Número 7
ISSN 1669-1563

akadin

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
PARTE 1

editorial PAPEL COSIDO

facultad de bellas artes | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente
Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional
Dr Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica
Lic Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura
Prof. Mariel Ciafardo

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Decano
Dr. Daniel Belinche

Vicedecano
DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato
Lic. Emiliano Seminara

Secretaria de Asuntos Académicos
Prof. Graciana Perez Lus

Jefe del Departamento de Artes Audiovisuales
Prof. Franco Palazzo

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas
Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado
Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión
Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales
Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura
Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación
Prof. Martín Barrios

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos
Lic. Sabrina Soler

Estudios sobre cine y artes audiovisuales

ISSN 1669-1563
Número 7

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 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 (Universitá di Milano Bicocca / Italia)
Prof. Richard Peña (Columbia University / Estados Unidos)
Dr. Alvaro Vázquez Mantecón (UNAM / México)
Dr. Daniele 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)

Obra de tapa y contratapa realizada por Lucía Pinto. Técnica collage digital

Gestión y coordinación editorial
Lic. Florencia Mendoza

Corrección y revisión de estilo
Trad. Mercedes Leaden
Lic. Manuela Belinche
Prof. Fernando Barrena
Lic. Adela Ruiz

Desarrollo de la revista electrónica
Lic. Lisandro Peralta

Diseño
DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
DCV Agustina Fulgueiras
Lucía Pinto

Diseño de la revista electrónica
DCV Agustina Fulgueiras

Agosto de 2018
Cantidad de ejemplares: 300

Arkadin es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.° 680, La Plata, Argentina.
CUIT 30-54666670-7
infopapelcosido@gmail.com

Número 7
ISSN 1669-1563
Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Revista electrónica
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin
ISSN 2525-085X

La editorial Papel Cosido y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata no se responsabilizan por las opiniones vertidas por los autores de los artículos ni por la escritura de los textos.

ARKADIN | N.º 7 | ISSN 2525-085X

EDITORIAL

9 Variaciones sobre el ensayo en cine y artes audiovisuales

VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES (PARTE 1)

12 **Con el rabillo del ojo**
Gustavo Fontán

19 **El cine de Robert Kramer. Un ensayo sobre el amor**
Raquel Schefer

33 **El montaje de los espacios vacíos. Cortázar, Godard, Rauchenberg**
Giovanni Festa

46 **Los lazos que se unen. Patience (after Sebald), de Grant Gee**
Richard Peña

51 **Desde una tierra distante. *Carta de Siberia*, revisitada**
Eduardo A. Russo

60 **Eric Rohmer, polígrafo**
David Oubiña

69 **Suplementos de visión. La imagen detenida**
Gonzalo De Lucas

78 ***Cuatreros y Ejercicios de Memoria*. Reflexividad, performatividad, archivo**
Edgar Doll Castillo

91 ***I Vitri Tremano* [Los Cristales tiemblan]. Construir sobre ruinas**
Alessandro Focareta

101 **La procesión de los que emergen victoriosos. Una conversación con Leandro Katz**
Eva Noriega y Ana Pascal

DISCUSIONES Y APERTURAS

110 **El retorno de los exiliados republicanos. ¿Sumisión, disidencia o nostalgia?**
Marta Piñol Lloret

La videoperformance Tren transiberiano
Sitio de la mirada y percepción del tiempo
Paola de la Precilla 122

ARCHIVOS, RESCATES Y PROYECCIÓN

Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria
Una conversación con Mónica Villarroel
Ana Pascal 138

EN CONSTRUCCIÓN

La hora de los hornos, y la cuestión del canon en el cine ensayo
Rodrigo Sebastián 148

RESEÑAS DE LIBROS

Cine, política y exilio
Melissa Mutchinick 158

Los trabajos y los días
Eduardo A. Russo 162

Formas de la memoria
Melissa Mutchinick 166

El maldito encanto del film noir
Lucas Di Salvo 172

Variaciones sobre el ensayo en cine y artes audiovisuales. Parte 1
Arkadin (N.° 7), pp. 9-10, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Editorial

VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Parte 1

En su número 7 *Arkadin* comienza una indagación que abarcará dos ediciones en torno a una cuestión clave del cine y de las artes audiovisuales, un asunto de creciente incidencia en las pantallas contemporáneas. Nos referimos a la presencia de una categoría a menudo denominada «film ensayo», «ensayo cinematográfico» o, si nos extendemos al campo de otras prácticas artísticas que nos ocupan, «videoensayo» o «ensayo audiovisual», la cual ha sido reconocida a lo largo de una trayectoria que abarca casi un siglo. Desde los tiempos pioneros de la vanguardia histórica, a través del documental poético, o más insistentemente en los años formativos de la modernidad cinematográfica, la confluencia de la creación audiovisual y de la forma ensayo han determinado que en un conjunto creciente de films —más tarde acompañados de videos y recientemente de realizaciones digitales—, aparecieran en concurso las fuerzas del arte y del pensamiento, constituyendo obras que se resisten a una clasificación inmediata.

Como consecuencia, en esta categoría que a veces se ha planteado como un género o en otras oportunidades se ha concebido como una organización radicalmente preliminar a otras —algo así como una *Urform*, una forma primordial que articula pensamiento y creación, expresión de un sujeto y conocimiento del mundo—, residen un núcleo irreductible de interrogantes. Tantos son ellos que hacen a los rasgos del ensayo audiovisual algo imposible de capturar en una definición sencilla. Por ese motivo, la denominación de nuestra aproximación como «variaciones» supone explorar este campo complejo dando cuenta de algunos de sus atributos, pero también dejando en evidencia no pocas de sus incógnitas y de su multiplicidad.

Diversos realizadores cuya actividad se despliega a lo largo de la teoría y de la práctica —como Gustavo Fontán, Raquel Schefer y Alessandro Focareta— ofrecen sus perspectivas a partir de una articulación que en algunos casos parte de su propia actividad artística y en otros atiende a realizadores fundamentales que interpelan a esta categoría, como Robert Kramer. La contribución de David Oubiña interroga el pensamiento de Eric Rohmer —tal vez el más consecuente seguidor de las premisas bazinianas— en torno a una idea del cine que, sin desentenderse de una adscripción clasicista, invoca una sutil forma de modernidad

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional"

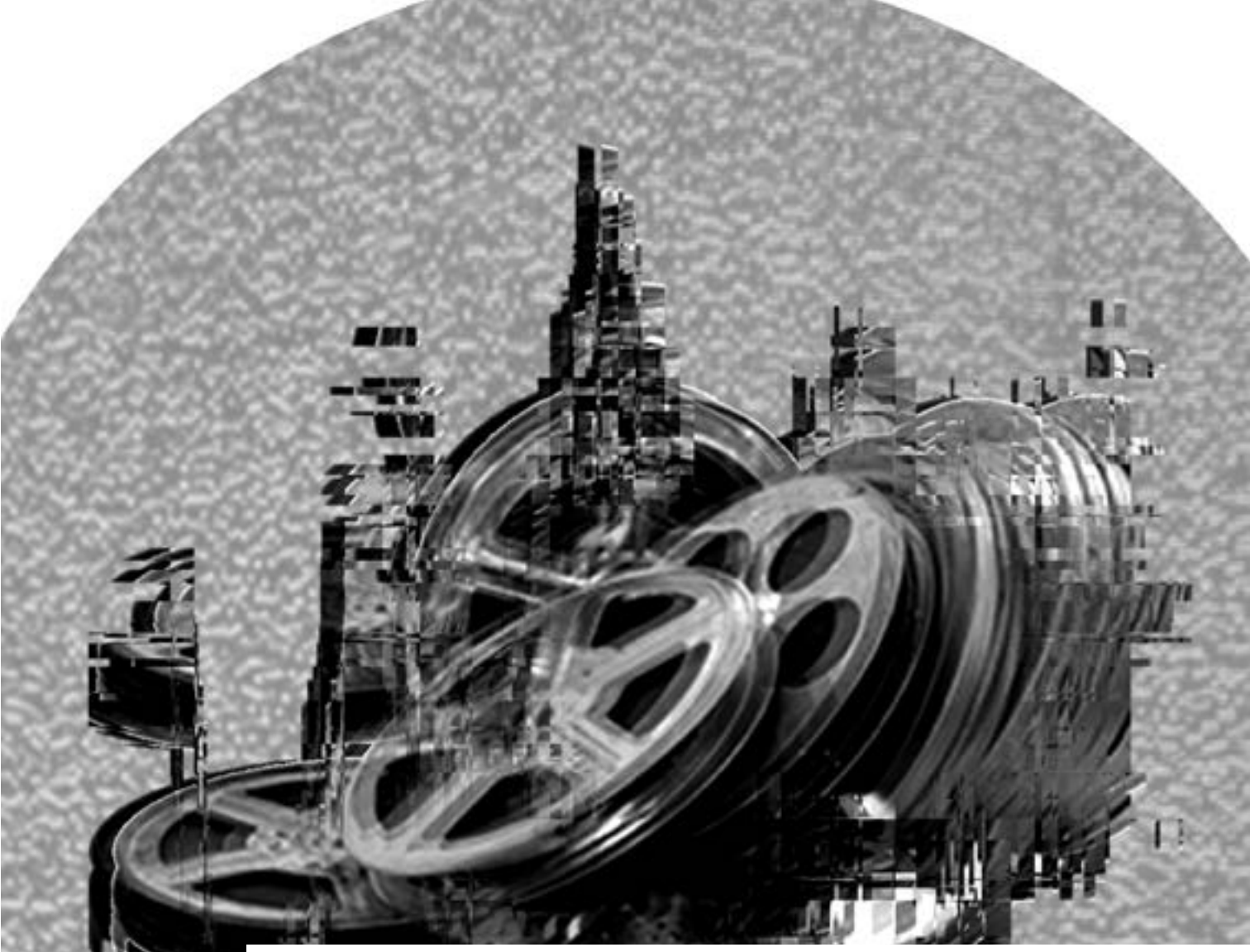
cinematográfica. El planteo de Rohmer religa verdad y belleza, apuntando a un horizonte donde el potencial ensayístico del cine, comprendido en extensión, a lo largo de films y de escrituras, comparte un ámbito cultural y poético que en cierto modo se conecta con el explorado por Eduardo A. Russo en su relectura de ese hito del film ensayo que es *Carta de Siberia*, de Chris Marker.

Richard Peña examina las intrincadas relaciones entre discurso literario y cinematográfico a través del ensayo fílmico *Patience (After Sebald)* de Grant Gee; experiencia que, al partir de una novela y plantearse como respuesta a ella, desafía las convenciones que acechan en el tradicional concepto de adaptación. Gonzalo de Lucas, por otro lado, indaga sobre los modos de acción de la imagen detenida y del montaje en relación con algunas referencias mayores en torno al film ensayo y al cine experimental. El montaje, comprendido como operación transversal a diversas formas artísticas y elemento fundamental en la misma urdimbre del siglo XX, también es abordado por Giovanni Festa en su estudio sobre la articulación de espacios vacíos en Godard, Rauschenberg y Cortázar. A su vez, Leandro Katz, entrevistado por Eva Noriega y por Ana Pascal, reflexiona sobre *El día que me quieras*, una obra decisiva en el ensayo audiovisual latinoamericano, debido a sus incidencias cinematográficas e intermediales a partir de una importante exhibición montada en Buenos Aires y México DF.

Dos artículos integran la sección «Discusiones y aperturas». Marta Piñol examina el problemático lugar de los exiliados republicanos en el cine español, mientras que Fabiola de la Precilla analiza una producción clave de Joseph Beuys y sus implicaciones en cuanto a una localización y una temporalización de la mirada. En «Archivos, rescate y proyección», Mónica Villarroel expone la actividad de la Cineteca Nacional de Chile y su labor patrimonial en la construcción de identidad y de memoria colectiva.

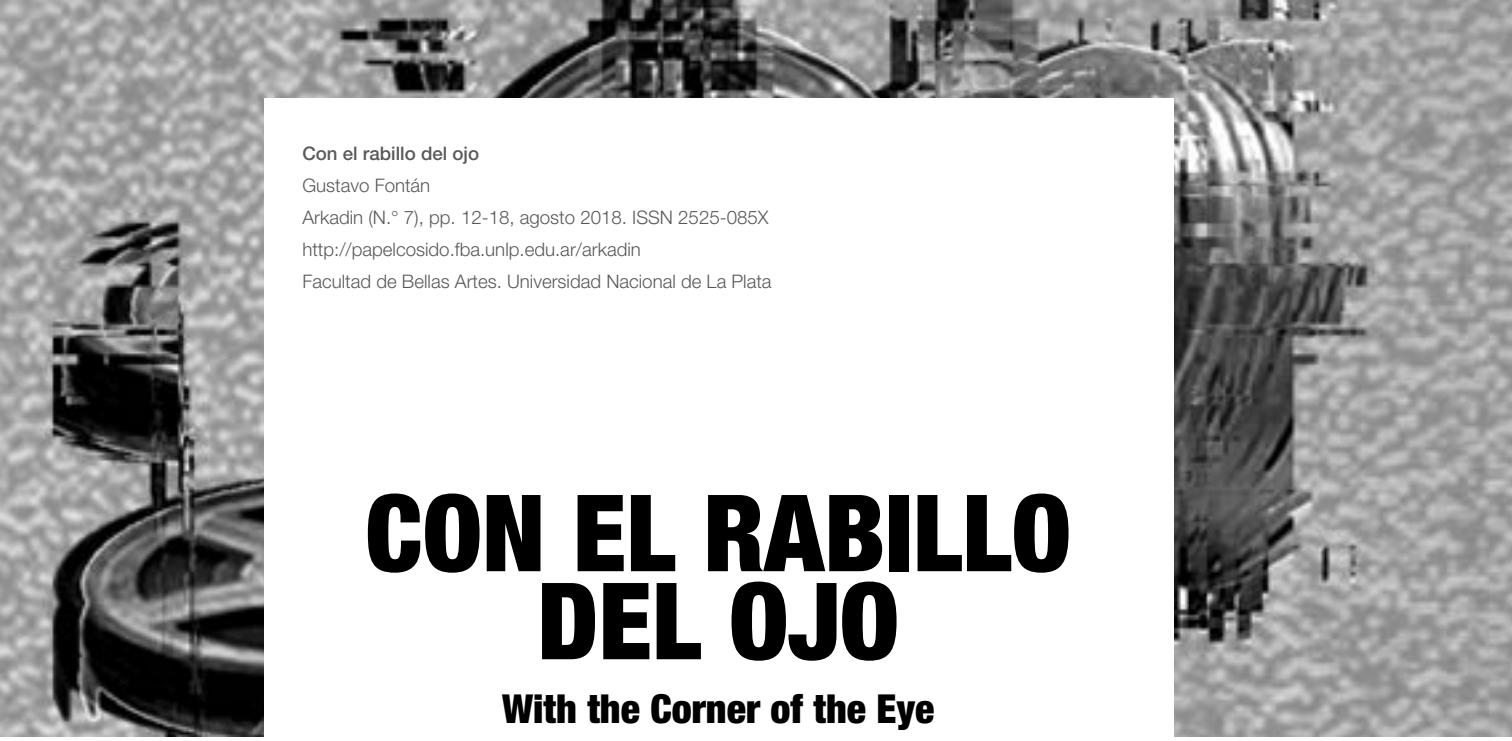
En el trabajo seleccionado para nuestra sección «En construcción» se articula la presentación de la destacada tesis de graduación de Rodrigo Sebastián, con la oportunidad de interrogar una vez más el ensayo cinematográfico, a partir de la revisión de la experiencia canónica de *La hora de los hornos*. Por último, en la habitual sección «Reseñas bibliográficas», completan este número diversas aproximaciones al cine argentino y latinoamericano, más la semblanza de un cineasta insoslayable y la reseña de una importante contribución al estudio de un género siempre sugestivo y a redescubrir.

La Dirección



VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Parte 1



Con el rabillo del ojo
Gustavo Fontán
Arkadin (N.° 7), pp. 12-18, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CON EL RABILLO DEL OJO

With the Corner of the Eye

GUSTAVO FONTÁN
gustavofontan@hotmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN
El artículo aborda diferentes aspectos sobre las relaciones entre pensar y hacer cine, el mundo y su representación en pantalla y las huellas de lo real en el discurso cinematográfico. A partir del concepto de *rasgadura*, se reflexiona sobre los modos de incidencia de lo real en el cine, como emergencia en la que se implica tanto un desvelamiento del mundo como un ejercicio de la mirada que se desliza entre lo visible y lo invisible.

PALABRAS CLAVE
Documental; film ensayo; real; mirada; imagen cinematográfica

ABSTRACT
The article addresses different aspects of the relationship between making films and thinking Cinema, the world and its representation on the screen, and the traces of the real in film discourse. Developping his concept of «ripping», the author shapes a reflection on the modes of incidence of the real in the cinema, as an emergency in which both a revelation of the world and an exercise of gaze slides between the visible and the invisible.

KEYWORDS
Documentary; essay film; real; gaze; film image

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Quisiera referirme, en principio, a dos experiencias que contienen núcleos de un conjunto de preocupaciones que me asaltan a la hora de pensar y de hacer cine, y que están ligadas, por un lado, a la relación entre el mundo y su representación y, por otro, a las huellas de lo real en una película. Me interesa dar cuenta de lo que llamaré «la experiencia de un mundo rasgado», indagar en la conciencia de la ambigüedad como cualidad del mundo y, por supuesto, pensar en las posibilidades de representación de estas experiencias.

La primera de ellas corresponde al año 2002 y al rodaje de una película que se llama *El paisaje invisible* (2003). Su protagonista, el poeta Jorge Calvetti, de ochenta y cinco años, estaba muy enfermo y desde su departamento en Buenos Aires evocaba su Maymará *natal*, en la provincia de Jujuy. Habíamos planificado hacer con él cuatro jornadas no muy extensas. Durante esos encuentros, su relato construyó un tiempo cíclico de nacimientos y de muertes. Calvetti hablaba de la vida y de la muerte con la emoción de quien sabe que el tiempo que le queda es breve: era una memoria descarnada, lúcida. Entre otras cosas, nos contó que en Maymará ocurrió su segundo nacimiento. Vivía con su familia en San Salvador de Jujuy, en esa época la mortalidad infantil era muy alta porque el tifus hacía estragos. Por causa de esta enfermedad murió uno de sus hermanos, apenas mayor. Cuando, tiempo después, Calvetti también cayó enfermo su madre se rebeló: no quiso darle los mismos polvitos que los médicos le habían dado a su otro hijo e, intuitivamente, porque no se conocía la fuente de la enfermedad todavía, lo llevó a Maymará. Allí le dieron agua de vertiente y se salvó. Calvetti volvió siempre a esa casa de Maymará hasta que los médicos, alrededor de sus ochenta años, ya no se lo permitieron. «Unos vuelven, muchos vuelven y están contentos con el paisaje que se ve. Pero yo estoy contento con el paisaje que no se ve pero se siente», decía Calvetti sobre esos regresos. Cuando terminamos de filmar lo que teníamos previsto, Calvetti tuvo un gesto que no entendí inmediatamente: me dio la llave de su casa y me dijo: «Vaya a Maymará». No me interesaba ir a filmar la casa de Calvetti como un documento, como una referencia. Entonces le pregunté por qué creía que tenía que ir y simplemente me dijo: «Vaya a mirar». Ese fue, quizás, un viaje iniciático: fui a mirar lo que no se ve pero se siente. Eso pensé en aquel entonces y eso pienso hoy, quince años después: para hacer una película, antes que nada hay que aprender a mirar.

Aprender a mirar estuvo vinculado, desde entonces, a una forma particular de acercarme al mundo. En cada película suelo pedirle al mundo el favor de una imagen, una huella, un impacto, una especie de cicatriz. La búsqueda de un territorio de la percepción —una espesura de la imagen fundada en lo sensible— fue una idea que me obsesionó en ese viaje y que todavía me obsesiona. Pienso que la imagen y el relato (en el cine que me gusta ver y hacer) deben resguardar una cualidad que le pertenece al mundo: la ambigüedad. En lo ambiguo hay siempre una incertidumbre, un escamoteo, una invitación a la lectura. La ambigüedad nos acerca y nos aleja del mundo al mismo tiempo. Aprender a mirar, pienso desde ese momento, es aceptar esa cualidad del mundo como condición y como potencia, una particular relación entre lo visible y lo invisible. A esa relación Jorge Calvetti la llamaba *misterio.* Técnicamente la podríamos llamar *fuera de campo,* pero es más que eso, porque pertenece al territorio de la percepción y de lo inefable. La pregunta sigue vigente: ¿hay aprender a mirar para apropiarse de algo que le pertenece al mundo?, ¿debemos intentar que una imagen se apropie de lo real? De eso trato de dar cuenta, de lo que ponen en movimiento esas preguntas. Pero antes de recorrer este camino quisiera contar la segunda experiencia ocurrida unos años después [Figura 1].

A orillas del río Paraná, con Luis Cámara empezábamos a pensar en la película que filmaríamos unos meses más tarde, *La orilla que se abisma* (2008). En cierto momento nos paramos sobre una lomada mirando el río con la intención de investigar, mediante el contacto con el paisaje, de qué manera podíamos dialogar con la poesía de Juan L. Ortiz. Era una tarde de primavera y el sol dejaba manchas brillantes en el río. A lo lejos, casi un punto en la inmensidad del agua, un pescador revisaba su espinel. En las orillas, los verdes se habían desbordado ya en una gran cantidad de matices. El día era bello, la luz y los verdes eran bellos. Pero yo no estaba cómodo. Luis lo percibió y me preguntó si me pasaba algo. Intenté explicarle la inquietud, pero no pude porque en ese momento no sabía qué era lo que me la provocaba. Esa inquietud, una especie de desasosiego, duró en mí aún cuando nos fuimos. Fue algo repentino, desligado de sucesos anteriores; no llegué con ella, aconteció en ese lugar y en ese momento. Recién al otro día, mientras revisaba el material, entendí: a

Figura 1. Jorge Calvetti

lo lejos, se escuchaba un pájaro; emitía una especie de grito breve, periódico. Ese sonido casi escondido, supe, era el que accionaba sobre mi sensibilidad, impidiendo que percibiera el paisaje y la belleza como una totalidad cómoda, placentera [Figura 2].

Figura 2. Fotograma de *La orilla que se abisma* (2008)

Podría poner otros ejemplos, experiencias de distinto orden que tienen una constante: la percepción de algo incompleto, algo que chirría o que no encaja, algo que se desacopla y se tensa. Los ejemplos podría tomarlos de la vida, pero también del cine o de la literatura. Libros o películas que son la expresión de un mundo en tensión, lejos de la asepsia de los relatos inofensivos; lejos de la belleza congelada, estática. No hablo del tema (aunque esto resulta a veces inevitable) ni de la trama, sino de la experiencia y de la percepción. Lo que quiero formular es que el mundo se presenta rasgado. Lo que entiendo por rasgadura no está nunca en la superficie de los enunciados, no es la imagen de una grieta, no sucede como interrupción del lenguaje literario o cinematográfico. De la rasgadura no se habla; ella se manifiesta, a veces de modo inesperado, azaroso; a veces de modo incomprensible. En el mundo rasgado uno pierde la comodidad, la ilusión de lo completo. A lo lejos, un pájaro, que no recordé hasta el día siguiente, que no percibí hasta el día siguiente, estaba ahí y emitía un grito breve, periódico. Esa clase de manifestación es a veces incluso retrospectiva, misteriosa, del orden del azar, del universo de lo inesperado.

Pienso a veces que el primer movimiento de la concepción de una película es un estado de disponibilidad frente al mundo. Uno vive con su sensibilidad y con sus ideas, pero acepta, en el inicio, una especie de pérdida del control. Mirar el mundo con los ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. Entonces, tal vez, el mundo se manifieste. A esa manifestación —de distintos órdenes, sensible o intelectual, metafísico o político— que rompe los ojos fosilizados, que pone en crisis los saberes aprendidos, que denuncia las apariencias, podemos darle el nombre de *rasgadura*. Por la vitalidad con la que irrumpe, la rasgadura es afectiva, en primera instancia, e ideológica en la continuidad consciente de ese estado. Es afectiva por la crisis que

desata en la sensibilidad. Es ideológica en la medida en que atraviesa, inesperadamente, el conjunto de saberes, las capas superpuestas de saberes articulados en discursos y en imágenes previas, y los transforma en un campo de tensiones. El saber que deviene de esas experiencias está en el orden de la verdad, sí, pero muy lejos de cualquier certeza. Ya no estamos frente a una belleza de postal ni a un conocimiento unívoco sobre el mundo, sino frente a la experiencia de los saberes delicados, disruptivos, perturbadores [Figura 3].

Figura 3. Fotograma de *El estanque* (2017)

Quisiera volver a dos preguntas que formulé unos párrafos antes: ¿es necesario aprender a mirar para apropiarse de algo que le pertenece al mundo?, ¿hay que intentar que una imagen se apropie de lo real para reproducir la experiencia de la rasgadura? Algo así. Pero no sabría explicar qué es lo real y tampoco me interesa reducir estas ideas a una definición o a un procedimiento. Solo quiero hablar de una aspiración, de una búsqueda, de un acierto que puede ser reconocido, únicamente, en sus efectos. Entonces, cuando me vuelvo a preguntar qué significa que lo real aparezca en una imagen pienso en los efectos que reconozco y que se aproximan a lo que llamé experiencia de la rasgadura.

En primer lugar, podríamos hablar de un plus de sentido, una especie de ferocidad que excede a la imagen en sí misma. Podríamos pensarlo en torno a la idea de Raúl Ruiz, quien retoma un concepto de Walter Benjamin (2013): «Llamo inconsciente fotográfico a esos fantasmas que giran alrededor de las imágenes y los sonidos reproducidos de manera mecánica pero que nunca tocan el objeto audiovisual. A veces, cercan el objeto, literalmente lo transfiguran, lo secuestran» (p. 81). Reconozco lo real en ese poder transfigurador que dota a la imagen de una fuerte carga de ambigüedad. En segundo lugar, pienso que ese plus, esa ambigüedad de una imagen, tiene siempre un poder perturbador. Lo real es lo que molesta en la imagen, aquello que se sale de control. Esa presencia, activa sin descanso, remite siempre a un más allá de la imagen. A un más acá nuestro, quizás. Lo real es lo que se teme, lo no domesticado. Por último: lo real también es lo que se fuga de la imagen. Hay algo inasible, indecible, en esa presencia. Boquiabiertos, reconocemos un fantasma que se

muestra, nos conmueve y al mismo tiempo se fuga. Estos efectos tienen algo en común: el territorio bajo nuestros pies se vuelve incierto y las imágenes nos interpelan.

Entiendo que todos estos efectos que dan cuenta de la experiencia de la rasgadura pueden estar en una imagen pero también pueden ser producto de las asociaciones de las imágenes entre sí en el montaje o a través de la asociación de la imagen visual y/o la imagen sonora. Es decir, no queda reducido al plano visual. En el canal secreto que genera el montaje a partir de la cesura entre dos o más planos (unión de dos tajos, abismo de la mirada), por ejemplo, la película nos abre un conjunto de relaciones inefables, donde el sentido es desbordado mediante la sugerencia. Dice Jean-Louis Comolli (2002): «¿Cómo no comprender que lejos de filmar la realidad tal como ella se ofrece el cine no puede captarla sino como una acumulación de relaciones en su mayoría abstractas o no representables, no visibles, no mostrables» (pp. 60-61). Por lo tanto, aquello que remite a la experiencia original puede ser producto de lo que la imagen es capaz de robarle al mundo —un rostro, por ejemplo— pero, fundamentalmente, es consecuencia de las estrategias de representación. En el cineasta/ productor audiovisual hay algo de cazador, hay algo de arquitecto.

Podríamos decir, entonces, que uno de los problemas de la realización de una película (de las películas que me interesa ver y hacer) es cómo filmar la experiencia de la rasgadura; cómo hacer para que el conjunto enorme de decisiones de lenguaje y de estrategias de rodaje que significa realizar una película resguarde y recupere, en la medida de lo posible, la percepción de un mundo rasgado y lo traduzca en una experiencia nueva para el espectador. Porque si el primer movimiento tiene que ver con la disponibilidad frente al mundo, el segundo es de construcción. El cuentista norteamericano Raymond Carver (1995) habla de literatura, pero bien vale la cita para referirnos al cine y a lo que intento describir: «La definición de V.S. Pritchett de un cuento es “algo atisbado con el rabillo del ojo, al pasar”. Nótese la parte de *atisbo* en esto. Luego el atisbo que cobra vida. La tarea del cuentista es investir el atisbo con todas sus capacidades» (p. 48).

No es posible enumerar la enorme cantidad de recursos, narrativos y poéticos, del cine; son tantos y diversos —en el orden de la estructura, del punto de vista, del montaje, de la relación imagen y sonido, de la construcción de los personajes, de las relaciones que propone el montaje, por ejemplo— que constantemente ponen en cuestión, incluso, los propios límites y fronteras de las decisiones con las que se trabaja. Lo que sí podemos decir es que la elección de los dispositivos narrativos y poéticos tiene que ver con la intención de resguardar, de dar cuenta y de mantener en el tiempo aquello que se atisbó. Es decir, tiene que ver con el deseo de volver disponible en el relato una experiencia cercana a la experiencia original. Si esto ocurre aparece algo en el orden de la verdad.

«Vaya a mirar», me dijo Calvetti. Y me enfrentó con un problema doble. Por un lado, qué significa aprender a mirar y, por otro, mirar con qué experiencia. Como ya dije, lo que se mueve a partir de estas preguntas es una aspiración que se vuelve vigente en cada película, un esfuerzo muchas veces condenado al fracaso. Lo que se ve siempre es precario, fugaz. Por eso pienso que tal vez la palabra *vislumbrar* es más precisa que *mirar* para pensar al cine en su interrogación al mundo.

En un excelente ensayo sobre el escritor argentino Juan José Saer Rafael Arce (2017) explica:

> El narrador comienza siendo aquel que dice «Ahora estoy aquí y vislumbro». La narración comienza, si es que comienza, con una toma de conciencia *borrosa* de su narrador […] Lo borroso no es consecuencia de un defecto sensitivo sino la cualidad más patente de aquello que se muestra (p. 25).

Si lo borroso y lo ambiguo son cualidades del mundo una película que lo interrogue solo puede ser un balbuceo. Hondo, doloroso, bello, pero un balbuceo al fin. Un balbuceo que reconoce que no hay lenguaje que nos libere del desconcierto. Este cine fundado en la experiencia es visceral, perturbador. Tiene como única verdad la disonancia, la imposibilidad; nos pone de cara frente a la idea del fracaso. El fracaso es demasiado posible, está demasiado cerca. A veces, esa verdad se manifiesta en un fragmento, en una secuencia o en un plano. Pero todo lo que lo rodea es el camino que nos lleva al borde del abismo donde la película nos mira y nos interpela. La rasgadura solo existe en ese conjunto: estoy seguro de que hay un único cuerpo posible que la alberga. A veces, el realizador acierta y, de pronto, en la sutileza de la representación, de manera inesperada y misteriosa, una imagen se transforma en presencia: nos mira y nos vuelve vulnerables, otra vez humanos.

REFERENCIAS

Arce, R. (2017). *Juan José Saer: la felicidad de la novela.* Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

Carver, R. (1995). *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación.* Buenos Aires, Argentina: Norma.

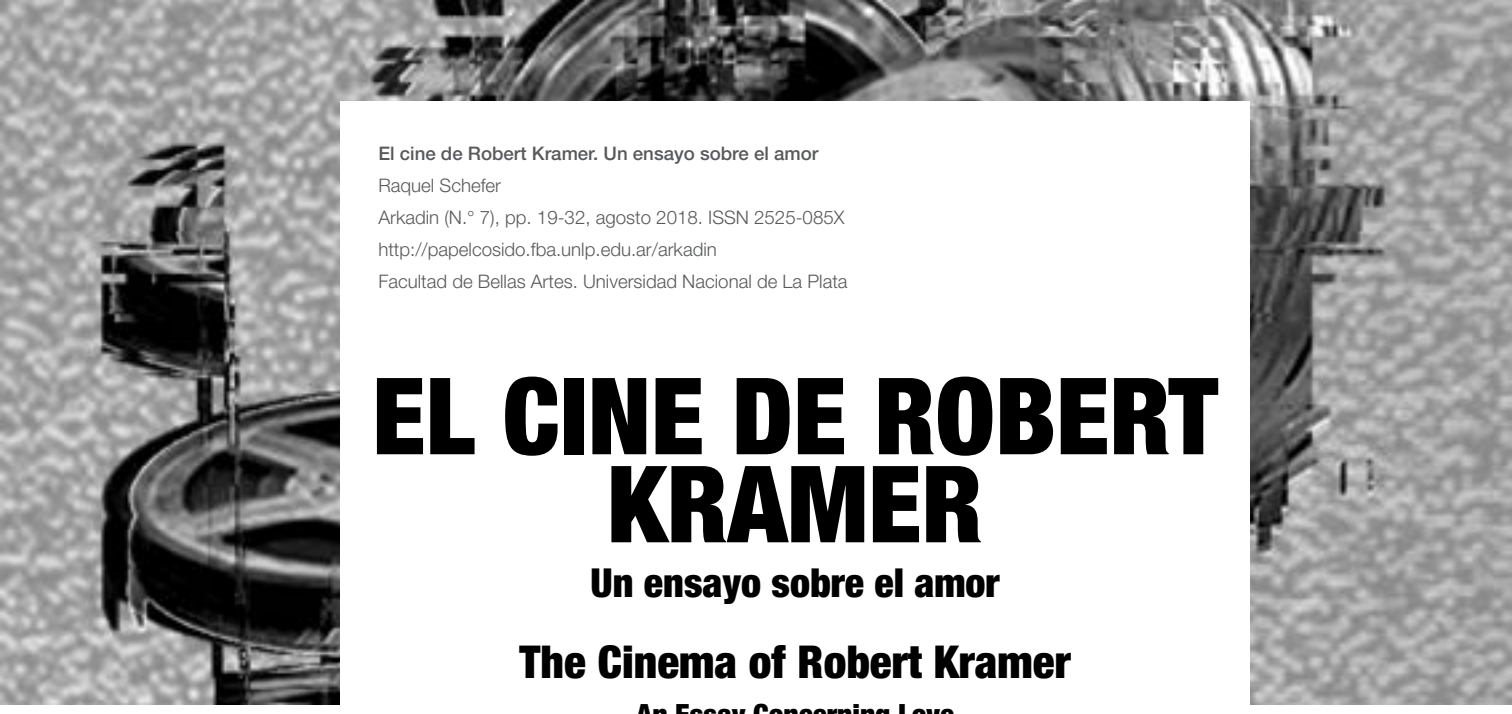
Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine.* Buenos Aires, Argentina: Simurg-Cátedra La Ferla (UBA).

Fontán, G. (Director). (2003). *El paisaje invisible* [Película]. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, Fundación Leopoldo Marechal, Grupo Cine Arte.

Fontán, G. (Director). (2008). *La orilla que se abisma* [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Tercera Orilla Cine.

Fontán, G. (Director). (2017). *El estanque* [Película]. Argentina: Insomnia Films.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine.* Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.



El cine de Robert Kramer. Un ensayo sobre el amor
Raquel Schefer
Arkadin (N.° 7), pp. 19-32, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE DE ROBERT KRAMER

Un ensayo sobre el amor

The Cinema of Robert Kramer

An Essay Concerning Love

RAQUEL SCHEFER
raquelschefer@gmail.com
Centro de Estudios Comparatistas. Universidad de Lisboa. Portugal
Departamento de Historia. Facultad de Artes. Universidad del Western Cape. Sudáfrica

Recibido: 17/3/2018 | Aceptado: 20/6/2018

RESUMEN
A partir de una cartografía cinematográfica que tiene cuatro objetos como territorios centrales —*Ice* (1969), *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977/79), *Berlin 10/90* (1990) y *Ghosts of Electricty* (1997)—, el artículo examina las articulaciones entre política y subjetividad en la obra de Robert Kramer. Entrelazando arte y vida, la filmografía ensayística de Kramer constituye un terreno fecundo para analizar la desestructuración de las formas cinematográficas y el giro autorreferencial del cine político. El texto estudia de qué manera la emergencia de formas autorreferenciales en la obra del director trastocó las categorías tradicionalmente asociadas a los sistemas de representación del cine documental y del cine militante.

PALABRAS CLAVE
Robert Kramer; cine político; formas cinematográficas autorreferenciales; film-ensayo

ABSTRACT
Mapping Robert Kramer's filmography and four of its titles —*Ice* (1969), *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977/79), *Berlin 10/90* (1990) and *Ghosts of Electricity* (1997)—, the paper focuses on the articulations between politics and subjectivity. As it interweaves art and life, Kramer's essayistic *œuvre* constitutes a fertile ground to analyze the destructuration of the film forms and the self-referential turn of political film. The article examines how the emergence of self-referential forms in Kramer's cinema overturned the categories traditionally associated with the systems of representation of documentary and militant film.

KEYWORDS
Robert Kramer; political film; self-referential film forms; essay film

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional"

I

En una entrevista a Michel Delahaye para la carpeta especial de los *Cahiers du Cinéma Quatre Américains (*de los directores Shirley Clarke, John Cassavetes, Andy Warhol y Robert Kramer), dedicada al Nuevo Cine Americano (Delahaye, 1968) y publicada en octubre de 1968, Robert Kramer, el director de *Route One/U.S.A.* (1989), precisaba su concepción sobre el compromiso político: «Estamos comprometidos políticamente con todo tipo de cosas, no solamente como cineastas, sino también como cineastas políticos e, incluso, como individuos sin la cámara, con nuestros cuerpos» (Kramer en Delahaye, 1968, p. 51).[1] Desde el noticiero experimental *FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional*) *opera prima*, que trataba sobre la lucha de liberación en Venezuela y que fue codirigido junto con Peter Gessner en 1965, hasta las películas *Ghosts of Electricity* (1997) y *Cités de la plaine* (2000) el cine de Kramer se orientó hacia una desestructuración[2] —marcadamente ensayística— de las formas del cine político [Figura 1].[3]

Figura 1. Erika Kramer en *Berlin 10/90* (1990), de Robert Kramer

1 «Nous sommes engagés politiquement dans toutes sortes de choses, cela non seulement en tant que cinéastes, mais aussi en tant que cinéastes politiques et même en tant qu'individus sans caméra, avec nos corps» (Kramer en Delahaye, 1968, p. 51). Traducción de la autora del artículo.

2 Utilizo la terminología de Georg Lukács (1968, 2012).

3 La perspectiva de este artículo se asienta en el presupuesto de que todo el cine es político. Sin embargo, por razones argumentativas y aunque el empleo de la noción pueda presentarse como problemático, la expresión «cine político» designa únicamente el cine militante y el cine comprometido. Con respecto a los conceptos «cine militante» y «cine comprometido», sigo la definición propuesta por Nicole Brenez (2011, 2017).

Sobre todo a partir de la década del setenta y, en particular, tras la realización de *Milestones* en 1975, las formas del cine político fueron repensadas por el director estadounidense a partir de la subjetividad y de la corporeidad. Importa, por lo tanto, examinar cuál fue el motivo del amor y las figuraciones del cuerpo en la filmografía de Kramer y cómo fue el pasaje del cine hacia formas discursivas autorreferenciales y explícitamente subjetivas, próximas al ensayo y a la «aventura del autorretrato» (Bellour, 1988, p. 344). El análisis será acompañado de una reflexión sobre las dinámicas formales del cine político y se centrará en su giro autorreferencial en los años setenta.

Roland Barthes escribe en *Le Discours Amoureux* (1977): «Te amo [sic] es activo. Se afirma como fuerza contra otras fuerzas. ¿Cuáles? Miles de fuerzas del mundo, que son, todas ellas, fuerzas despreciativas (la ciencia, la doxa, la realidad, la razón, etc.). O aun: contra la lengua» (p. 182).[4] En el cine de Kramer, la enunciación amorosa es una fuerza de desestructuración de las convenciones del cine político y, en particular, de los códigos del cine militante, de sus formas rígidas y disciplinares (Brenez, 2011, 2017), y un mecanismo de ruptura epistémica. La enunciación amorosa crea un terreno de experimentación discursiva y estética a partir del cual es posible revisar las relaciones entre identidad y alteridad constitutivas del cine y de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante. Si Emmanuel Levinas (1982) define el encuentro con el otro en términos de disimilitud (una posición inicial de separación radical caracteriza, por definición, el encuentro amoroso entre dos coexistentes), el cine de Kramer procura encontrar lo íntimo a partir de la diferencia, desestructurando, en ese movimiento, las relaciones entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo subjetivo y lo objetivo.

Para Levinas, el amor —como posibilidad— es contrario a la unidad. Es la prueba de la alteridad misma puesto que la relación amorosa escapa a la identidad. En palabras del filósofo, el amor «es la relación con la alteridad, el misterio, es decir, con el futuro. No con un ser que no está allí, sino con la dimensión de la alteridad misma» (Levinas, 1982, p. 81).[5] En la relación amorosa, el otro es acogido como alteridad. La intencionalidad del amor —si el amor posee, verdaderamente, una intencionalidad— reside en el gesto de exponerse a la alteridad del otro. Para ello, se vuelve imperativo rechazar todas las formas de conocimiento conceptual en su vertiente de inmovilidad y categorización. Así como sucede con el ensayo, tal como lo entiende Theodor W. Adorno (1984), las categorías establecidas son activamente cuestionadas. En su filmografía, Kramer se expone (cuerpo y voz) a la alteridad radical del otro. Se expone como otro a esa alteridad en lugar de pensarla o de conocerla metódica o sistemáticamente. Si para Adorno el ensayo se caracteriza por un equilibrio entre lo subjetivo —la imaginación subjetiva— y lo objetivo —en su dimensión epistémico-crítica de ruptura con las categorías epistemológicas instituidas—, el cine de Kramer se inscribe

4 «*Je-t-aime* est actif. Il s'affirme comme force —contre d'autres forces. Lesquelles? Mille forces du monde, qui sont, toutes, forces dépréciatives (la science, la doxa, la réalité, la raison, etc.). Ou encore: contre la langue» (Barthes, 1977, p. 182). Traducción de la autora del artículo.

5 «C'est la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir… Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité» (Levinas, 1982, p.81). Traducción de la autora del artículo.

enteramente en una genealogía del ensayo cinematográfico. Al desviarse críticamente de la norma —interrogando lingüística, estilística y epistémicamente los sistemas de representación del cine documental y del cine militante— y al situarse en un campo de experimentación donde el fondo y la forma se encuentran imbricados, la obra de Kramer se convierte en un ejemplo del filme-ensayo. Para Bertolt Brecht (1967), amar a alguien es hacerse un borrador, un proyecto; es proyectarse, desear transformar el mundo. El cine de Kramer se inserta en ese horizonte, abandonando el pensamiento conceptual —orientado por las categorías de verdad, objetividad y transparencia— y remplazando el saber por el deseo.

Como fuerza de descategorización y de voluntad de transformación del mundo, el amor —y el encuentro amoroso— se aproxima al acontecimiento político, a su fuerza emancipadora, a la revolución como posibilidad. Alain Badiou (2009), si bien separa el acontecimiento amoroso del acontecimiento político, afirma que «el amor estuvo siempre muy ligado a los acontecimientos históricos. El Romanticismo amoroso se encuentra vinculado a las revoluciones del siglo XIX. André Breton también se vincula al Frente Popular, la resistencia, la lucha antifascista» (p. 96).[6] Parafraseando al filósofo, la obra de Robert Kramer se vincula a los movimientos políticos de la década desesenta, la creencia en el poder emancipador de la tecnología y la cibernética, el amor libre y loco, la revolución inacabada.

En el cine de Kramer la enunciación amorosa constituye una fuerza de desestructuración epistémica al profanar las estructuras normativas y cognitivas de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante. La enunciación amorosa se convierte, entonces, en una fuerza de transgresión del canon. Introduce de manera ensayística formas subjetivas e impuras en el cine documental y en el cine militante.[7] El amor deviene en una fuerza de descategorización que socava las taxonomías de género cinematográfico y que permite reconsiderar la relación entre el mismo y el otro. El amor, así como la sexualidad, como acontecimiento sensible y como punto de resistencia poética y política, permite superar la imposibilidad aparente de un terreno común —y de un encuentro— entre identidad y alteridad.

II

En *Berlin 10/90* (1990) el amor —y la pasión amorosa como intensidad existencial— es un catalizador de la transgresión formal (la transgresión del plano secuencia por medio del dispositivo videográfico) y de la emergencia de una «contra-historia» (Ferro, 1993, p. 13);[8] es decir, una historia sensible del siglo XX formulada a partir del cuerpo y de la subjetividad [Figura 2].

---

6 «[...] il a toujours été très lié aux événements historiques. Le Romantisme amoureux est lié aux révolutions du XIX[e] siècle. André Breton, c'est aussi le Front Populaire, la Résistance, le combat antifasciste» (Badiou, 2009, p. 96). Traducción de la autora del artículo.

7 Es necesario precisar que como resultado de las dinámicas formales del cine, actualmente las formas autorreferenciales son el modelo estandardizado del documental de creación.

8 «Contre-histoire» (Ferro, 1993, p. 13). Traducción de la autora del artículo.

Figura 2. Noticiero de la película *Ice* (1969), de Robert Kramer

Berlin 10/90 lleva a cabo una operación de apertura y de cisura de la historia del siglo XX, operación indisociable de un proceso de estructuración de la memoria individual y colectiva. El pasado es introducido en el presente continuo, temporalidad primera de *Berlin 10/90*, a partir de una posición de proximidad; la proximidad de esos pasados que se encuentran codificados en el cuerpo de maneras inimaginables. La historia es descristalizada mientras que la memoria es trabajada en sus pliegues a partir de una posición enunciativa subjetiva que pasa también por el encuentro con el otro. Esto se ve, por un lado, en el encuentro con Erika, la mujer de Kramer, presencia constante en *Milestones*. A través de la figura de Erika, que Kramer filma detenidamente, es evocado el momento pasional de la fusión de los cuerpos, fusión que deja trasparecer la lucha de las consciencias. Por otro lado, en el encuentro con la alteridad del espectador frente al cual el cineasta se expone: su experiencia vital, su cuerpo.

En 1965, en *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann [1965] (1986) identificaba y debatía el problema central de la estética marxista: la ruptura de la relación de determinación entre las estructuras económicas y las manifestaciones estéticas resultantes de la ausencia de una «consciencia de oposición proletaria» (p. 42).[9] Para el filósofo era urgente deslindar el modo de restablecer la relación directa entre las estructuras económicas y las expresiones artísticas en una sociedad y en un período histórico en los que la esfera del arte se había separado de la consciencia colectiva. ¿Cómo transponer la vida cotidiana y la lucha política al campo artístico en un tal espacio-tiempo? A partir de los años setenta y, sobre todo, a partir de la segunda mitad de la década, los cineastas respondían a esta interrogación con un movimiento de desplazamiento temático y formal, acompañado de una redefinición de la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y

9 «Conscience oppositionnelle prolétarienne» (Goldmann, 1986, p. 42). Traducción de la autora del artículo.

universal/cultural. Tras el rompimiento del principio y del acuerdo fundamental entre lo subjetivo y lo colectivo, el problema fue transportado a la esfera del cine por medio del repliegue de un cierto cine militante y/o comprometido y de la emergencia de nuevas formas cinematográficas. Entre ellas se encuentran las formas autorreferenciales, que surgen del proceso de desestructuración y de estructuración de la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y universal/cultural. Las formas cinematográficas autorreferenciales se afirman, aunque encontremos ejemplos precedentes, en la obra de Kramer, de Chantal Akerman, de Jean-Luc Godard, de Jonas Mekas y de Glauber Rocha, entre otros, y también en el campo del video arte, como, por ejemplo, en el trabajo de Vito Acconci, Sónia Andrade, Peter Campus, Letícia Parente, Juan Downey, etcétera. Hay una rotación del cine sobre sí mismo, una supresión de la oposición y de la separación entre el sujeto y el objeto de representación y de conocimiento; la proliferación de las formas autorreferenciales evidencia el estado de la forma (Jameson, 1992) del cine político de ese período histórico.

La obra de Kramer ejemplifica la emergencia de formas cinematográficas autorreferenciales en el terreno del cine político. En 1967 Kramer fue uno de los cofundadores del Newsreel Group, un colectivo cinematográfico neoyorquino que se dedicaba a la producción y a la distribución de cine militante. Defensor de formas colectivas de producción cinematográfica, el Newsreel Group desempeñaba un papel importante en el movimiento político de la década del sesenta en los Estados Unidos. A modo de ejemplo, en 1968, el colectivo realizó *Off the Pig* (1968), una de las primeras películas sobre el Partido de la Pantera Negra, junto con *One Plus One* (1968), de Godard. En 1969 Kramer codirigió *People's War* junto con John Douglas y Norman Fruchter. Filmada en el Vietnam del Norte en medio da la guerra, la película es paradigmática de la producción cinematográfica del Newsreel Group, una producción cinematográfica situada entre la tradición de los noticieros soviéticos y la desestructuración del *newsreel* llevada a cabo en las décadas de sesenta y setenta por cineastas como Santiago Álvarez, en Cuba, o Shinsuke Ogawa y el colectivo Ogawa Productions (Ogawa Pro), en Japón, entre otros posibles ejemplos.

La mencionadas *FALN* y *People's War* ilustran las primeras concretizaciones cinematográficas de Kramer y, particularmente, la centralidad del noticiero (*newsreel*) revolucionario y experimental en su filmografía. En estas dos películas, la revolución es plasmada como un proceso de reinvención de las formas de organización de la vida y de creación de un nuevo ideal del ser humano. *The Edge* (1968) y, principalmente, *Ice* (1969) marcan el viraje autorreferencial de la obra del cineasta.

Como se precisó anteriormente, el cine de Kramer se caracteriza por una articulación entre política y subjetividad y por un pensamiento creativo de la tecnología. Estas dos dimensiones, que atraviesan la obra del cineasta, son inseparables de una búsqueda formal vinculada al pasaje de un cine ensayístico vivido, en el cual la experiencia subjetiva infiltra la política mientras que las potencias subterráneas de la memoria y la pasión rodean la historia colectiva. La realización de *Ice* señala la ruptura con el cuadro y la metodología del cine militante. A partir de ese momento, el cine de Kramer marcó una política de la subjetividad y del deseo, formulada en su dimensión corporal.

Ice narra la historia de un grupo militante neoyorkino en el contexto histórico del Counter Intelligence Program (COINTELPRO) —un programa secreto de la CIA que visaba el sabotaje de las acciones de las organizaciones políticas de extrema izquierda en el territorio

estadounidense— y de radicalización de la lucha política. Dominique Noguez (1987) considera a *Ice* como un ejemplo del *cine prospectivo*, que sería la cuarta modalidad de su taxonomía de los modos de eficacia del cine político: la película ve adelante o por adelantado. Al narrar una guerra imaginaria entre los Estados Unidos y México, *Ice* posee, según Noguez (1987), el «temible privilegio de la premonición» (p. 62)[10] por su capacidad de revelar «la manera fantasmática como una cierta *intelligentsia* de la extrema izquierda americana (o no americana) veía —y vivía— con anticipación a la situación en los Estados Unidos en 1975» (p. 62).[11]

La puesta en escena de *Ice* —los largos planos secuencia, los desencuadres y la ruptura de todas las formas de naturalismo— y la representación de la sexualidad y de situaciones de privación sensorial retiran a la película del cine militante. Sin embargo, este cine se encuentra presente como un elemento metanarrativo a través de los cortometrajes didácticos, dirigidos por la organización política ficticia que puntúan la narración [Figura 3].

Figura 3. *Scenes from the Class Struggle in Portugal (*1977), de Robert Kramer y Philip Spinelli

Sintomáticamente, la estética de esos cortometrajes es similar a la de *FALN* y a la de *People's War*. No obstante, *Ice* cuestiona y supera formalmente el cine militante. Para Nicole Brenez (2011), «un prejuicio pretende que, retenido por las urgencias materiales de la historia, el cine comprometido permanezca indiferente a las cuestiones estéticas» (s/p).[12] Al defender una concepción inmanente de la forma, la postura criticada por Brenez (2011) no

10 «Le redoutable privilège de la prémonition» (Noguez, 1987, p. 62). Traducción de la autora del artículo.

11 «De la manière fantasmatique dont une certaine intelligentsia d'extrême-gauche américaine (ou non-américaine) voyait —et vivait— par anticipation la situation des États-Unis en 1975» (Noguez, 1987, p. 62). Traducción de la autora del artículo.

12 «Un préjugé... voudrait que le cinéma engagé, pris dans les urgences matérielles de l'histoire, reste indifférent aux questions esthétiques» (Brenez, 2011, s/p). Traducción de la autora del artículo.

reconoce que «el cuestionamiento de los aspectos cinematográficos fundamentales sea la condición misma de existencia del cine de intervención» (s/p).[13] Por consiguiente, *Ice* debe ser visto como un film político que contiene, críticamente, el cine militante como un elemento objetual metanarrativo. *Ice* esestructurado por una dialéctica entre el film-objeto y el film por venir. Asimismo, el papel complejo interpretado por Kramer desplaza a *Ice* del terreno del cine militante. En una de las secuencias centrales, la policía política secreta castra al personaje de Robert, interpretado por Kramer. El castigo resalta las imbricaciones entre política, subjetividad y sexualidad, mientras que el desarrollo posterior de la intriga evidencia el alejamiento progresivo del cineasta de las líneas programáticas del Newsreel Group.

La película desestructura el *newsreel* mediante la articulación de los sistemas de representación del documental y de la ficción. Según Eric Breitbart (2001), miembro del colectivo de cineastas en 1969, *Ice* contribuyó a «poner fin al grupo prematuramente» (p. 212).[14]

III

Las experiencias de las vanguardias históricas se diferencian de aquellas que fueron ensayadas en el marco de la cartografía política que emerge tras la Segunda Guerra Mundial. Conscientes de los efectos paradójicos de la acción de las vanguardias históricas, los movimientos vanguardistas de la posguerra no aprobaban provocar una ruptura, ni solamente transformar la sociedad por medio del arte. Al contrario, aspiraban a universalizar la producción artística por un trayecto que no partía, únicamente, del arte hacia la vida, sino que iba también de la vida hacia el arte.

Al analizar los paradójicos intentos de trascendencia de la esfera artística de las vanguardias históricas, Guy Debord (1992) interpreta el fracaso del dadaísmo y del surrealismo en función del fracaso del movimiento proletario en la década del treinta. Para Debord, el malogro del movimiento proletario encerraba los dos movimientos vanguardistas del campo estético que habían proclamado caduco. De acuerdo con el pensador, los situacionistas habían elaborado una posición crítica que demostraba que «la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma *superación* [*sic*] del arte» (Debord, 1992, pp. 185-186);[15] posición que reafirmaba la imposibilidad de disociar política y estética. François Albéra (2005) considera, también, que la desvinculación de los movimientos artísticos y de los proyectos políticos se debe «a la supresión de dichos proyectos políticos» (p. 5).[16]

Aunque el proyecto político de los movimientos vanguardistas de la posguerra haya fracasado, estos modificaron la relación entre las categorías de subjetivo, colectivo/social y

---

13 «Le cinéma d'intervention... n'existe qu'à se poser les questions cinématographiques fondamentales» (Brenez, 2011, s/p). Traducción de la autora del artículo.

14 «Mettre fin au groupe prématurément» (Breitbart, 2001, p. 212). Traducción de la autora del artículo.

15 «La suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement* [*sic*] de l'art» (Debord, 1992, pp. 185-186). Traducción de la autora del artículo.

16 «Avant tout à l'effacement de tels projets politiques» (Albéra, 2005, p. 5). Traducción de la autora del artículo.

universal/cultural. Los límites entre la creación artística y la praxis vital (Bürger, 2017) fueron desplazados. Ese desplazamiento remite a las ideas de un campo estético alargado o reducido, es decir, que retrocede hacia una *tras-guardia* (*arrière-garde*) como consecuencia de la redefinición de la relación entre arte y vida cotidiana. De este modo, ocurre la regresión del cine colectivo o de grupo (Newsreel Group, Grupo Cine Liberación, Grupo Dziga Vertov, etcétera) y una desestructuración de las formas narrativas y estéticas que, hasta entonces, eran las predominantes en el cine militante y en el cine comprometido. Esa expansión o esa retracción del campo del arte con respecto a la esfera vital, se traduce en el pensamiento de lo político a partir de la subjetividad, como en la obra de Kramer. Además, se refleja el retroceso hacia un territorio privado y más subjetivo, el territorio del film-ensayo, como ocurre en la filmografía del cineasta estadounidense y, entre otros posibles ejemplos, en la de Godard a partir de las décadas del setenta y del ochenta, tras la producción colectiva de *ciné-tracts* en el decenio anterior, la disolución del Grupo Dziga Vertov en 1972 y el fracaso del proyecto de creación de la televisión pública mozambiqueña algunos años después y hasta *Adieu au langage* (2014).[17]

A partir de la década del setenta, la autorreferencialidad se afirmó como una de las tendencias del cine político y propuso una nueva concepción de las relaciones entre sujeto y sociedad, arte y política, subjetividad y objetividad. De este modo, surgió como una tendencia *impura*, en la medida en que la objetividad reivindicada por los sistemas de representación del cine documental y del cine militante era sustituida por modelos discursivos eminentemente subjetivos y a menudo próximos a las formas ensayísticas. Dirigida por Kramer y por John Douglas, *Milestones* ejemplifica ese viraje. La película se centra en una comunidad política organizada en modo de falansterio, la comunidad de Kramer, su familia y sus amigos, una constelación de individuos inmersos en un proceso de devenir: devenir madre, devenir *yuppie*, devenir indio.

IV

Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977) —filmada por Kramer y por Philip Spinelli durante la Revolución de 1974/75 en Portugal y finalizada en San Francisco en 1979—, instala las problemáticas conceptuales del autorretrato en el interior mismo de la forma cinematográfica del noticiero (*newsreel*). La dimensión subjetiva y autorreferencial del prólogo y del epílogo, grabados en San Francisco, sitúan a la película en un terreno frágil en la frontera entre el cine político y el autorretrato. *Scenes from the Class Struggle* afirma la pregnancia del autorretrato como forma política opuesta a la ideología de la objetividad, la transparencia y la *universalidad* de los sistemas de representación del cine documental y del cine militante [Figura 4].

17 Al momento de escribir estas líneas, la nueva película de Godard, *Le Livre d'image*, estaba por estrenarse en el Festival de Cannes.

Figura 4. Prólogo de *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977), de Robert Kramer y Philip Spinelli

En una entrevista a Sérgio Tréfaut integrada en *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974/1975* —película dirigida por el cineasta luso-francés en 1998—, Kramer discute esta problemática con respecto a la autocensura de una escena de la primera versión de *Scenes from the Class Struggle*, montada en 1977. En esa escena, grabada tras un mitin del Partido Comunista Portugués (PCP) en Oporto, «tres o cuatro obreros ebrios»[18] bailaban y cantaban *Bella ciao*. A los ojos del cineasta estadounidense, la escena, «réquiem de toda la izquierda europea» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p),[19] simbolizaba la historia del movimiento obrero del continente. De regreso a los Estados Unidos, los amigos de Kramer le aconsejaron que cortara la escena porque la percibían como anticomunista. «Ese período era bastante *hard* [*sic*] al nivel político, la subjetividad era prohibida. Había que dar la información, imponer un punto de vista a los demás» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p),[20] aclara el cineasta en la entrevista. Los comentarios de Kramer sobre la escena autocensurada fueron esclarecedores para entender su concepción del cine: el cine, forma de disenso (Rancière, 2000), debe romper toda representación homogénea de la realidad, incluso aquella que tiende a mitificar el pueblo y su pureza.

Scenes from the Class Struggle ejemplifica, además, la centralidad de las formas ensayísticas en la obra de Kramer. Su *démarche* analítica resulta del pensamiento de una serie de

---

18 «Trois ou quatre ouvriers ivres» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

19 «Le requiem de toute la gauche européenne» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

20 «Cette époque était assez *hard* [*sic*] au niveau politique, la subjectivité était interdite. Il fallait donner l'information, imposer un point de vue sur les autres» (Kramer en Tréfaut, 1998, s/p). Traducción de la autora del artículo.

pares dialécticos anclados en la noción y en la praxis de la revolución —«acontecimientos/historia, hechos/principios, actualidad/potencialidad […], palabras/imágenes […], historia/memoria»—[21] encontrando una equivalencia formal en la estructura narrativa multitemporal y en la fragmentariedad discontinua del montaje, que pone de relieve los intervalos y los intersticios a los que el título apunta. Ese pensamiento se manifiesta, también, en la interrupción abrupta de los noticieros por los intertítulos y apunta a la inactualidad de la actualidad y explicitando el hiato entre los procesos de rodaje y montaje.

De la misma manera que *Ice*, *Scenes from the Class Struggle* es estructurada por una dialéctica entre el film-objeto y el film por venir, presente también en *Dear Doc* (1990). La tensión entre la temporalidad concreta de la primera versión de montaje, que se presiente como más militante, y el movimiento retrospectivo del prólogo y del epílogo de 1978 hacen visible la subjetividad como condición de la política y de los procesos de construcción de la historia. A partir de esto es que el cineasta estadounidense problematiza la relación entre el cine militante y el cine de autor y repiensa la utopía del cine colectivo.

Como se ha mencionado anteriormente, el cine de Kramer estuvo atravesado por una reinvención constante de las formas subjetivas de aparición de lo político. *Scenes from the Class Struggle* constituye, no obstante, un punto de inflexión en la filmografía del cineasta. Es en esta película que el cuerpo de Kramer irrumpe por primera vez en el espacio de la representación como instancia enunciativa —si excluimos su aparición como actor en *The Edge* y en *Ice*, más próximas a la ficción—. En la obra de Kramer, de Godard y de Rocha, la *Lebenspraxis* (Bürger, 2017) de la revolución constituye un punto de fractura, traduciéndose, en los tres casos, en una consolidación de la disposición a la autorreferencialidad. De aquí en adelante, el cine de Kramer declinará ampliamente las relaciones entre lo político y lo íntimo y todo culminará en *Route One U.S.A.* (1989), película que problematiza la relación entre identidad y alteridad.

V

Realizada por Kramer en 1997, *Ghosts of Electricity* sintetiza las consideraciones tejidas en este artículo. En esta película, el director estadounidense revisita su biografía y su cine con el propósito de desarrollar una fabulación de la identidad individual y de la identidad colectiva. Se encuentra implícita a esta fabulación una concepción del observador como sujeto históricamente construido, modulado de acuerdo con las relaciones de saber-poder, los discursos y los paradigmas tecnológicos.

La reflexión ensayística sobre el amor como posibilidad, como dialéctica entre la identidad y la alteridad, el desconcierto del mundo y el pasaje del tiempo, se encuentra estrechamente aliada a un pensamiento de la historia de las imágenes técnicas y a una desestructuración de las formas del cine político. La autoobservación y la reflexión sobre la mediación del

21 «Events/history, facts/principles, actuality/potentiality [...] words/images [...], history/memory» (intertítulos de *Scenes from the Class Struggle in Portugal*, de Robert Kramer y Philip Spinelli, 1977/79). Traducción de la autora del artículo.

dispositivo técnico en los procesos representativos y cognitivos son fundamentales para definir la perspectiva estético-antropológica y epistémica de *Ghosts of Electricity*. Se dibuja, a la vez, la hipótesis de un agenciamiento maquínico de las percepciones y las perspectivas. Exponerse a la observación del otro equivale, en esta película, a girar la mirada hacia sí mismo, representándose como alteridad, gesto que se inscribe en la tradición del autorretrato. Parafraseando la observación de Kramer citada al comienzo de este artículo, se trata de comprometerse como cineasta *con* la cámara, pero también como individuo, con el cuerpo, en un devenir *cyborg,* en la línea de los planteos de Donnah Haraway (1991), Toni Negri y Michael Hardt (2001), *incorporando* a la máquina.

En *Ghosts of Electricity* el devenir *cyborg*, la negación de la carne y la aproximación de imágenes de la guerra y las pornográficas (negación o forma mercadológica del amor) constituyen una declaración sobre la transformación de los procesos perceptivos, cognitivos y representativos. «¿Cuándo se volcó la mirada?», se pregunta la voz en *off* de *Éloge de l'amour* (2001), de Godard. Para Jonathan Crary (2014), la crisis del observador y la crisis de la imagen son de orden cumulativo y poseen raíces históricas que se sobreponen mutuamente.

Desde *FALN*, pasando por *Ice*, *Scenes from the Class Struggle* y *Berlin 10/90*, hasta *Ghosts of Electricity* (*corpus* central de este artículo), el cine de Kramer no dejó de problematizar, casi siempre de modo ensayístico, la crisis del observador y la crisis de las formas representativas. Este cine experimental y político depositó su esperanza en la posibilidad de producir imágenes completamente inútiles para el sistema capitalista, asimismo que en el amor en sentido lato, como encuentro con el otro, comunión íntima que subversivamente escapa a toda lógica de producción, reproductibilidad o rentabilidad.

El cine de Kramer refleja los grandes acontecimientos del siglo XX y los repiensa en relación con lo íntimo y de lo subjetivo. Al considerar al cine como sistema de pensamiento, el gesto de interpretar la historia y el presente a partir una posición eminentemente subjetiva no sólo trastoca las categorías tradicionalmente asociadas a los sistemas de representación del cine documental y del cine militante, sino que apunta a una superación de las construcciones binarias que estructuraron históricamente la modernidad europea. A la vez, al vincular política y estética —afirmándolas como categorías indisociables— y al renovar sistemáticamente las formas cinematográficas, la obra de Kramer afirma el cine en su dimensión performativa (Austin, 1975), es decir, lo entiende como un campo productor de efectos de transformación en la historia general y en la sociedad, y en la esfera estética y en la historia del cine.

REFERENCIAS

Adorno, T. W. (1984). L'essai comme forme. En *Notes sur la littérature* (pp. 5-29). París, Francia: Flammarion.

Albéra, F. (2005). *L'Avant-garde au cinéma*. París, Francia: Armand Colin.

Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

Badiou, A. (2009). *Éloge de l'amour*. París, Francia: Champs.

Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París, Francia: Seuil.
Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*, (48), 327-387.
Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke*, 12. Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.
Breitbart, E. (2001). The Future of the Past. Conversation. En V. Vatrican y C. Venail (Comps.), *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer* (pp. 210-216). Aix-en-Provence, Francia: Institut de l'Image.
Brenez, N. (2017). Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engajé. Remarques préalables. En M. Bouteloup (Comps.), *36 Short Stories* (pp. 107-116). París, Francia: Paris: Bétonsalon.
Brenez, N. (junio de 2011). *Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse*. Ponencia presentada en el Coloquio *Les voies de la révolte: cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970*. Museo quai Branly, París, Francia.
Bürger, P. (2017). *Theorie der Avantgarde*. Göttingen, Alemania: Wallstein.
Crary, J. (2014). *24/7*. Londres, Nueva York, Reino Unido, Estados Unidos: Verso.
Delahaye, M. (1968). La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer. *Cahiers du Cinéma*, (205), 48-63.
Debord, G. (1992). *La Société du spectacle*. Paris, Francia: Gallimard.
Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. París, Francia: Folio-Gallimard.
Godard, J.-L. (Director). (1968). *One Plus One* [Película]. Reino Unido: Cupid Productions.
Godard, J.-L. (Director). (2001). *Éloge de l'amour* [Película].Francia, Suiza, Alemania: Avventura Films, Peripheria, Canal+, Arte France Cinéma, Vega Film, Télévision Suisse-Romande (TSR), ECM Records, StudioCanal, Deutsches Filminstitut (DIF), Studio Images 6, Les Films Alain Sarde.
Godard, J.-L. (Director). (2014). *Adieu au langage* [Película]. Suiza, Francia: Wild Bunch, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC).
Godard, J.-L. (Director). (2018). *Le Livre d'image* [Película]. Suiza: Casa Azul Films, Ecran Noir productions.
Goldmann, L. [1965] (1986). *Pour une sociologie du roman*. París, Francia: Gallimard.
Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
Hardt, M. y Negri, A. (2001). *Empire*. Harvard, Estados Unidos: Harvard University Press.
Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System.* Bloomington and Indianapolis, London, Estados Unidos y Reino Unido: Indiana University Press y BFI Publishing.
Kramer, R. y Gessner, P. (Directores). (1965). *FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional)* [Película]. Estados Unidos: Miguel Fuente.
Kramer, R. (Director). (1968). *The Edge* [Documental]. Estados Unidos: Alpha 60, Blue Van.
Kramer, R. (Director). (1969). *Ice* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
Kramer, R., Douglas, J. y Fruchter, N. (Directores). (1969). *People's War* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
Kramer, R. y Douglas, J. (Directores). (1975). *Milestones* [Película]. Estados Unidos: Barbara y David Stone.
Kramer, R. (Director). (1977). *Scenes from the Class Struggle in Portugal* [Película]. Estados Unidos: Third World Newsreel.

Kramer, R. (Director). (1989). *Route One U.S.A.* [Película]. Estados Unidos, Reino Unido, Italia, Francia: Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, Channel Four Films, RAI.
Kramer, R. (Director). (1990). *Berlin 10/90* [Película]. Francia, Alemania: Bibliothèque Nationale de France, Documentaire sur Grand Écran, D.A.A.D, La Sept-Art, Prony Productions.
Kramer, R. (Director). (1990). *Dear Doc* [Película]. Francia: La Sept-Arte, Les Films d'Ici.
Kramer, R. (Director). (1997). *Ghosts of Electricity* [Documental]. Suiza, Francia: Waka Films.
Kramer, R. (Director). (2000). *Cités de la plaine* [Documental]. Francia: C.R.R.A.V, Centre National de la Cinématographie (CNC), Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Fondation de France, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Les Films d'Ici, Région Nord-Pas-de-Calais.
Levinas, E. (1982). *Le Temps et l'Autre*. París, Francia: PUF.
Lukács, G. (1968). *Histoire et conscience de classe*. París, Francia: Flammarion.
Lukács, G. (2012). *La théorie du roman*. París, Francia: Gallimard.
Newsreel Group (Dirección). (1968). *Off the Pig* [Película]. Estados Unidos: Newsreel Group.
Noguez, D. (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris, Francia: Les Éditions du Cerf.
Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, Francia: La Fabrique Éditions.
Tréfaut, S. (Director). (1998). *Outro País: Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974/1975* [Película]. Portugal: RTP, S.P. Filmes.

El montaje de los espacios vacíos. Cortázar, Godard, Rauschenberg
Giovanni Festa
Arkadin (N.° 7), pp. 33-45, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL MONTAJE DE LOS ESPACIOS VACÍOS

Cortázar, Godard, Rauschenberg[1]

Montaje of Empty Spaces

Cortázar, Godard, Rauschenberg

GIOVANNI FESTA
giovanni.festa81@gmail.com

Recibido: 6/2/2018 | Aceptado: 27/5/2018

RESUMEN
El ensayo busca encontrar una relación entre Cortázar, Godard y Rauschenberg a través del concepto operativo de *montaje de los espacios vacíos*: se trata de una tipología de montaje que se remonta a Deleuze y que postula la introducción de un espaciamiento entre imagen e imagen y que permitirá nuevas formas de reciprocidad (campo y contracampo) y la creación de un espacio de libertad para el espectador que se vuelve coautor.

PALABRAS CLAVE
Montaje; vacío; campo y contracampo; Cortázar; Godard; Rauschenberg

ABSTRACT
The essay tries to find a relationship among Cortázar, Godard and Rauschenberg through the operative concept of *montage of the empty spaces:* it is a type of montage that dates back to Deleuze and postulates the introduction of a space image by image, that will allow new forms of reciprocity (shot and countershot) and the creation of a free space for the spectator who becomes co-author.

KEYWORDS
Montage; empty space; Shot and countershot; Cortázar; Godard; Rauschenberg

1 Este ensayo es el resumen del primer capítulo y de las conclusiones de mi trabajo posdoctoral que tuve la oportunidad de realizar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Las Plata, gracias al proyecto de becas de excelencia para ciudadanos italianos del gobierno argentino.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

El montaje es una técnica de asociación y de construcción de relaciones entre las imágenes cuyo fin es el desarrollo de una acción continua e implacable (desde Griffith hasta el montaje invisible hollywoodense); puede también ser un mecanismo que provoca conflictos fértiles entre ellas logrando la síntesis dialéctica (Eisenstein y el montaje de las atracciones); o el procedimiento que permite el descubrimiento de la potencia infinita de lo inerte (Epstein y el cine que Raoul Ruiz llamaba «chamanico»). El montaje de los espacios vacíos es, por el contrario, una operación postmoderna que crea un lugar de laceración o de fractura en lo impensado.

Con *espacio vacío* no se entiende ni un espacio cualquiera ni un blanco en el blanco eminentemente sustractivo, sino un horizonte de posibilidades, un lugar propicio para la emersión de algo. Se trata de un horizonte operativo, de un territorio que espera ser ocupado, algo similar a lo que Martin Heidegger [1964] (2009) llama «espaciamiento» y Gilles Deleuze [1985] (2005), «entre las imágenes».

En su cuento «Las buenas inversiones» (2009), Julio Cortázar nos habla de un joven, Gómez, que quiere retirarse en la soledad y en la tranquilidad de un lugar en las afueras de la ciudad. Busca, entonces, un terreno que tiene que ser, ni más ni menos, de un metro cuadrado. Su amigo Literio puede ayudarlo: tiene entre dos terrenos un espacio vacío, un rincón que mide exactamente un metro y que, por hallarse entre dos solares comprados en épocas diferentes, tiene la peculiaridad de poseer —Cortázar escribe exactamente esto— una *especie de personalidad propia*, aunque no sea en apariencia más que un montón de pasto con un cardo punteado. ¿Qué hace Gómez con su metro cuadrado? Lo utiliza: se la pasa leyendo y tomando sol. De repente, unos curiosos se acercan y Gómez les dice que la propiedad de un terreno se extiende desde la superficie hasta el centro de la tierra (lo cual habla de la fascinación de Cortázar por Verne). Este espacio vacío de un metro cuadrado es, entonces, una superficie habitada y agitada, un claro —es decir, un espacio libre y despejado de un conjunto de cosas que ocupan una extensión— y un pozo cuadrado que baja hasta el centro de la tierra. Después se descubre que, en este pedacito, y solo en él, hay petróleo —Cortázar describe la emersión repentina del precioso licor negro como un chorro bruto que empapa y rocía, no muy distinto del chorro de leche de la película *La línea General* (1929), de Sergéi Eisenstein—. El espacio vacío se vuelve cavidad habitada.

EL ESPACIO VACÍO COMO INTERSTICIO

En *Rayuela* [1984] (2003), Cortázar teoriza un montaje que llama de los «saltos continuos» donde no se trata de ir desde A hacia B, desde el alfa hacia el omega, porque el libro se puede leer *como a uno le da gana.* El resultado es un *patchwork* o mosaico en el que a los acontecimientos de la narración ficcional se les agrega un material heterogéneo constituido por fragmentos de poemas, anuncios periodísticos, noticias de policía, citas literarias y unos textos de alienados mentales.[2]

---

2 No es casual que el editor de Morelli, alter ego de Cortázar y filósofo montador, se llame Pakú, que es el nombre arcadio de Hermes, dios tutelar del montaje. Fue el dios que al juntar dos objetos indiferentes (un caparazón de tortuga, médulas de animales) llegó a crear un tercer objeto completamente diferente, la lira de dulce sonido.

Como explica Cortázar [1984] (2003), en una combinación heteróclita de acontecimientos,

> […] a veces las fotos mostraban: una espalda; una mano apoyada en una puerta; el final de un paseo por el campo; la boca que se abre para gritar; unos zapatos en el ropero; personas andando por el *champ de mars*; una estampilla usada; el olor de *Ma Griffe (*p. 737).

En *62/Modelo para armar* (1968) [2004] diferentes partes del relato son separadas por espacios vacíos y se proponen como partes permutables, abiertas a una combinatoria siempre diferente. Entre imagen e imagen, entre pieza y pieza se crea un espacio virtual de conexión infinita: construir los puentes entre uno y dos será asunto del lector. En un capítulo de *Último Round* [1969] (2009), llamado «Cristal con una rosa dentro», Cortázar habla de una peculiar fuerza de atracción entre las imágenes: la distracción.[3] La distracción se ocasiona gracias a la presentación sucesiva de fenómenos heterogéneos. Es lo que Deleuze [1985] (2005) llama, citando a Maurice Blanchot, *vértigo del espaciamiento*. El resultado es el nacimiento fulgurante de una imagen ajena a «todos sus elementos parciales, indiferente a sus posibles nexos asociativos, y propone —en ese instante auroral e irrepetible y ya pasado y oscurecido—, la *entrevisión de otra realidad*» (Cortázar, [1969] 2009, p. 128). Se trata, por ejemplo, de juntar o de superponer imágenes o acontecimientos, tales como «el ruido de una puerta al cerrarse», «la sonrisa de mi mujer», «el recuerdo de una callejuela en Antibes» o «la visión de una rosa en un vaso». (Cortázar, [1969] 2009, p. 108).

El resultado es lo que Cortázar denomina «operación del papador de moscas», en la cual en una *entrevisión* pasiva y fatal de acontecimientos aislados (a|b|c|d) no es posible ninguna subida a un nivel superior de conocimiento —como en el montaje intelectual de Eisenstein—, sino algo como un extrañamiento instantáneo, un *deja-vu*, una cristalización fulgurante en un *tiempo* en el que todo ocurre simultáneamente y en un *espacio* donde las figuras, rehusando cualquier síntesis, se muestran como facetas o como eslabones de una pintura cubista en un acaecer sin duración. Lo que queda, dice Cortázar [1969] (2009), no es ninguna toma de conciencia sino algo confuso, como una ansiedad, un temblor o una vaga nostalgia: «Algo ha estado aquí, tan cerca, y ahora no hay más, no queda más que una rosa en un vaso. Una rosa es una rosa es una rosa. Y nada más» (p. 129). Este estado de distracción, esta grieta que se abre entre los acontecimientos reales, permite una posibilidad de apertura y de introducción de lo abierto, la penetración de un elemento *otro*, de un espacio y de un tiempo que son diferentes y elásticos.

En su film *Carta a Freddy Buache* (1982), Jean-Luc Godard dice que «había algo *entre* el cielo y el agua, hemos pasado al otro mundo, a los ínferos de la visión […]. Para hacer *ver* hace falta confrontar lo que debe ser visto *con otra cosa*». El montaje para Godard es relacionar cosas en un acercamiento que nos permite ver dos veces. La imagen nunca es una: o se vuelve palimpsesto (como en *Histoire(s) du cinema*) o se organiza según una disposición paratáctica (como en *Film Socialisme*); el montaje no es una simple herramienta

3 Se trata, es obvio, de una distracción muy distinta, opuesta, de aquella «diversión» con la cual Jean-Luc Godard traducía la palabra *entertainment* en su entrevista con Fritz Lang.

que nos permite encadenar argumentos, sino una noción salvadora de la imagen, algo capaz de restituir a la imagen su potencia originaria que permite elevar el movimiento de la yuxtaposición y de los cortes al nivel del pensamiento. Es aquello que acerca a Godard con Eisenstein. Pero mientras para el soviético el fin del montaje es lograr una operación de síntesis capaz de superar las diferencias, en Godard (2012) nunca hay una síntesis; lo que hay es la exaltación de una diferencia nunca absorbida: «La base es siempre dos. Presentar siempre dos imágenes en lugar de una. Es esto a lo que yo llamo montaje de dos» (p. 129). El montaje es la gran fuerza de diferenciación infinita que permite poner en crisis la continuidad virtual del encadenamiento, del *raccord* siempre restablecido: el de los hechos míticos en la sociedad totalitarista y el de los bienes en la sociedad de los consumos. Final es la desaparición del brillo encantador de la imagen, la crisis del aura de un líder político o de un objeto comercial, en una relación verdadera con lo real. Se trata de un acto moderno —aquello que Hegel llamaba «conciencia lacerada» o «conciencia pervertida»— capaz de juntar pensamientos que para la conciencia honesta se encuentran en la más grande distancia los unos con los otros y donde se trata de imaginar *a pesar de todo*. Esa fue la operación que llevó a cabo Robert Rauschenberg (1954) cuando borró el dibujo del artista expresionista abstracto Willem De Kooning: borrar para crear un espacio vacío de comunicación y de trasformación.

Su *combine painting* (termino inventado por Rauschenberg para obras en las que una superficie pintada con función de fondo se «combina» con objetos reales, fotografías o serigrafías; en español pintura combinada, montada), titulado *Interview* (Rauschenberg, 1955), es obra del intersticio entre las partes: se trata del *ready made* de una puerta abierta que divide el espacio en dos lados. Es el dualismo de la entrevista del título y también el dualismo de la puerta, blanca a la derecha y roja a la izquierda, que se cierra y se abre en un vaivén infinito. Cada lado del *Combine* está dividido, a su vez, en espacios menores o secciones: el resultado es una pantalla múltiple separada por el corte central del umbral; una abertura que esconde, que abre y cierra el espacio de la representación. En ambos lados podemos gozar de una acumulación desordenada y posmoderna de acontecimientos distintos (entre otros, la foto de una playa; una verdadera pelota de *baseball*; un cuadro mitológico con una ninfa desnuda; una viga de madera recubierta de pintura informal). La obra misma está dividida entre dos prácticas, una informal y otra del *objet trouvé dada*; entre dos niveles, el plano bidimensional y su abertura; entre dos movimientos, el del abandono a la casualidad del gesto y el de la búsqueda del objeto rechazado y marginal.

El resultado es un *ultra-Schwitters*, un *ultra-Merzbild*[4] que mezcla la sensualidad del *action painting*[5] con la materialidad de los trapos de la historia, de los residuos y de los restos de la sociedad de los consumos. Se trata de una yuxtaposición entre el *ya estado* del objeto reciclado y programáticamente transformado y el ahora del libre flujo de color. También la relación es entre historia (que, como nos dice Walter Benjamin, se fragmenta en *imágenes* y

---

4 La referencia es a Kurt Schwitters, artista alemán del dadá berlinés. Sus montajes de objetos heteróclitos, que llamaba *Merzbild*, fueron una gran inspiración para Rauschenberg.

5 Literalmente, «pintura de acción»: la expresión fue creada por el crítico H. Rosenberg en el 1952 para definir el lenguaje pictórico después de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, genéricamente definido expresionismo abstracto, y se aplica a la escuela de New York.

no en *histories*) y arte informal, lugar donde el único acontecimiento es un estado de abertura del cuerpo; y, como veremos en los *combines* más maduros, entre progreso y catástrofe. No por nada el artista habla de «experiencia de lo que está en el medio».

ENTRE CAMPO Y CONTRACAMPO

En «Axolotl» y en «Ídolo de las cicladas» (Cortázar, [1956] 1982) es posible que una estrategia de la alternancia como el campo y contracampo se vuelva mecanismo de atracción fatal y comporte una mutación, un deslizamiento, una caída. En los dos cuentos el animalito y la estatuilla son emergencias de lo arcaico superviviente, caracterizados por rasgos cerca de lo amorfo y de la quietud o, por lo menos, por una cierta cantidad de tiempo ralentizado. Ambos inexpresivos: el axolotl es similar a una estatuilla corrompida por el tiempo y la estatuilla posee la siniestra capacidad de animación propia del mundo animal. Ambos ciegos: el rostro de la segunda es un espejo plano, mientras que el del primero lleva inscritos, en el molde de una cabeza vagamente triangular de piedra rosa, los signos de un rostro: ojos que son orificios ciegos y orejas que son ramitas de coral, en un traspaso continuo hacia distintos reinos de la naturaleza. Los brazos del primero son patas delgadas que permiten una cierta aproximación metódica al entorno, los de la segunda son ceñidos al vientre en una postura ritual. En ambos es posible adivinar una misma tensión, aquella que logra abolir el espacio y el tiempo hasta la quietud: la estatuilla a través de una siniestra voluntad de muerte, el axolotl a través de una búsqueda, en virtud de una progresiva e implacable puesta en sordina de los movimientos hasta la inmovilidad indiferente emparentada con lo inorgánico. El axolotl es una piedra rosada que el perfil de una hendidura rasga apenas, cercana a una cara azteca, la estatuilla es siniestra emanación de la piedra de las inmolaciones originarias. Ambas piedras, como el monolito kubrickiano, emiten un llamado («Él me reclamaba», dice el narrador de «Axolotl»): el llamado de la estatuilla es cercano al de la flauta doble de los sacrificios y transforma el entorno en el que se desarrolla la acción (un cuarto común), a través de una sobreimpresión con el arcaico que se derrama incontenible como una infección, en una escena de sacrificio originaria. El axolotl logra llegar a una imposible migración de las identidades a través de la cortina del vidrio del acuario que, en lugar de ser inerte superficie diáfana, se vuelve camino secreto hasta la otredad, lugar donde el rostro del hombre se sobreimprime con el del animal.

En Cortázar el mecanismo de campo y contracampo es un mecanismo de reciprocidad y de reconocimiento del otro: aquello que antes estaba alejado y a distancia, el espacio entre uno y dos, de repente parece pulverizarse cuando uno llama al otro. Dos extraños, dos distintos, no lo son más porque se intercambian una mirada: el hombre recibe la mirada ciega del axolotl o aquella sin rasgos, mineral, de la estatuilla —en Rossellini pasa una relación similar entre orgánico y mineral: pensamos al campo y al contracampo entre Ingrid Bergman y el volcán de Stromboli—. Se trata de retratos que se tocan, que animan una intimidad llevada hacia la superficie y que, como nos señala Jean Luc Nancy (2002), extraen una fuerza. Para lograr esta extracción aurea la mirada subleva lo exterior (es decir, el ser cabeza del rostro), destaca la intimidad y la lanza hacia nosotros, como se lanza un pañuelo. La reciprocidad de la mirada comporta un éxodo y permite que la imagen del otro

se vuelva presencia contagiosa, participante y participada. La cortina, sublevada, se vuelve frontera sutilísima entre lo humano y lo animal, lo presente y lo arcaico, el estado y el ahora.

En un *combine* sin título (1954), Rauschenberg crea una especie de torre dividida en dos. La parte de arriba es una estructura cerrada con forma de paralelepípedo, la de abajo está dividida por una columna de yeso blanco. Ambas partes son recubiertas por imágenes relacionadas a las ideas de ascesis y de caída, de muerte y de nacimiento, de masculino y de femenino en una total ausencia de síntesis (por ejemplo, unas tumbas en un cementerio, un hombre con la pistola y un pedazo de tierra baldía).

En la parte de abajo hay un montaje entre el *ready made* de un gallo embalsamado y la foto de un hombre fatuo vestido de blanco, que prolonga y redobla su imagen en un espejito que está en el piso: entre uno y dos se yuxtapone la columna blanca. La relación entre hombre y animal es (a diferencia de «Axolotl», de Cortázar) una relación entre seres que no intercambian ninguna mirada, porque la columna entre hombre y gallo no permite que se produzca ningún tipo de contacto —como ocurre entre la Virgen y el Ángel en la *Anunciación*, de Piero della Francesca, en el Políptico de San Antonio en Perugia donde, por el contrario, la columna se encuentra en la cumbre de la estructura y no en su fundamento—. Sin embargo, el hombre fatuo mira fijamente hacia él, en un ansia de futuro que parece olvidarse también del reflejo que se prolonga bajo sus pies. La cabeza del gallo está volteada hacia el otro lado, mirada animal que se fija en una pared descompuesta del establo, pobre superficie de trazas blancas y marrones, pantalla sobrecargada de rasgos amorfos y materiales. Entre hombre y animal, entre uno y dos, esta vez no hay intercambio de mirada ni conmutación, sino, solamente, la soledad del uno y del otro.

Godard (2011) transforma el mecanismo del campo y contracampo, que es un mecanismo de reciprocidad y consumación de la expectativa (y donde el rostro del otro es evento puro y realización de un deseo), en una búsqueda del *non* enlace. Esto es bastante claro en una secuencia de la parte 4a[6] de las *Histoire(s)*, donde se ve a uno de los personajes de *Freaks* que se ríe con su candor de niño cubriéndose el rostro, después vemos una imagen pornográfica y, finalmente, el cadáver de una mujer en un campo de concentración. Aparentemente, esta conexión sin relación sirve para ilustrar el concepto de la violencia como acto del espíritu: quien se niega a pensar que es un acto violento se expone a padecer sin fruto todas las brutalidades que su ausencia ha liberado. No debemos bajar la mirada al espectáculo del sexo y de la muerte, sino fijarlos, mirarlos firmemente.

Esta parece ser la interpretación más directa: Jacques Rancière recomendaba, al contrario, buscar en las *Histoire(s)* el *non-enlace* más que el enlace. El primero sería capaz de revelar la potencia de historia que el cine proyecta sobre las imágenes de muerte, en un choque de los heterogéneos que tiene que producir un espacio común. Intentamos leer de nuevo la secuencia, las tres imágenes. Antes de todo, esta secuencia puede ser reconectada con otra de las *Histoire(s),* el final de 4b donde Godard lee una cita de Maurice Blanchot: «La imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros» (Blanchot en Godard, 2011). Se trata de una oración que nos permite entender el montaje de las tres imágenes de

---

6 *Historie(s) du Cinema* es el gran atlas de Godard, comenzado en 1988 y concluido diez años después. La obra está dividida en cuatro capítulos y cada capítulo en dos partes, a y b.

otra manera: el chico de *Freaks* no se alejaría de un contenido insoportable, sino que revelaría la posesión de una gaya ciencia, que es aquella de *diferir* la mirada: el joven no rehúsa a mirar sino que se ríe para que la imagen de la nada no lo atrape con su pesadez. Él, encarnación de la risa feliz, ligera, que brilla, no permite, como Perseo con Medusa, al espesor difuso de la nada apoderarse de su mirada. No es un caso que la citación precedente a aquella de Blanchot sea de Georges Bataille, que en los materiales del Colegio de Sociología hablaba de una risa menor y de una risa mayor. La risa mayor es exactamente aquella que se apodera del chico de *Freaks*, la risa indirecta que se ríe de lo innominable.

UN ESPACIO DE LIBERTAD Y COMUNICACIÓN

A través de su alter ego, Morelli, Cortázar se refiere a imágenes y situaciones donde los puentes entre ellas son tan variados y tan poco caracterizados que el lector tiene que presumirlos o inventarlos. El espacio entre imagen e imagen permite al lector aventurarse a participar del destino de los personajes: «Los puentes *entre* una y otra instancia de esas vidas tan varias y poco caracterizadas debería presumirlos o inventarlos el lector […]. A veces, las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban» (Cortázar, [1984] 2013, p. 646). En otro pasaje de la novela, el escritor adjunta: «El verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que hay algo de lo que escribo que debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo» (Cortázar, 2013, p. 640).

Al final de la primera parte de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortazár [1967] (2014) propone:

> Apuntar a la sensibilidad del lector, hiriéndolo por los ojos, los oidos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y de respuestas y suscitar una participación porosa, es esa experiencia que es un cuento o una novela (p. 167).

El lector es un comontador, un almacén de entusiamo abierto a toda clase de cosas distintas y tiene que juntar entre ellas secuencias disparatas, establecer conexiones o aceptar el abismo, como con las siguientes imágenes:

> Un pato que nadaba en el Bois de Boulogne; una hoja seca que se balanceaba en el borde de un banco; una grulla anaranjada enormísima y delicada contra el cielo azul de la tarde; el olor de un vagón de tren cuando uno entra y tiene un billete para un viaje de tantas horas; *L'année derniere en Marienbad*; la *Locomotiva en Gare* de Lyon; ese cartel amargado y sucio (Cortázar, [1967] 2014, p. 166).

Se trata de la búsqueda de vínculos y de parentescos entre acontecimientos aparentemente desconectados entre sí. Para el lector cómplice consiste en volverse, en cierto sentido, más que *detective* (capaz de traducir una cadena de anomalias mínimas e imprecisas que aisladas no significan nada, en un retrato que cobra significado) *flaneur*. Es decir,

volverse aquella figura de vagabundo metropolitano que Charles Baudelare llamaba *botánico de la acera*, señor del acontecimiento puro y del desenlace, nómade atraído fatalmente por el nombre de una avenida, el ángulo de una calle, un lejano grupo de hojas. Se trata de alguien capaz de transformar aquello que Deleuze llama el *espacio estriado de la ciudad* (Deleuze & Guattari, [1972] 1994) en el espacio liso del desierto, de la selva o de la estepa, espacio no delimitado, preurbano, marginal y no divisible, donde recolecta todos aquellos objetos o trapos lanzados afuera del *continuum* histórico. Godard (2012) comenta:

> Nunca tuve miedo en el film, en hablar del film mismo o de algo más» absolutamente no relacionado con el argumento y la situación para crear un espacio de comunicación del film a través del film. Tengo razón en filmar ¿esta cosa y no otra, en este instante y no en otro? Sin embargo *hago participar el espectador en la arbitrariedad de mis decisiones*, y en la búsqueda de las leyes generales que podrían justificar una decisión personal (p. 270).

A este espectador consciente y activamente participante se contrapone el espectador *enemi*, enemigo, que en un fragmento de la parte 4b de las *Histoire(s)*, en la «simple agonía» (como recita el título del poema de Jules Laforgue que Godard lee fuera de campo) de una sala cinematográfica (que es aquella de la película *The Crowd*) se ríe a carcajadas: es la representación, para Godard, de un público que pide a las imágenes solo diversión, mientras la imagen sucesiva, traída de *Nosferatu* de Murnau, nos sugiere la caída de aquel mismo público, que es el público mirón del consenso, en el vértigo de la noche del régimen nazi (la imagen sucesiva es la de un cartel que recita «The End»). El espectador godardiano es, también, un espectador distinto de aquel de las películas *hollywoodenses* que, como nos explica la voz grabada de Alfred Hitchock en un fragmento del episodio 4a, es absorbido en una continuidad virtual cuyos cortes de montaje (es decir, la naturaleza construida del film) no comprende; para un público como ese el corte, es decir, el margen de pensamiento, queda invisible, oculto, en una sobreexposición total con los acontecimientos narrados. Entonces, ni espectador del consenso ni espectador consumidor. El espectador que se abre al vértigo del espacio vacío es un espectador distinto que, gracias a un montaje que hace del corte y del distanciamiento entre las imágenes un principio operacional, puede buscar un territorio de libertad y de palabra que le permita tomar posición. El espectador que cultiva este espacio es el espectador *cinéphile* que Godard recuerda con melancolía infinita en el fragmento del capítulo 3b dedicado a Henri Langlois, donde las historias se vuelven elegías. «El verdadero cine era aquello que no se podía ver, no era sino aquello» (Godard, 1982).

Rauschenberg, como todos los artistas que pasan desde una poética del objeto a otra del *environment*, persigue una verdadera relación de comunicación con el público. En su ciclo *Short Stories* (2000-2002) cada espectador lograba crear su propia historia o alcanzaba a modificar aquella ya empezada y cada pieza constituía una parte fragmentaria que el espectador podía colocar en el espacio y en el tiempo mientras caminaba por la exposición. La serie *Shiners* (1986-1993) implicaba el reflejo del espectador en la obra; en el espectáculo teatral *Map Room Two* (1965) el público abandona su papel pasivo: cada espectador tenía que ponerse una hoja de papel blanco sobre su espalda; y esto transformaba cada cuerpo en una pantalla cinematográfica recibidora de luz, cada cuerpo en un espacio de absorción de la imagen, cada piel en una especie de receptáculo astral.

BUENOS AIRES, CAPITAL DE LOS ESPACIOS VACÍOS

Utilizaremos, por la edificación de esta ciudad fronteriza e imaginaria, el método de montaje inventado por Aby Warburg para su *Atlas Mnemosyne* (2010), obra no finita/no finible, en la que casi mil imágenes son organizadas y montadas en soportes negros de forma rectangular o «tablas» (los años son aquellos del apogeo del cine mudo antes de la llegada del sonoro: 1926-1929). Otra referencia es la de Borges, que crea un montaje en el que los textos son yuxtapuestos a fotografías. Es un recorrido en globo alrededor del mundo que se vuelve un viaje de la memoria por lo que llama «el paraíso perdido del siglo XIX» y un itinerario fantástico (hacia los selenitas de Welles, que habitan el interior de la luna); el fin es «descubrir lo desconocido», a través de un montaje heteróclito que permite el enlace secreto entre aspectos inconmensurables de la realidad [Figura 1].

Nuestra *tabla* seguirá entonces la lógica de las atracciones fatales entre imágenes y aquella, aparentemente antitética, de las secuencias. Quizá sea este el legado de autores, como Warburg y Borges: el montaje como forma hermenéutica de conocimiento que puede revelar la raíz misma de la realidad. O quizás, la tabla funcione como la máquina transformadora de historias de Macedonio Fernández en la novela *La ciudad ausente* (Piglia, 1992), que convierte y crea nuevos cuentos mientras traduce los viejos, y cuyo funcionamiento procede por una expectativa incrédula. Macedonio la construye para luchar contra una pérdida, la de su mujer (ya que cada narración, cada historia, es una victoria contra la muerte, como nos enseña Sheherazade), considerando a todas las especies de objetos de su narración como seres vivos. Su objetivo es anular la muerte y crear un mundo virtual, *vacío*, indefinido, que es el de las formas futuras, un espacio de lo posible que tiende hacia la existencia, porque «lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad» (Fernandez, 2014, p. 38).

La tabla se puede dividir en tres secuencias: *espacios* en el lado izquierdo y en la parte baja al centro, *cuerpos* en la parte central y *objetos* en la parte derecha. El *íncipit* de la serie de los *espacios* del lado izquierdo, la puerta afuera de las bisagras, es un umbral metafóricamente abierto hacia las profundidades de otros niveles de existencia en el cementerio de la Recoleta y está asociada a la obra de arte informal de Alberto Greco (Greco, 1960): un rectángulo de materia gris que vuelve al umbral superficie negativa vagamente emparentada con el monolito kubrickiano.

Sigue, desde arriba hacia abajo, la imagen de una calle de San Telmo donde se cree que existía un pozo que los indios Quilmes llamaban *guruc-gruta*, un espacio poroso y una grieta abierta en comunicación con el centro de la tierra. Según la leyenda, en la zona del pozo se encontró una estatuilla sacrificial: ¡quizá sea el lugar donde finalmente lograron tirar la estatuilla fatal del cuento de Cortázar, con su siniestro poder de persuasión y contagio! El pozo es representado en el centro de la tabla por la imagen de una escalera que se abre sobre un conjunto de ataúdes: un espacio vacío, asimétrico, un torbellino aspirante que se vuelve, al mismo tiempo, profundidad habitada y palimpsesto, y que, como en el aforismo de Kafka, tuerce lo llano en «pendiente escarpada».

Paralelamente, el pozo es el lugar de los muertos: los muertos son muertos, pero en cuanto muertos no terminan de acompañarnos y nosotros, como dice Nancy (2002), no terminamos nunca de irnos con ellos hacia ningún lugar. El pozo nos recuerda aquel en el que se cae el ternero en la *Ciudad Ausente* de Piglia y en el que hay una cantidad de cosas

Figura 1. Una tabla de *Mnemosyne* «argentina»

terribles: cuerpos abandonados, restos, inclusive una mujer hecha un ovillo sentada y con los brazos entrecruzados. Un infierno de la dictadura en la parte de la pradera donde la tierra es blanda y el pasto tierno, sin cultivo. Y cada pozo es una tumba (Piglia, 1992).

De nuevo en el lado izquierdo, hay una planta de Buenos Aires en relieve, un amanecer en Retiro doblado por la imagen de una tarde en Puerto Madero y dos grandes espacios vacíos

de la ciudad que se reflejan en dos obras de artistas contemporáneos. La primera obra es *Y me dicen que el sol brillará* (Giaconi, 2017). Allí hay, distribuidos en el piso, pedazos de papel que imitan piedras que no se pueden tocar en un laberinto que impone al paseo del espectador un desvío particular: se trata del camino con los ojos hacia el piso que es el de los cazadores-buscadores de huellas y el de los detectives. La segunda obra es *Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006* (2006), el díptico de Francis Alys. Se trata de una obra dual: la imagen de la izquierda es el *frame* de un film que muestra la subjetiva de una avenida en el extremo Sur que se esfuma hasta el develamiento de la raíz de lo visible y de la inconstancia de espejismo de la realidad; la imagen de la derecha es una reducción pictórica de la misma imagen separada por un gran corte central. El paisaje revela aquí su *potencia* de deterritorialización absoluta: como nos dice Deleuze, no se trata simplemente de un ambiente, sino de un mundo deterritorializado (Deleuze & Guattari, [1972] 1994). En el mismo tiempo, este paisaje nos muestra su poder de *sublevación*: en esta trayectoria infinita hacia la luz la imagen parece consumarse hasta volverse polvo, *brizna di luz*, en un desencadenamiento y en una reapertura infinita.

La imagen se asocia, en la parte baja de la tabla, con otras dos imágenes: la fotografía de la pampa y aquella de dos espacios vaciados. El primero es de Cándido López, obra-preludio a la *Batalla de Paraguay* (López, 1887-1902), una secuencia de grandes cuadros rectangulares en un cinemascope pictórico muy apto para representar los movimientos de masas así como el gran movimiento ciego de carnicería de la batalla. En este primer *frame* vemos un espacio no muy distinto de aquello del comienzo de «Divertimento», de Cortázar, donde viene descrita una manada de vacas pacíficas que pastan siguiendo ordenados *patterns* de dispersión cerca del hueco central del gran lago. La segunda imagen es la descripción de un incendio nocturno. Los espacios terminan con el tríptico de madera de Tapiès y con la pared descamada de una tumba vacía (que está también en relación con los cuerpos desaparecidos de la secuencia central).

La obra *Y me dicen que el sol brillará* se puede juntar con *Dale una mano a los desaparecidos* (1985), de Edward Shaw: cada piedra es una mano, cada piedra es un nombre. Son estas las dos imágenes que abren la secuencia dedicada a los *cuerpos*: cuerpos recubiertos de la nieve sucia y mortal de *El Eternauta* (Oesterheld & Solano-López, 1957). Cuerpos que se sublevan (son las abuelas que rodean el obelisco de la Plaza de Mayo y que oponen al Poder una potencia, resistencia común del gesto compartido) y que chocan con las ruinas de la guerra en la obra *Rua Ruini* (1949), de Xul Solar. Toda la secuencia está hecha de cuerpos: cuerpos ausentes que en el mismo tiempo testimonian la más radical de las presencias; cuerpos quemados como en la obra *Alma. Silueta en fuego* (1975), de Ana Mendieta, que también se refiere a la biografía de Gardel, muerto en un incidente de avión que aparece con su rostro icónico a través de un *frame* y del cartel de una película. Y, finalmente, cuerpos danzantes en el baile del tango, éxtasis de la caída controlada, donde el cuerpo del otro es abismo y extremo borde antes de la caída, en el eterno espectáculo de un derrumbe (es decir, la muerte) que nunca se cumple. En el tango no hay sino vacío, puro espacio entre dos que es manipulado como el artista manipula la arcilla: en lugar de la actividad febril de los dedos hay una red de cuerpos enlazados en un conjunto de movimientos sapientes que proceden por disimulación, antítesis y paralelismo.

Una herramienta del tango es el bandoneón. Extraño instrumento musical que crea procesos lineares finitos en el desarrollo de su estructura serpentina, donde hay una pasión principal que abre a una reivindicación siempre recuperada y modulada de manera distinta. En este movimiento hacia el afuera hay, en el bandoneón y en el tango, algo como el deseo de una pasión amorosa destructiva que persigue su misma muerte. En ambos, la banda sonora y el cuerpo, se crea como una línea de fuga infinita que trama su laceración y su caída. A la cumbre sigue el abandono extenuado en una teoría de vasos comunicantes que a cada momento encuentran su agujero negro. En los conciertos con múltiples instrumentos, como en el tango de todas las figuras, al final de todos los trasiegos se logra la visión de una potencia absoluta, cercana al olvido del todo: en el bandoneón el sonido de dos manos que nunca logran tocarse, en el tango el contacto de dos cuerpos que nunca se tocan y no dejan de manipularse.

El lado derecho es el de los *objetos*: los *combines rauschenberghianos* de los mercados de San Telmo; el patio de *El Eternauta* que se refleja en su opuesto, la obra *Cosa* (Santantonín, 1963).

Las últimas imágenes de la tabla son un axolotl (como aquél del cuento de Cortázar, en el mismo tiempo cuerpo y estatuilla primordial) y una cajita china. Como en un cuento de Borges, como en *Happy Together* (1997), de Wong Kar-Wai, llegamos metafóricamente, gracias a los espacios que el montaje de las imágenes deja vacíos, desde Buenos Aires hasta el Extremo oriente: en el lenguaje de la tabla, hasta una cajita china con sus colores y con sus sencillos instrumentos de cerámica.

REFERENCIAS

Alys, F. (2006). *Historia de un desengaño, Patagonia 2003-2006* [Video instalación]. Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.

Cortázar, J. [1956] (1982). *Final del juego*. Madrid, España: Alfaguara.

Cortázar, J. [1968] (2004) *62 Modelos para armar*. Madrid, España: Punto de lectura.

Cortázar, J. [1969] (2009). *Último Round*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Cortázar, J. [1984] (2013). *Rayuela*. Madrid, España: Catedra.

Cortázar, J. [1967] (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Deleuze, G. [1985] (2005). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari F. [1972] (1994). *Mil Mesetas*. Madrid, España: Pre-Textos.

Fernandez, M. (2014). *Textos Selectos*. Buenos Aires: Argentina: Corregidor.

Giaconi, M. (2017). *Y me dicen que el sol brillará* [Instalación]. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Kirchner.

Godard, J. L. (1982). *Carta a Freddy Buache* [Película]. Paris: Olive Films.

Godard, Jean Luc (2011). *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) [Película]. Paris: Olive Films.

Godard, J. L. (2012). *Introduzione alla vera storia del cinema*. Milán, Italia: Pigreco.

Greco, A. (1960). *Sin Título* [Pintura sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.

Heidegger, M. [1964] (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona, España: Herder.
Kar-Wai, W. (Director). (1997). *Happy Together* [Película]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Prénom H Co., Seowoo Film Company.
López, C. (1887-1902). *Invernada del Ejército Oriental, 5 de abril de 1866* [Óleo sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
Mendieta, A. (1975). *Silueta de un fuego* [Video instalación]. Buenos Aires, Argentina: Malba.
Nancy, J. L. (2002). *Il Ritratto e lo sguardo*. Milán, Italia: Raffaello Cortina.
Oesterheld, H. & Solano-López, F. [1957] (2003). *L' eternauta*. Roma, Italia: Aura.
Piglia, R. (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.
Rauschenberg, R. (1954). *Untitled* [*Combine*. Papel, óleo, madera, fotografías y materiales varios]. Los Angeles, Estados Unidos: Museum of Contemporary Art.
Rauschenberg R. (1955). *Interview* [*Combine*. Papel, oleo, madera, fotografías y materiales varios]. Los Angeles, Estados Unidos: Museum of Contemporary Art.
Rauschenberg, R. (1965). *Map Room II*. New Cinema Festival I, Film-Makers' Cinematheque, Forty-first Street Theater, New York.
Rauschenberg, R. (1986-1991). *Shiners* [aluminio y objetos metálicos]. Sin datos.
Rauschenberg, R. (2000-2002). *Short Stories* [imagen digital transferida sobre panel de polylaminate]. Sin datos.
Santantonín, R. (1963). *Cosa* [Relieve, técnica mixta]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
Shaw, E. (1985). *Dale una mano a los desaparecidos* [Instalación]. Buenos Aires, Argentina.
Solar, X. (1949). *Rua Ruini* [Óleo sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo Xul Solar.
Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Akal.

Los lazos que se unen. *Patience (after Sebald)*, de Grant Gee
Richard Peña
Arkadin (N.° 7), pp. 46-50, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LOS LAZOS QUE SE UNEN

Patience (after Sebald), de Grant Gee

The Ties that Came Togheter

Patience (after Sebald), by Grant Gee

RICHARD PEÑA
rap4@columbia.edu
Director Emérito. New York Film Festival /Columbia University. Estados Unidos

Recibido: 14/2/2018 | Aceptado: 6/5/2018

RESUMEN
El artículo examina las relaciones entre el film ensayo *Patience (after Sebald)*, de Grant Gee, y el relato *Los anillos de Saturno*, de W. G. Sebald. A través de los rasgos ensayísticos del film de Gee, se indaga sobre las correlaciones entre discurso literario y cinematográfico, y sobre la dificultad de considerarlo una adaptación. Pensando al film como respuesta al libro, el texto explora las dimensiones del diálogo entre literatura y cine, así como los modos de meditación sobre el viaje, la temporalidad y la memoria inscriptos en ambas obras.

PALABRAS CLAVE
Cine; ensayo; literatura; historia; memoria

ABSTRACT
The article examines the relationship between the film essay *Patience (after Sebald),* by Grant Gee, and the book *The Rings of Saturn*, by W. G. Sebald. Through the essayistic features of Gee's film, the author explores the correlations between literary and cinematographic discourse, together with the difficulty of considering it as an adaptation. Thinking about the film as a response to the book, the text explores the dimensions of the dialogue between literature and cinema, as well as the modes of meditation on travel, temporality and memory inscribed in both works.

KEYWORDS
Film; essay; literature; memory; history

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Cuando una vez le preguntaron por la forma correcta de filmar un libro, el conocido ingenio francés de Jean-Luc Godard respondió que debe ponérselo en una mesa, apuntar con la cámara hacia allí y presionar el botón. Desde los comienzos del cine, la cuestión de adaptar diversas fuentes literarias al cine ha sido debatida. El primer caso judicial importante sobre el nuevo medio involucró el derecho de una productora de cine de Chicago, Kalem Studios, sobre su atribución para crear una versión de *Ben Hur* que duró quince minutos. La productora perdió, pero la industria ganó, en el sentido de que a partir de ese momento las compañías cinematográficas podían comprar derechos exclusivos para propiedades literarias.

Cualquiera que conozca o que haya leído la obra maestra de Winfried Georg Sebald —conocido como W. G. «Max» Sebald— *The Rings of Saturn [Los anillos de Saturno]* (1995), puede imaginarse lo aparentemente imposible que sería adaptar este trabajo a la pantalla. La película de Grant Gee sobre este libro cuenta con una voz tan personal —la del autor— que sin ella perdería la calidad esencial del libro.[1] En este caso, el problema con la adaptación no es su distancia del cine, sino su proximidad; el libro contiene numerosas fotografías e ilustraciones, algunas creadas por Sebald, que interactúan con el texto escrito. Esta interacción entre el texto escrito y la imagen imita la esencia del cine y uno de los temas primordiales de Sebald —la relación entre percepción y significado— refleja una de las preguntas que ha dominado la teoría del cine desde Hugo Münsterberg hasta Christian Metz.

La película *Patience (After Sebald)* (2011), de Gee, no es una adaptación de *Los anillos de Saturno*, sino una especie de respuesta a ella, una meditación abierta sobre el método y el significado del libro presentado en una especie de estilo coral por un grupo de críticos, artistas y conocidos de Sebald, todos apasionadamente comprometidos, de una forma u otra, con el libro. Al principio de la película, Christopher MacLehose, dueño de Havrill Press y editor original de *The Rings of Saturn*, recuerda que cuando «Max» acudió a la editorial para hablar sobre la comercialización del libro, le preguntaron en qué categoría pensaba que debía aparecer. En el Reino Unido parece que, para los libreros, los libros deben clasificarse de la siguiente manera: ficción, historia, memorias, viajes, etcétera. «Debe enumerarse en todas las categorías», dijo Sebald, una afirmación que no parece tan lejana de la realidad para quienes hemos leído *Los anillos de Saturno*.

Como A. O. Scott comentó perceptivamente en su reseña del *New York Times*, Grant Gee ofrece «una película de paisajes, una película de ensayos, una biografía de celebridades y una crítica literaria inquietantemente original» (Scott, 2012, s/p). Como se ha observado a menudo, *Patience (After Sebald)* posee, ciertamente, aspectos del cine-ensayo. Es decir, si seguimos el conjunto de criterios ofrecido por Phillip Lopate (1992), la película pone en primer plano a las palabras junto con sus imágenes; representa la resolución de un problema: el de discernir el método de Sebald para crear su trabajo. El film imparte más que solo información del escritor y de su obra, y parece ser una obra de cine de las más elegantes y elocuentes de los últimos años. La gran divergencia respecto de los esquemas de Lopate es la cuestión de la voz. Además, la película depende de la participación de muchos

1 Es interesante destacar que Sebald murió en un accidente automovilístico en 2001.

y cada uno de ellos ofrece sus puntos de vista únicos sobre el libro y, en consecuencia, el efecto es la creación de un coro, no de una voz individual o de un único punto de vista (por cierto, no la de Grant Gee). En este contexto, ¿podemos aceptar a la noción de un *ensayo coral* o debemos insistir en la voz singular?

La edición alemana original de *Los anillos de Saturno* —que Sebald escribió en alemán y luego supervisó cuidadosamente sus traducciones al inglés— tenía como título secundario *An English Pilgrimage* [Una peregrinación inglesa], que se eliminó para la publicación en esa lengua. Gee también añadió un título secundario en *Patience (After Sebald): A Walk Through The Rings of Saturn* [Un paseo por Los anillos de Saturno], intentando crear un paralelismo entre su trabajo y el de Sebald. *Los anillos de Saturno* es el relato de una caminata emprendida por Sebald en el verano de 1990 por la campiña de East Anglia y la costa de Suffolk. En el camino, el autor encuentra personas y lugares que lo llevan a especular sobre una amplia gama de temas y de asuntos, desde el antiguo comercio de seda chino hasta el Holocausto. De manera similar, Gee, «caminando» por *Los anillos de Saturno*, encuentra a varios asociados y admiradores de Sebald, cada uno de los cuales se aparta de la novela para abordar una nueva gama de temas, desde el personaje europeo de Sebald hasta la creación de modelos informáticos para analizar trabajos literarios. Gee trata el libro como una especie de paisaje de la vida intelectual europea contemporánea.

Los anillos de Saturno comienza con un epígrafe de una enciclopedia alemana que explica los orígenes de los anillos de Saturno. La teoría más ampliamente aceptada es que consiste en los restos, reducidos a partículas de polvo, de una luna que orbitó demasiado cerca del planeta gigante y que fue destruida. Representan las huellas de una historia, de un enorme cataclismo del que ahora solo existen en órbita los escombros, casi como un efecto estético. Del mismo modo, Sebald busca esas partículas de polvo, esos pequeños fragmentos que pueden revelar o conducir a un pasado. Gran parte de su escritura alterna entre una representación de apariencias y una especulación sobre la conexión, dos preocupaciones que podrían llamarse, eminentemente, cinematográficas. Las descripciones de Sebald de personas y de lugares son, como las imágenes de Gee, tanto interpretaciones como investigaciones. Es como si por medio de las descripciones cada vez más cuidadosas y precisas, el «polvo» de la historia y la memoria se filtraran. Cerca del comienzo del libro, Sebald describe el campo alrededor de Somerleyton, el hogar de una de las grandes casas solariegas inglesas, aunque ahora olvidadas. Durante su visita, Sebald se encuentra con William Hazel, un jardinero, quien al saber que Sebald vino de Alemania revela cuán importante era el área para la campaña aérea británica durante la Segunda Guerra Mundial. Literalmente hubo cientos de bombardeos y arrojaron miles de libras de bombas, que fueron lanzados desde East Anglia. De repente, Sebald sintió una conexión visceral con el paisaje y, como lo describió Albert Camus, el paisaje fue cortado para revelar, repentinamente, su naturaleza oculta. Para Gee estos pasajes evocan imágenes de época de la Fuerza Aérea Británica y los bombardeos, mientras que para Sebald el relato del jardinero lo lleva de vuelta a Alemania, porque sigue a los bombarderos. El significado de un paisaje y, por consiguiente, de la historia, siempre tendrá una gama de significados desde los perpetradores hasta los damnificados. Si bien apreciamos o, incluso, admiramos a Sebald, no somos él; nuestros pensamientos nunca pueden ser fácilmente los suyos.

La conectividad como tema se puede ver especialmente en el tratamiento del concepto de *lugar* en Sebald. Solo hay una página en *The Rings of Saturn* que no menciona una ubicación política o geográfica real. El descubrimiento de un vagón de tren que, según se dice, perteneció a la emperatriz de China, lleva a Sebald a meditar sobre los imperios tanto chinos como europeos. Esto mismo lo hace pensar en Joseph Conrad y en sus escritos sobre el imperialismo. Por lo tanto, se establecen conexiones entre las ciudades costeras: de Dunwich a Beijing, de regreso a Bruselas y en el Congo, donde Conrad era un capitán de barco involucrado en la apertura del río Congo. Sin embargo, para Gee esta trayectoria conduce a otra conexión: la del comercio de la seda y el comercio en general en la vida de los imperios. La leyenda china dice que fue un emperador chino quien sugirió, por primera vez, el uso de las fibras hiladas por las orugas como base de la tela fina —el comercio de seda se convirtió en uno de los medios principales por los cuales los chinos expandieron su imperio comercial y político—. Otros emperadores, incluso el kaiser alemán, también establecieron sus propias industrias de la seda y, de hecho, varias ciudades a lo largo de la costa de Suffolk fueron conocidas por la fabricación de prendas de seda. El viaje de Gee a través de *Los anillos de Saturno* sigue, a veces, los mismos pasos que el de Sebald, pero otras veces se inicia en caminos relacionados y paralelos.

Los anillos de Saturno comienza por un final. En los primeros párrafos del libro, Sebald revela que acaba de terminar un importante proyecto de escritura y que, por lo tanto, ahora es libre para emprender su proyecto de caminata, el cual había esperado emprender por un tiempo. Se comienza, entonces, con la idea de un autor que finalmente es libre de preocupaciones; su trabajo ha sido terminado. Sin embargo, durante el transcurso del libro, Sebald descubre que no es nada gratis y que su vida durante la caminata se carga cada vez más de molestias. Como señala Robert McFarlane (2013) hay dos tradiciones, casi dicotómicas, de la marcha literaria: la europea, que ve la caminata como restauradora, como una forma de volver a lo esencial; y la estadounidense, que asocia la caminata (y los viajes en general) con el descubrimiento. Se podría decir que los *Anillos de Saturno* trazan una trayectoria entre estas dos nociones separadas de la caminata: al buscar la restauración Sebald sigue descubriendo cosas que transforman y que agobian su experiencia. En una secuencia final notable, Gee presenta cómo la escritura de Sebald se incorporó al paisaje. El artista Jeremy Millar, parte del coro de *Patience (After Sebald)*, relata el modo en el que en la película de Peter Greenaway, *Drowning by Numbers* (1988) el hijo de un empresario de pompas fúnebres realiza un ritual durante el cual enciende petardos en los lugares donde la gente ha muerto. Millar decide hacer lo mismo en el lugar donde murió Sebald en un accidente automovilístico. Aquí está el resultado [Figuras 1 a 5]:

Como se especula aquí, Sebald se ha convertido en parte del paisaje. Su figura y su obra literalmente rondan los ritmos sobre los que escribió, de modo que se han transformado en parte del *polvo* que orbita alrededor de los lugares descritos en *Los anillos de Saturno.* Grant Gee nos muestra que *Los anillos de Saturno* solo pertenece a W.G. «Max» Sebald; podemos apreciar la voz y la visión de la obra como la del escritor, pero realmente solo es la suya. El mundo sobre el cual escribió Sebald se ha ido para siempre. La gran lección que Gee propone en *Patience (After Sebald)* es que la esencia del gran trabajo de Sebald es finalmente el método, no el contenido. Sebald nos enseña cómo podemos experimentar el mundo, pero nunca lo que es esa experiencia.

Figuras 1 a 5. Fotos del humo/cara de Sebald en *Patience (after Sebald)*

REFERENCIAS

Gee, G. (Director). (2011). *Patience (after Sebald)* [Película]. Reino Unido: Artevents.

Lopate, P. (1992). In Search of the Centaur: The Essay-Film. *The Threepenny Review,* (48), 19-22.

McFarlane, R. (2013). *The Old Ways. A Journey on Foot*. London, Reino Unido: Penguin.

Sebald, W. G. (1995). *The Rings of Saturn.* London, Reino Unido: Penguin.

Scott, A. O. (2012). A Writer Who Defied Categorization - *Patience (After Sebald)*, a Documentary. *New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/2012/05/09/movies/patience-after-sebald-a-documentary.html

Desde una tierra distante. *Carta de Siberia,* revisitada
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.° 7), pp. 51-59, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

DESDE UNA TIERRA DISTANTE

Carta de Siberia, revisitada

From a Distant Land

Letter from Siberia, Revisited

EDUARDO A. RUSSO
earusso@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/3/2018 | Aceptado: 21/6/2018

RESUMEN

El artículo examina *Carta de Siberia*, de Chris Marker, ampliamente reconocido como hito histórico del film ensayo. Al reconsiderar algunos argumentos difundidos y debatidos en torno a los elementos por los cuales el film se ha convertido en referencia obligada, se indaga cómo su autor se erigió como emblema de la condición de ensayista cinematográfico. El texto ahonda, además, en los modos por los cuales el cine es situado en *Carta de Siberia* en una compleja matriz intermedial que resalta su potencial visionario y, de esta manera, anticipa ciertas discusiones que eclosionarían plenamente medio siglo más tarde, ante el avance numérico en el cine y en las artes audiovisuales.

PALABRAS CLAVE

Cine; ensayo; historia; autoría; intermedialidad

ABSTRACT

The article examines *Letter from Siberia*, by Chris Marker, widely recognized as a milestone in the history of essay film. While reconsidering some arguments about the elements that have made the film an obligatory reference, it focalizes in the construction of its author as an emblem of the condition of film essayist. Furthermore, the text delves into the ways *Letter from Siberia* locates the cinema in a complex intermedia matrix that highlights its visionary potential, anticipating certain discussions that would only emerge plenty half a century later, in front of the advance of digitalization in film and audiovisual arts.

KEYWORDS

Film; essay; history; authorship; intermediality

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

EL ENSAYO, EL MONTAJE Y LAS CARTAS

Resulta difícil atravesar cualquier texto de presentación al territorio del film ensayo sin que, en algún punto, no se mencione el caso de *Carta de Siberia* (1958), de Chris Marker. Se lo cita largamente como un hito fundacional, al menos de la versión moderna de la categoría, más allá de las esporádicas incursiones en tiempos de la vanguardia histórica, como dejar el caso de Hans Richter y su corto *Inflation* (1928). En otras ocasiones, cotejándolo con otros filmes contemporáneos cuyas formas planteaban grandes desafíos, como *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, o *Los maestros locos* (1955), de Jean Rouch; se lo discute por sus particularidades que aúnan el reconocimiento con ciertas reservas despertadas por su condición de objeto cinematográfico difícilmente clasificable. Como film ensayo, más que ilustrarla, *Carta de Siberia* obliga a repensar qué es lo que definiría tal categoría. Sin duda, fue decisivo para su inscripción canónica como pieza ineludible la participación del teórico André Bazin (2000), quien en uno de sus últimos textos, en 1958, entendió a la extraña criatura producida por Marker como un ensayo cabal realizado en términos cinematográficos:

> En efecto, generalmente, e incluso en el caso del documental «comprometido» o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker, ocurre algo distinto. Diría que la materia prima es la inteligencia, la palabra su expresión inmediata, y que la imagen no interviene más que en tercera posición, en relación con la inteligencia verbal. El proceso se ha invertido. Arriesgaré aún otra metáfora: Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice (p. 36).

Raymond Bellour (2000), en una mirada retrospectiva que examina *Carta de Siberia* cuatro décadas después, a partir del ingreso de Chris Marker en una fase decididamente multimedia con su CD *Immemory One* (1998), destaca ese punto fundante de la operación de montaje markeriana como dato crucial para entender su dimensión ensayística.

> Al intentar captar la naturaleza, tan nueva, de este cine, Bazin llamaba con acierto montaje horizontal a la manera en que, a su parecer, Marker monta la imagen «que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice» más que con el plano que la sigue. De suerte que la imagen, en relación al efecto producido, vendría tras la inteligencia y la palabra. Lo cual era un poco subestimar hasta qué punto la imagen, en dicha interpelación, conlleva propiamente una fuerza visual e intelectiva, aun cuando se la deba a la palabra, de la que es el aguijón (Bellour, 2000, p. 57).

La estrategia fundamental, resalta Bellour, consiste en alertar al espectador sobre lo que ve a partir de lo que oye. Además de apelar también a una inteligencia de la imagen, este

cuestionamiento de lo visible por lo dicho no sería efectivo si se limitara a despertar una cierta disonancia referencial. Más bien, su eficacia radica en la forma en que la enunciación de Marker trabaja en esa brecha e instala un punto de ironía entre lo visto y lo oído. No hay aquí de modo alguno un detrimento de la imagen en virtud del poder de la palabra, sino la asunción de la radical impureza de eso que llamamos *cine*, en el que lo visto y oído construye equilibrios que cuestionan no solamente las barreras invisibles por lo común interpuestas entre el campo de la palabra y la imagen, sino que, también, los hace acceder a una reconfiguración novedosa.

En una contribución reciente a la teoría del cine ensayo, Laura Rascaroli (2017) compara esta apreciación de Bazin con las ideas planteadas por Gilles Deleuze sobre la relación de la imagen-tiempo ensayada por el cine moderno como una nueva forma de pensamiento y con las apreciaciones de Theodor Adorno sobre la forma-ensayo, cuando asevera que en ese tipo de discurso el pensamiento no avanza en una dirección lineal, sino que se va entretejiendo como los hilos de un tapiz. De ese modo, el tipo particular de interpelación que *Carta de Siberia* pone en juego no hace tanto a una relación entre dos dimensiones —la de la palabra y la imagen—, sino que sitúa a ambas ante una terceridad que hace a las subjetividades en juego. En esa confrontación con lo visto y lo oído, el espectador no solo ve desplazado los valores y las jerarquías usualmente asignados, por ejemplo, por el cine documental, el documental o la publicidad, entre otros, sino que, también, ve refundada y reactivada su propia condición espectatorial. De esta manera, se convierte en partícipe lúdico y, a la vez, en sagaz lector del entramado audiovisual, ejerciendo otra forma de escuchar y de mirar que pertenece al orden del cine.

LA INTERPELACIÓN MARKERIANA

Es común observar en los intentos de circunscribir al film ensayo que la presencia de una voz singular es destacada como uno de sus rasgos fundamentales. De ese modo, la emergencia de un discurso en primera persona parecería sustancial a esta categoría. No es, por cierto, lo que se revela en las estrategias markerianas. Olivier Kohn (1997) observaba acertadamente en una evaluación de su obra:

> Para empezar, el yo en Marker nunca es introspectivo, si lo entendemos como la vuelta sobre sí misma de una conciencia que se interroga sobre sus pasiones (en el sentido que se daba a esa palabra en el siglo XVII), y se complace en ello de forma más o menos reconocida. Para convencerse basta con prestar justamente atención al estilo, y constatar la casi ausencia de verbos que designen afectos, sentimientos o estados del alma, en beneficio de aquellos que hablan de la acción o el pensamiento. [...] Nos aleja también del diario íntimo el hecho de que el yo no designa nunca explícitamente a Chris Marker, sino una identidad prestada, anónima (un fotógrafo en *Si j'avais quatre dromadaires*) o no (Sandor Krasna en *Sans soleil*), presa de un tejido lo suficientemente dramatizado de interlocutores (dos interlocutores en *Si j'avais quatre dromadaires*, una narradora intermediaria en *Sans soleil*) para que la cuestión inicial desparezca poco a poco tras un velo de incertidumbre (p. 80).

Carta de Siberia no incursiona aún en los desdoblamientos de la voz a cargo de enunciadores ficcionales, pero los juegos entablados a partir del humor y de la ironía, la subversión del discurso de autoridad propia de la narración oral característica del documental tradicional y las formas en que el comentario interviene, literalmente, el mundo diegético desmantelan cualquier asignación prefijada, cualquier predominio de una función referencial, para hacer ganar una dimensión en cierto modo epistolar establecida de un sujeto a otro y que acorta distancias. No es tanto que Marker someta al cine a una operación crítica, sino que ensaya un acercamiento por ángulos diferentes. En este caso, lo fundamental en *Carta de Siberia* será su interpelación al espectador. Su narrador comienza el film de la siguiente manera: «Te escribo esta carta desde una tierra distante». En una segunda etapa, continúa: «Te escribo esta carta desde una tierra de infancia». En la tercera y última: «Te escribo esta carta desde una tierra de oscuridad». Primero, una coordenada espacial; luego, otra temporal; y en la tercera, la alusión a ese lugar oscuro que oscila entre lo físico y lo metafórico. Secciones del film que también ofician como extensas cartas de un viajero cuya situación remite a distintos tipos de lejanías y de discontinuidades [Figura 1].

Figura 1. ***Carta de Siberia***

Sobre esta forma epistolar que está en la raíz del ensayo markeriano, y con relación al citado texto de Bazin, Bellour (2000) destaca que en su lectura de la forma de *Carta de Siberia*, «entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta» (p. 36), lo que se escapa es el tipo de interpelación que el film entabla. Al respecto, remarca Bellour (2000):

> En aquel breve artículo, Bazin no recordaba lo que dicha escritura debía a la fórmula de la carta, ni que Marker había tomado dicha fórmula de Michaux, de quien la crítica del momento se esforzaba en comprender en qué medida se apartaba de las falsas evidencias de la poesía (p. 55).

El asunto es complejo en la medida en que esta propuesta dialogal no se agota en una confrontación de un yo expuesto ante un tú asegurado. Prosigue Bellour (2000):

> Pero hay algo seguro: la subjetividad que allí se expresa con fuerza y desenvoltura no depende únicamente del poder, ejercido por Marker sin rubor, de decir «yo». Surge de una capacidad más general: la de poner en guardia al espectador respecto a lo que ve, a través de lo que oye. La fórmula de Marker es el intercambio, del que la conversación y la correspondencia son sus formas predilectas. Pero como no cree en la comunicación bajo la que la época agoniza, Marker sabe perfectamente que el único intercambio posible es el de una interpelación, basada en el modo en el quien nos habla se sitúa, en relación con aquello que nos muestra, en lo que dice (p. 56).

Esta propuesta interpelativa atraviesa la obra de Marker a lo largo de su extenso transcurso y encuentra en *Carta de Siberia* un punto de arranque fundamental, que opera y encuentra al cine desde un inusual *bricolage* de la cultura de masas de su tiempo.

UN CINE QUE SURGE ENTRE LOS MEDIOS

Sin lugar a dudas el tramo más célebre de *Carta de Siberia* es el de esa especie de experimento Kulechov (nada inapropiado en honor a esa incursión en la más profunda Unión Soviética) que realiza entre los minutos 27 y 29, cuando unos planos que muestran el trabajo de refacción de una calle en Yakutsk son acompañados por tres narraciones orales que puntúan la misma serie de imágenes. En el primer caso, una versión optimista al modo de la propaganda soviética; en el segundo, una tenebrosa narración a tono con el más rancio anticomunismo de la guerra fría; y en el tercero, una descripción sucinta, neutral, que resulta tan precisamente informativa como insuficiente en su capacidad conclusiva. Dicho pasaje basó su impacto en el desafío al supuesto valor probatorio de las imágenes en el documental tradicional o a las certezas de esa voz *over* que se postulaba como exégeta definitivo de lo visto en pantalla, para abrir el juego no solo a cierto relativismo, sino a una zona de perplejidad, donde palabras e imágenes titilan y asumen una danza tan festiva como inquietante.

Toda *Carta de Siberia* está atravesada por este conciente apartamiento del mundo de la propaganda como un cine documental que presume de su contacto pleno con lo real. Marker insistió en numerosas ocasiones en que una consigna básica del proyecto fue escapar al juego del documental soviético previo al célebre XX Congreso del Partido Comunista, cuya regla de hierro era que toda imagen debía ser igual a la esposa de Stalin: quedar fuera de toda sospecha. Algo que, subrayaba, era por lo menos contradictorio en el país donde presuntamente debía reinar la dialéctica. Su principal gratificación respecto del film era la de haber cumplido con esa premisa.

El caso de las imágenes de Yakutsk y sus tres «montajes horizontales» ha sido difundido con frecuencia y hasta utilizado en manuales introductorios ampliamente utilizados, como *El arte cinematográfico* (1996), de David Bordwell y Kristin Thompson, en el que se analiza el *découpage* de la secuencia y sus tres textos en *voz over* como un caso ejemplificador del

poder combinatorio de la palabra y la imagen. Pero, por cierto, una visión contemporánea de *Carta de Siberia*, esplendorosamente restaurada por el Centro Nacional de la Cinematografía francés en 2013, luego de varias décadas de una circulación mayormente limitada a penosas copias levantadas de video analógico y doblada al inglés, permite descubrir una complejidad sorprendente y extendida no solamente a lo largo de su transcurso, sino, también, en el interior mismo de cada uno de sus planos que frecuentemente ingresan en *collages* anticipatorios de sus posteriores trabajos multimediales.

Filmada en Eastmancolor, con exquisita fotografía de Sacha Vierny, montaje de Anne Sarraute y la narración original en francés del documentalista y actor Georges Rouquier, más el virtuoso trabajo de animación de Arcady Brachlianoff, *Carta de Siberia* es un sorprendente ejemplo de operación tanto ensayística como de construcción cinematográfica a partir de elementos extraídos y procesados de las fuentes más diversas. Su comienzo, enunciado desde esa tierra lejana que anuncia el narrador, ingresa en el diálogo entre la fotografía y el cine, con una cartografía alucinada que liga a Siberia con Yorkshire o Connecticut. La imagen comienza a plantear allí sus modos de empleo, sus relaciones con las palabras, pero no solo con ellas en lo que respecta al oído, sino, también, con la música y con los efectos sonoros que instauran sorprendentes cambios de régimen, entre el drama, el suspenso, la comedia gentil o la farsa circense (este uso experto de las codificaciones sonoras también es decisivo y es notable que casi no se lo haya detectado, en los numerosos análisis de la citada secuencia de Yakutsk, donde los distintos acompañamientos musicales tiñen el fragmento de tonos tan decididos como el relato verbal). Pero lo que al principio aparenta ser un documental del viaje a un país lejano comienza a provocar al espectador. No solamente porque Marker repara en los animales tanto como en los humanos y confronta, a su modo, ese encuentro incierto, como afirma Guy Gauthier (2001), entre «cineastas curiosos y soviéticos suspicaces» (p. 44), no del todo dispuestos a romper el hielo. Por alguna fugaz mirada a cámara, por una bandada de patos organizada por un inusitado ánimo colectivista, va cobrando forma un discurso compuesto con piezas atípicas, hasta que pasados los primeros cinco minutos, tras anunciar el tramo enunciado desde la «tierra de la infancia» un segmento con animación y canciones, cuyos recursos parodian al cine didáctico, cuenta la historia del mamut siberiano. Bellour (2000) destacaba la importancia de este concurso de imágenes heterogéneas donde el cine de Marker se nutre y ocupa su lugar:

> A continuación vienen las transiciones entre imágenes. A partir de *Lettre de Sibérie*, en la que introducía los dibujos animados en la realidad documental, así como un cierto número de grabados y dibujos, Marker ha sido uno de los que ha contribuido a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes diseñadas o construidas (p. 78).

Una verdadera asamblea general de imágenes fotográficas, cinematográficas y gráficas en movimiento interactúa en pantalla. Otro modo de montaje, esta vez de imágenes de la cultura de masas, que poco más adelante encaran otra aventura: la de establecer relaciones categoriales que parecen evocar la tradición de un Dziga Vertov, con su encomio a la electricidad incluido, por una parte, y la naciente cultura de la imagen televisiva, con el discurso de la publicidad y del reportaje de actualidad, por la otra. Así como el mamut fue presentado con las estrategias del corto infantil educativo, el delirante tramo dedicado a

los renos evoca los reclamos publicitarios del spot televisivo en sus estadios iniciales. *Carta de Siberia* no se detiene en extraer de la proliferación de un mundo audiovisual en el que el cine comparte ya su espacio con la pantalla electrónica sus materias primas, sino que las somete a torsiones, juega con el reconocimiento y el desconocimiento del espectador también integrando la canción popular, ingresando a su amigo Yves Montand y midiendo sus distancias con todo presunto afán documental.

Al ingresar en el tramo de la carta desde una tierra de oscuridad, Marker revisa la historia de Siberia. Aunque no es infrecuente, a partir de su claro posicionamiento como artista de izquierda, advertir su obra como inscripta en el campo del cine político, es necesario resaltar una diferencia crucial que él subrayaba en su aproximación:

> Para mucha gente, comprometido quiere decir político, y la política, el arte del compromiso (lo que le honra, pues fuera del compromiso no hay sino relaciones de fuerza bruta, y algo de ello vemos en este momento...), me aburre profundamente. Lo que me apasiona es la Historia, y la política me interesa sólo en la medida en que es la sección de la Historia en el presente (Douhaire & Rivoire, 2003, s/p).

Desde la crónica de un presente de progreso tecnológico en una tierra cuyos rigores hacen difícil la subsistencia diaria, Marker se desliza desde el reportaje de actualidad hacia el álbum fotográfico familiar e historia la fiebre del oro que alguna vez equiparó a la región con Alaska, hasta terminar en un hipnótico registro de una función de ópera Yakut cuyo desarrollo se alterna con la épica de la perrita Laika, la primera criatura viviente enviada al espacio por la Unión Soviética [Figura 2].

Figura 2. *Carta de Siberia*

Richard Roud, el historiador del célebre núcleo francés de la *rive gauche*, supo destacar tempranamente esta transversalidad medial del cine markeriano, que destilaba el cine a partir de los insumos más heterogéneos y advirtió, además, la conexión de su producción con el proyecto de Michel de Montaigne. Así lo señalaba ya en un artículo escrito en 1962 para la revista británica *Sight and Sound*: «La caligrafía de Marker está hecha también de música, animación, poesía, color, cada técnica, cada efecto es conjugado y el resultado es una especie de cine total y unipersonal, un Montaigne del siglo XX en pantalla de formato 1x1.33» (Temple & Smolens, 2014, p. 61).

Más allá de las intertextualidades en juego, lo que opera en la intermedialidad en la que se arraiga la obra de Chris Marker es una estrategia que interviene, desmonta y remonta no solamente textos y discursos, sino, también, además de géneros, medios de comunicación y medios expresivos, los somete a interacciones sorprendentes y los hace ingresar en una construcción artística que emerge como cine. De ese modo, registro cinematográfico, televisión, gráfica, fotografía, pero también canción popular, ópera, reportaje, historieta, propaganda y publicidad, son convocados, desbaratados y reconfigurados en una reunión de imágenes que se ubica entre la asamblea y el museo, que abarca en *Carta de Siberia* una línea de tiempo que recorre al menos tres siglos. Si en los años cincuenta ese cine fundaba su poder en el diálogo y en la fricción entre distintos medios y regímenes de la imagen y la palabra, en las décadas siguientes su importancia no podría dejar de aumentar ya que se hizo más insistente la pregunta sobre los lugares y tiempos propios del cine, su función y su subsistencia. Este ensayo cinematográfico se erige como pieza fundacional de una interrogación de ciertos estados múltiples y cambiantes del cine en un mundo audiovisual que requiere de modo urgente el cultivo de nuevas formas de inteligencia. Producido apenas superando la mitad del siglo XX y remontándose al menos a la centuria anterior para examinar la genealogía de un entorno crecientemente intrincado, Chris Marker ensayaba con su *Carta de Siberia* y desde una tierra distante ciertas formas de un cine para el siglo XXI.

REFERENCIAS

Bazin, A. (2000). Carta de Siberia. En AA. VV., *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, España: Ediciones de la Mirada, Fundación Antoni Tapies, Junta de Andalucía.

Bellour, R. (2000). El libro, ida y vuelta. En AA. VV., *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, España: Ediciones de la Mirada, Fundación Antoni Tapies, Junta de Andalucía.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1996). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, España: Paidós.

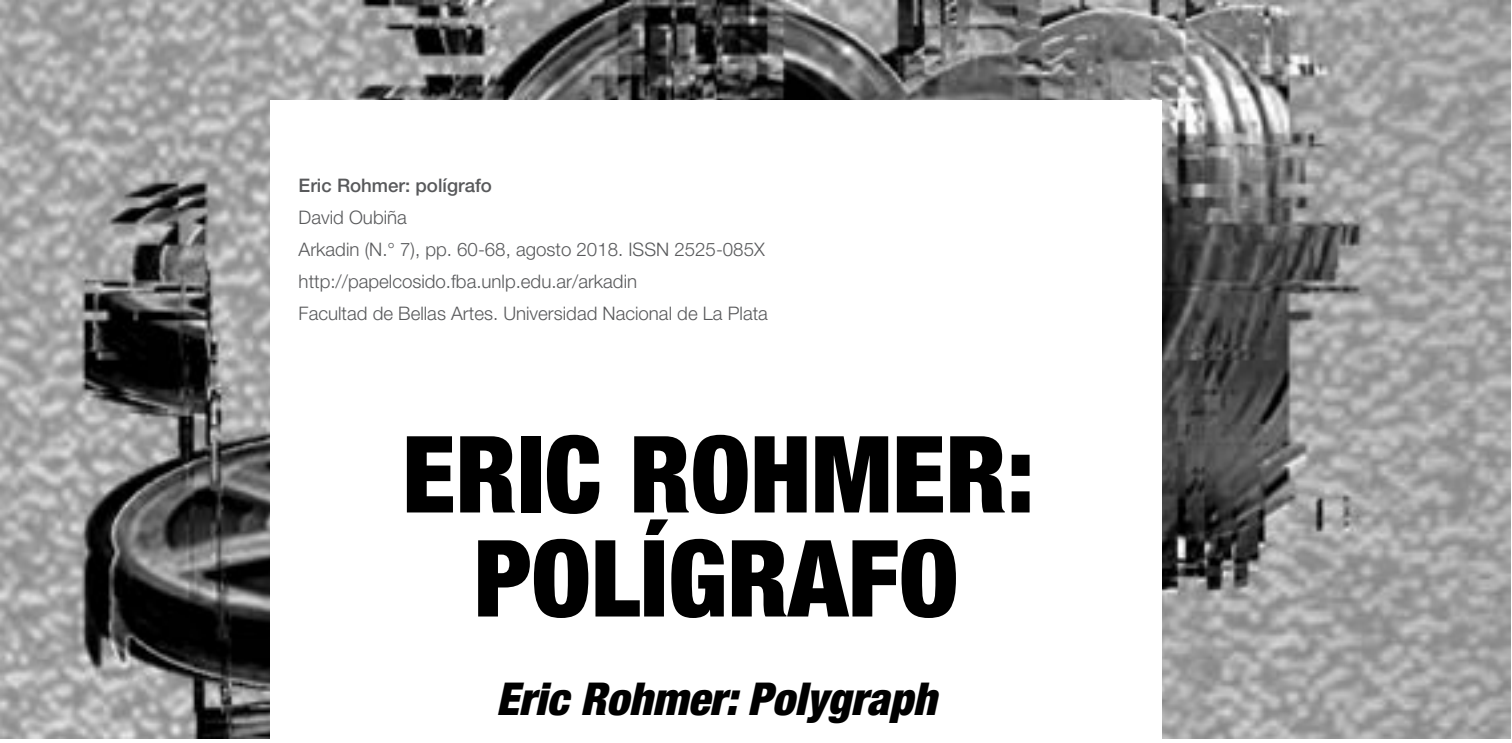
Douhaire, S. y Rivoire, A. (2003). Interview: Rare Marker. *Libération*, 5 mars. Recuperado de http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649

Gauthier, G. (2001). *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias.* Paris, Francia: L'Harmattan.

Kohn, O. (1997). Si loin, si proche. *Dossier Chris Marker, Positif*, (433), 79-82.

Marker, C. (Director) (1958). *Carta de Siberia* (Lettre de Sibérie) [Película]. Francia: Argos Films, Procinex.

Rascaroli, L. (2017). *How the Film Essay Thinks*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
Richter, H. (Director). (1928). *Inflation* [Documental corto]. Alemania: UFA.
Resnais, A. (Director). (1955). *Noche y niebla* [Documental]. Francia: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
Rouch, J. (Director). (1955). *Los maestros locos* [Documental]. Francia: Les Films de la Pléiade.
Temple, R. y Smolens, K. (2014). *Decades Never Start on Time. A Richard Roud Anthology*. Londres, Inglaterra: BFI.



Eric Rohmer: polígrafo
David Oubiña
Arkadin (N.° 7), pp. 60-68, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ERIC ROHMER: POLÍGRAFO

Eric Rohmer: Polygraph

DAVID OUBIÑA
doubinia@retina.ar
Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 4/2/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN
Luego de la muerte de André Bazin, Eric Rohmer ocupa su lugar en la jefatura de redacción de *Cahiers du cinéma* junto con Jacques Doniol-Valcroze. Es el momento en el que los jóvenes turcos comienzan a dirigir sus primeras películas. De los antiguos miembros de la revista, solo Rohmer permanece activamente en la redacción garantizando una continuidad: el rescate de la sensibilidad baziniana pero aplicada a una idea de cine propuesta por los hitchcocko-hawksianos. Desde una perspectiva clásica, Rohmer insiste en que la *mise en scène* posee un carácter revelador y que no debería ser más que una leve estilización respecto de lo real.

PALABRAS CLAVE
Eric Rohmer; puesta en escena; clasisismo cinematográfico

ABSTRACT
After the death of André Bazin, Eric Rohmer took his place in the editorial office of Cahiers du cinéma together with Jacques Doniol-Valcroze. It is the moment when young Turks begin to direct their first films. Of the former members of the magazine, only Rohmer remains actively in the newsroom, guaranteeing continuity: the rescue of the Bazinian sensibility but applied to a film idea proposed by the Hitchcocko-Hawksians. From a classical perspective, Rohmer insists that the mise en scène has a revealing character and that it should be no more than a slight stylization of the real.

KEYWORDS
Eric Rohmer; *Mise en scène*; cinematographic classicism

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

«Creo que se puede amar y admirar *Hiroshima* y, al mismo tiempo, advertir que por momentos es bastante irritante» (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 5). «Hiroshima» es, por supuesto, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, y el que habla es Eric Rohmer [Figura 1] en una mesa redonda organizada por la revista francesa *Cahiers du cinéma* para acompañar el estreno del film.

Figura 1. Eric Rohmer

En ese cambio de década, Alain Resnais era el cineasta joven más respetado por los nuevos críticos y por los otros directores de la *nouvelle vague*. Luego de sus cortometrajes documentales —sobre todo, *Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et bruillard* (1956) y *Toute la mémoire du monde* (1957)— era evidente que se trataba de un artista profundo y destinado a grandes obras. El estreno de *Hiroshima, mon amour*, su primer largometraje, es un evento de notable importancia para el nuevo cine. Es el nacimiento de un cine moderno. En todo caso, de un cine más plenamente moderno que la modernidad que se había visto con Orson Welles o en el neorrealismo italiano. *Cahiers du cinéma* mostró en la tapa de su número 97 una fotografía de Emmanuelle Riva y ocupó sus primeras páginas con esa mesa redonda en la que participaron varios de sus redactores y donde se anunció con entusiasmo la *revolución copernicana* que suponía la película. Pero es indudable que, a comienzos de los años sesenta, el perfil más homogéneo que había mostrado la revista durante la década anterior (incluso en sus disidencias o en sus contradicciones) se volvió inestable. La mayoría de los críticos elogiaban de manera casi unánime la obra de Resnais; Eric Rohmer, sin embargo, no estaba tan seguro. Él era el más baziniano de los jóvenes turcos y podía llevar el bazinismo hasta un punto en el que incluso al propio Bazin le costaría reconocerse. Con Jean-Luc Godard o con Jacques Rivette sucedía lo contrario: se habían desplazado hacia un concepto de cine en el que cada vez menos se reconocían en Bazin.

Igual que los demás, Rohmer percibía los valores de la película:

> Alain Resnais es un cubista. Quiero decir que es el primer cineasta moderno del cine sonoro. Ha habido muchos cineastas modernos en el cine mudo, entre ellos, Eisenstein, los expresionistas, Dreyer. Pero creo que el cine sonoro era tal vez más clásico que el cine mudo. No había aún un cine profundamente moderno que intentara hacer lo que el cubismo hizo en la pintura y la novela norteamericana en la literatura, es decir, una suerte de reconstrucción de la realidad a partir de una cierta fragmentación que puede parecer arbitraria para los no iniciados (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 4).

No obstante, era el único que mostraba algunos reparos: «Ciertos elementos de *Hiroshima…* no me han seducido tanto como otros». Entonces insiste: «Creo que se puede amar y admirar *Hiroshima* y, al mismo tiempo, advertir que, por momentos, es bastante irritante» (Rohmer en Domarchi y otros, 1959, p. 5). Para Rohmer la película de Resnais era demasiado espectacular en la exposición de sus artificios cinematográficos: en vez de buscar una revelación sobre el mundo, se entretenía con los juegos temporales y disfrutaba de perderse en los laberintos de la imaginación. Eso resulta más notorio aún en *L'Année dernière à Marienbad* (1961), una película que, por ejemplo, fue festejada por Francois Weyergans, por la creación absoluta de un mundo: «Su intención no es realista, ¿y por qué insistir, *a priori*, en negarle al cine la posibilidad de abordar lo imaginario?» (Weyergans, 1961, p. 24).[1]

Así como uno años antes podía resultar escandaloso el rescate de ciertos cineastas norteamericanos frente a la *qualité* francesa, a comienzos de los sesenta parecía igualmente problemático resistirse a la fascinación por el cine moderno. A diferencia de sus viejos compañeros, Rohmer no consideraba que la visibilidad de la cámara, la profusión de elipsis, la narración no cronológica, la desdramatización o la autorreflexión constituyeran un valor en sí mismo. Rescataba la armonía y la simplicidad del cine clásico, en el cual las marcas de un autor no aparecían subrayadas sino cinceladas con sutil elegancia. En este sentido, su visión de la modernidad siempre fue considerada más conservadora e, incluso, reaccionaria. Pero se trata de una perspectiva reduccionista porque lo cierto es que Rohmer procuraba establecer una relación dialéctica entre lo clásico y lo moderno. En este sentido, fue un representante cabal de la dinámica de *Cahiers* durante esta primera mitad de la década del sesenta, momento en el que la tensión entre clasicismo y modernidad atravesó las páginas de la revista.

CINE POÉTICO Y CINE PROSAICO

Algunos años más tarde —después de haber sido relevado de la jefatura de dirección— Rohmer volvió sobre esa confrontación entre clasicismo y modernidad en una entrevista

1 La amplia cobertura de *L'Année dernière à Marienbad* en ese mismo número de *Cahiers* se completó con un artículo de André Labarthe y con una entrevista a Resnais y a Alain Robbe-Grillet. Para más información puede verse «Marienbad année zéro» (1961), de André Labarthe y «Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet» (1961), de Jacques Rivette y André Labarthe.

que le realizaron los propios integrantes *Cahiers* titulada «L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer» (1965). En el número anterior, la revista había publicado el célebre texto de Pier Paolo Pasolini sobre el *cine de poesía* (1965) en el cual, de una manera explícita, se asociaba la edad clásica del cine a la prosa (porque los cineastas borraban las marcas de su intervención) y la edad moderna a la poesía (porque ponían de manifiesto su presencia). En ese contexto, la entrevista a Rohmer adquirió, inevitablemente, un tono polémico, ya que el cineasta se rehusaba a ser etiquetado como el representante de un cine viejo y redoblaba la apuesta al poner en discusión qué debía ser considerado *lo nuevo*:

> No creo que el cine moderno sea forzosamente un cine en el que se deba sentir la presencia de la cámara […]. No pienso que el cine moderno sea exclusivamente un «cine de poesía» y que el cine viejo no sea otra cosa que un cine de prosa o de relato. Para mí hay una forma moderna del cine de prosa y del cine «novelesco» en los que la poesía está presente pero no se persigue de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite de manera expresa (Rohmer en Biette y otros, 1965, p. 33).

Al priorizar un tipo de relato apoyado en las elipsis, el cine de poesía tiende a resaltar los momentos fuertes de la acción y, en este sentido, resulta no solo más efectista sino también más tradicionalista. Rohmer afirmaba su preferencia por un *cine de prosa*, pero no porque reivindicara una actitud reaccionaria, sino porque entendía que allí podía encontrarse una forma, quizás, menos estridente y menos obvia del cine moderno.

Para Rohmer, ese cine en el que la presencia del autor se expresa de manera tan espectacular no es, necesariamente (o preferentemente), el único cine de autor. La modernidad cinematográfica no se define, entonces, según una cuestión estilística (como en la pintura: antes o después de la abstracción; o como en la música: antes o después del dodecafonismo), sino según una fatalidad técnica: antes o después del sonido. La postura de Rohmer se inscribe en la estirpe baziniana porque entendía que el cine sonoro neutralizaba las posibilidades de un sistema de representación basado en el expresionismo de la imagen y en el simbolismo del montaje, que habían sido los rasgos dominantes hasta fines de la década del veinte. En uno de sus primeros textos Rohmer (1989) escribió:

> Privados del poder más común para producir sentido, ósea, el lenguaje, los personajes de los films mudos perfeccionaron un método sutil para dejarnos acceder a sus corazones. Todo se convirtió en signo o en símbolo. Seducido por este halago a su inteligencia, el espectador se esforzaba por entender y se olvidaba de ver. Ahora la imagen, liberada de esa tarea ajena desde la llegada del sonido, debería volver a su verdadera función, que es mostrar y no decir (p. 42).[2]

Por eso, no fue Charles Chaplin —más allá de sus méritos como realizador— el que señaló los caminos futuros del cine, sino Friedrich Wilhelm Murnau, Erich von Stroheim, Carl

2 El texto fue publicado originalmente bajo el nombre real de Rohmer, Maurice Schèrer, en junio de 1949. Para profundizar sobre las reflexiones bazinianas del cine sonoro, ver: *L'évolution du langage cinématographique* (1990), de André Bazin.

Theodor Dreyer. El cine no pinta (como las artes plásticas) ni describe (como la literatura); el cine muestra: «La imagen no está hecha para significar, sino para mostrar. Su función no consiste en decir que alguien es algo, sino en mostrar cómo es, lo cual es infinitamente más difícil» (Biette y otros, 1965, p. 57).[3]

Rohmer no logró explicar cómo podría mostrarse algo sin significar. Se limitó a afirmar: «No hay nada más espantoso que el cine simbólico» (Biette y otros, 1965, p. 57). Sin embargo, tampoco se le puede imputar una concepción ingenua sobre el vínculo que la cámara establece con lo real. Igual que en la distinción baziniana sobre los cineastas que creían en la imagen y aquellos que creían en la realidad, Rohmer diferenciaba entre cine de poesía y cine que filma la poesía. No se trata, entonces, de hacer metáforas porque para eso existe el lenguaje literario; la dimensión expresiva del cine consiste en su capacidad para hacer ver. En *La Vie á l'envers* (1964), de Alain Jessua o en *Adieu Philippine* (1962), de Jacques Rozier, los cineastas consiguen comunicar un sentimiento sobre las cosas del mundo que les pertenece a ellas y que hubieran existido aunque no fueran filmadas. Eso no implica abandonarse a la mera belleza de lo real, sino confiar en la capacidad de la cámara para descubrir esa belleza que, de otro modo, pasaría inadvertida. La naturaleza tecnológica del cine no es el obstáculo para que éste acceda a la dimensión estética, sino que constituye su modo singular de habitar el mundo de las artes. El lente de la cámara es más objetivo que el ojo. Y si bien la realidad es más bella que los films, solo el cine puede dar cuenta de esa belleza de una manera que siempre excede las capacidades del ojo. Es gracias a la cámara que el ojo puede apreciar algo cuando lo ve en la pantalla.

POR UN CLASICISMO MODERNO

El cine es un *arte socrático* porque su método consiste en interpelar al mundo para que éste le revele eso que está ahí y que, sin embrago, insiste en ocultarse a nuestra mirada:

> La pintura, la poesía, la música, etcétera, intentan traducir la verdad por intermedio de la belleza que es el dominio que no podrían abandonar sin dejar de existir. El cine, por el contrario, usa técnicas que son instrumentos de reproducción o, si se quiere, de conocimiento. En cierto sentido, posee la verdad como algo dado y se propone la belleza como un fin supremo. Una belleza, entonces —y esto es importante—, que no le pertenece sino que pertenece a la naturaleza. Una belleza que el cine no debe inventar sino descubrir: debe capturarla como si fuera una presa, debe robársela a las cosas. La dificultad, para él, no consiste en crear un mundo a partir de sus propios espejos —las herramientas de las que dispone— sino en conseguir copiar fielmente esta belleza natural (Rohmer, 1961, p. 22).

---

3 Insiste Rohmer: «No hago otra cosa que organizar las ideas de Bazin. Él dijo sobre *Le Monde du silence:* "Mostrar el fondo del océano, mostrarlo y no describirlo, eso es el cine […] Al poder fotografiar, al poder filmar, eso nos conduce a un conocimiento del mundo fundamentalmente diferente, un conocimiento que produce una completa transformación de los valores"» (Rohmer en Narboni, 1983, p. 11).

Si posible admirar por igual a Jean Rouch y a Otto Preminger es porque ambos muestran el mismo respeto hacia la naturaleza y porque sus películas son capaces de capturar esas pequeñas bellezas de las que está hecho el gran arte.[4] Es evidente que para Rohmer la copia suponía una reescritura, pero esa reescritura solo cumplía la función de traer a la superficie unos trazos que ya estaban inscriptos con tinta invisible en el mundo natural. El lente de la cámara es un fluido que pasa por las cosas del mundo y actúa, a la vez, como un revelador y como un fijador (en el sentido que poseen esos términos en el laboratorio fotográfico).

Rohmer admiraba esa racionalidad limpia y transparente que se desprendía de los textos de André Bazin. Rescataba su aporte de una aproximación fenomenológica para el análisis cinematográfico. Lo comparaba con Euclides y se refería a la precisión matemática de sus textos o a la irrefutabilidad teoremática de sus argumentos. Cuando se publicó el primer tomo de *¿Qué es el cine?* Rohmer (1995) escribió lo siguiente sobre su maestro:

> Todo está contenido, si no dicho, en una frase […] «El cine —leemos— aparece como la conquista en el tiempo de la objetividad fotográfica». Por medio de esta pequeña, modesta frase, Bazin produce una revolución copernicana en la teoría del cine. Antes de él, el énfasis estaba colocado sobre la subjetividad del «séptimo arte» […] Fue una etapa útil y necesaria pero que ocultó durante mucho tiempo la esencia de un arte cuya originalidad no pudimos reconocer mientras intentábamos buscar analogías con las otras artes. Lo que importa, para Bazin, no es cómo el cine se parece a la pintura sino cómo se diferencia de ella […] (pp. 38-39).

Esa objetividad es la esencia de lo cinematográfico y sobre ella debería construirse el edificio de un cine moderno. Rohmer (1959) concluye citando a Bazin: «Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente, sin la intervención creativa del hombre. Todas las artes están fundadas sobre la presencia del hombre. Sólo en la fotografía disfrutamos su ausencia» (p. 39). Estas consideraciones aparecieron en el número especial que *Cahiers du cinéma* le dedicó a su fundador poco después de su fallecimiento. En el final de su artículo, el crítico invitaba a recuperar el legado del maestro. Sin duda, hay que leer esa invocación como parte de las alabanzas genuinas que impone el género elegíaco, pero también es preciso evaluar sus recomendaciones en el contexto de cambios (y, por lo tanto, de tensiones y de enfrentamientos) que se anunciaban en la revista a fines de los cincuenta. Precisamente en ese momento, cuando se avizoraban nuevos rumbos para *Cahiers*, Rohmer afirmaba que había que volver a los textos de Bazin: quienes hayan tenido el privilegio de trabajar con él y se hayan beneficiado con su conversación diaria, tenderán a olvidar la importancia de su escritura.

> Si no fuera así —escribe Rohmer—, no nos hubiéramos atrevido a volver a decir lo que él ya había dicho de manera definitiva o a contradecirlo, a veces, olvidando que él ya había respondido por anticipado nuestras objeciones. Y además, tomamos el camino menor de la polémica y las frivolidades, dejando que fuera él quien formulara y respondiera la gran pregunta: «¿Qué es el cine?» Ahora nos queda el difícil desafío de continuar su tarea (Rohmer, 1959, p. 45).

4 O como dijo Godard a propósito de Rouch, que trabajaba como investigador auxiliar del Museo del Hombre: «¿Hay una mejor definición del realizador cinematográfico?» (Godard en MacCabe, 2005, p. 113).

El cine no puede sino mostrar superficies. Esto no es una ventaja ni una desventaja; es, simplemente, un rasgo constitutivo. La destreza de los buenos cineastas consiste en insinuar la profundidad que se halla por debajo a pesar de saber que solo se puede mostrar el rostro exterior de las cosas. El problema con el cine moderno —decía Rohmer— era que los personajes solían quedar reducidos a sus comportamientos tal como éstos eran observados de una manera subjetiva por el realizador. El estilo subjetivo iba en contra de la esencia de lo cinematográfico y los grandes cineastas, como Murnau o Hitchock, solían mantenerse a distancia de eso. Cuando Rohmer proponía un cine prosaico no era porque quería erigirse en defensor de una fortaleza anticuada e inoperante, sino porque entendía que así era posible romper de una forma más sutil y menos artificiosa con los modos tradicionales del relato. Su afirmación del clasicismo —y esto es lo interesante del argumento— se formulaba en defensa de un futuro para el cine amparado en el estandarte de Arthur Rimbaud, a quien Rohmer citaba con frecuencia: «Hay que ser absolutamente modernos» (Biette y otros, 1965, p. 55). Pero puesto que lo moderno es aquello que no se ha había hecho antes, entonces mantener vínculos con el pasado del cine es la garantía para no caer en la repetición y, por lo tanto, lo que permite avanzar. Antes del clasicismo, los films de vanguardia pertenecían a la órbita de una vanguardia pictórica o literaria. «Seamos los guardianes de un clasicismo demasiado joven como para temer a sus detractores […] La edad clásica del cine no está atrás sino adelante» (Rohmer, 1949, p. 41). Todavía es necesario conquistar esa etapa para que pueda surgir una auténtica renovación cinematográfica. En este sentido, son los supuestos directores de vanguardia los que atrasan, aquellos que pretenden seguir el camino de un arte pictórico o literario que se ha modernizado gracias a un modo de ver el mundo aprendido en las películas. «Todavía lejos de alcanzar la cumbre de un itinerario que las otras artes ya están completando, ¿por qué el cine debería imitar una literatura que, nacida del cine, sólo puede ofrecerle un pálido reflejo de sí mismo?» (Rohmer, 1949, p. 41).[5]

LA VERDAD DEL CINE

Tal como intentó demostrar en la serie de artículos *Le Celluloïd et le marbre* (2010), Rohmer consideraba que el cine iba a contramano de las otras artes; no solo porque era diferente a la pintura, la arquitectura, la literatura o la música sino porque las superaba, como un nuevo *gesamtkunstwerk*.[6] Por eso, la puesta en escena no es un mero arte de la ejecución ni la disposición de los elementos compositivos durante el rodaje, sino que implica todo un concepto de lo que la película debería ser. Por supuesto que la mise en scène es el trabajo del director durante la filmación, pero va más allá de ese momento: empieza antes

5 Es evidente que esta concepción del cine estaba en las antípodas del cubismo de Alain Resnais, que era un imitador de la pintura y cuyo estatuto de pionero de la modernidad cinematográfica no hacía más que revelar su atraso frente a ese clasicismo futuro promovido por Rohmer.

6 Esos ensayos fueron reeditados por Rohmer en un libro donde incluyó el prólogo que había escrito para una frustrada edición (1963) y una serie de entrevistas (2009) que intentaban recuperar y actualizar el debate original.

y termina después. Si los grandes realizadores norteamericanos, como Hitchcock o Hawks, fueron grandes autores es porque no consideraban a la filmación como una de las etapas en una película, sino como el momento en el que se plasmaba (de manera inalterable) el concepto de lo que la obra debía ser: eso que ya era antes, cuando solo existía en la cabeza del director, y eso que sería después, incluso si el film era arrebatado por los productores en la cabina de montaje. Sin puesta en escena no hay cine.

En este aspecto, de nuevo, Rohmer era completamente baziniano. Cuando afirma que había un tipo de cine que se tomaba a sí mismo como objeto y otro tipo de cine que se constituía como un medio para expresar el mundo, obviamente confrontaba con esa concepción puramente formalista de la puesta en escena que se imponía en algunos textos de *Cahiers* a comienzos de la década. Sin embargo, eso no quiere decir que rechazara la ficción en tanto modo privilegiado de aproximarse a lo real. De hecho, para él el cine era fundamentalmente ficción y por eso la puesta en escena era el artificio necesario que permitía llegar a lo verdadero. La ficción no era lo contrario de la verdad sino, justamente, la forma de la verdad, siempre que se respetaran las dos condiciones que estipulaba Bazin: que no se engañase al espectador y que la naturaleza del acontecimiento no fuera contradictoria con su representación. Esto era válido tanto para los films de ficción como para los documentales. Bazin (1990) ironizaba sobre el film *Continente perduto* (1955), de Enrico Gras y Giorgio Moser:

> Siempre se está intentando hacernos olvidar de la presencia del equipo de cineastas, presentándonos como sinceras y naturales situaciones que no es posible que lo sean si se ha podido reconstruirlas. Mostrar en primer plano a un salvaje cortador de cabezas espiando la llegada de los blancos implica forzosamente que aquel individuo no es un salvaje, ya que no ha cortado la cabeza del operador (p. 56).[7]

Para Rohmer como para Bazin, la *mise en scène* nunca debía convalidar un engaño porque eso habría implicado ir contra la naturaleza misma del cine. El film es como una máquina de la verdad: no sabe mentir y está preparado para extraer la dimensión más sincera en todo lo que observa. He ahí su diferencia categorial respecto de las otras artes. No muestra de manera distinta, sino que descubre algo distinto. Distinto, nuevo, más auténtico. Superior. Habría que recordar que el nombre científico del detector de mentiras es *polígrafo*. El cine es un polígrafo no solo por su diversidad discursiva, no solo por sus múltiples posibilidades de inscripción, no solo porque sintetiza las respuestas de las demás artes, sino porque (y aquí Rohmer se alejaba un poco de Bazin) las supera y las rescata de su decadencia inevitable en el mundo moderno. Las lleva hacia una dimensión espiritual superior, en la que la muestra de la belleza revela una verdad nueva sobre las cosas.

7 Este texto fue publicado por primera vez en *France-Observateur* en 1956

REFERENCIAS

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp.

Biette, J-C., Bontemps, J. y Comolli, J-L. (1965). L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer. *Cahiers du cinéma,* (172), 32-42 y 56-59.

Pasolini, P. (1965). Le «cinéma de poésie». *Cahiers du cinéma*, (171), 54-66.

Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Godard, J-L., Kast, P., Rivette, J. y Rohmer, E. (1959). Hiroshima, notre amour. *Cahiers du cinéma*, *XVII* (97), 1-18.

Gras, E., Moser, G., Bonzi, L. (Directores). (1955). *Continente perduto* [Documental]. Italia: Astra cinematográfica.

Jessua, A. (Director). (1964). *La Vie á l'envers* [Película]. Francia: IMDb.

Labarthe, A. (1961). Marienbad année zéro. *Cahiers du cinéma, XXI* (123), 28-32.

Marker, Ch., Resnais, A., Cloquet, G. (Directores). (1953). *Les statues meurent aussi* [Documental]. Francia: Présence Africaine Editions.

Narboni, J. (1983). The Critical Years: Interview with Eric Rohmer. En E. Rohmer. *The Taste for Beauty* (pp. 1-18). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.

MacCabe, C. (2005). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral.

Resnais, A. (Director). (1956). *Nuit et bruillard* [Documental]. Francia: IMDb.

Resnais, A. (Director) y Braunberger, P. (Productor). (1957). *Toute la mémoire du monde* [Cortometraje]. Francia: Les Films de la Pléiade.

Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima mon amour* [Documental]. Francia/Japón: Argos Films.

Resnais, A. (Director). (1961). *L'Année dernière à Marienbad* [Película]. Francia: Cineriz.

Rivette, J. y Labarthe, A. (1961). Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe – Grillet. *Cahiers du cinéma, XXI* (123), 1-21.

Rohmer, E. (1959). La 'Somme' d'André Bazin. *Cahiers du cinéma, XVI* (91), 38-45.

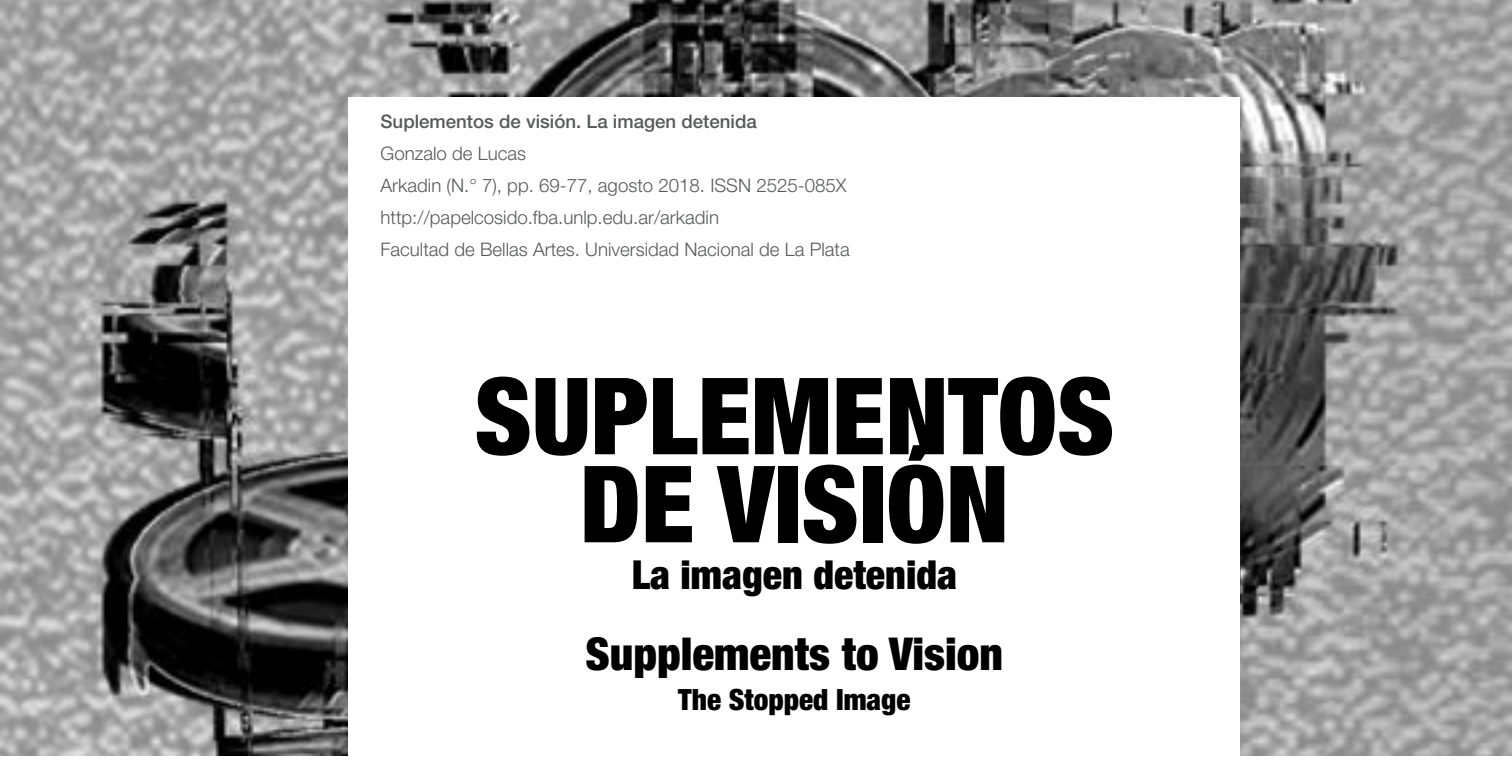
Rohmer, E. (1961). Le goût de la beauté. *Cahiers du cinéma, XXI* (121), 18-25.

Rohmer, E. (1989). L'âge classique du cinéma. En *The Taste for Beauty* (pp. 40-43). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (2010). *Le celluloïd et le marbre: suivi d'un entretien inédit avec Noël Herpe et Philippe Fauvel*. París, Francia: Éditions Léo Scheer.

Rozier, J. (Director). (1962). *Adieu Philippine* [Película]. Francia / Italia: Rome Paris Films, Euro International Film (EIA).

Weyergans, F. (1961). Dans le dédale. *Cahiers du cinéma, XXI* (123), 22-27.



Suplementos de visión. La imagen detenida
Gonzalo de Lucas
Arkadin (N.° 7), pp. 69-77, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

SUPLEMENTOS DE VISIÓN

La imagen detenida

Supplements to Vision

The Stopped Image

GONZALO DE LUCAS
gonzalo.delucas@upf.edu
Departamento de Comunicación. Universidad Pompeu Fabra. España

Recibido: 12/3/2018 | Aceptado: 27/6/2018

RESUMEN
La sala de montaje ocupa el espacio del escritorio, del trabajo dubitativo sobre el corte y el detenimiento en el intervalo. La imagen detenida es un gesto fundacional del cine ensayístico que sirve para hacer más visible la materia de la imagen y, como el ralentí, para generar un suplemento de visión y de tiempo para pensarla. Ante la imagen detenida, el espectador se vuelve pensativo. Estas cuestiones nos devuelven a la forma abierta y hacia el sentido vertical con que podemos percibirla. Ante una imagen la mirada va en todas direcciones, por lo que deberíamos esforzarnos en partir de esa exploración visual, antes de escribir sobre ella.

PALABRAS CLAVE
Montaje; imagen detenida; interrupción; intervalo; film ensayo

ABSTRACT
The editing suite occupies the place of the writing desk, of the doubtful work of cutting or stopping in the interval. The stopped image is a fundamental gesture in essay cinema, one which is used to make the actual material of the image more visible and, just like slow motion, it creates a supplement to vision, as well as time to think about it. Because with a stopped image, the spectator becomes thoughtful. These issues bring us back to the open form, and to the vertical way in which we can perceive them. When we look at an image, our gaze goes in all directions, and so we should take pains to begin with that visual exploration before writing about it.

KEYWORDS
Montage; stopped image; interruption; interval; essay film

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

¿Qué sucede cuando una imagen se detiene en una película? Por lo pronto, desde Dziga Vertov (1929, 1931) sabemos que es un gesto fundacional del cine ensayístico, que sirve para hacer más visible la materia de la imagen y, como el ralentí, para generar un suplemento de visión y de tiempo para pensarla. Ante la imagen detenida, el espectador se vuelve pensativo, en palabras de Raymond Bellour (2009):

> No bien detenemos el film, comenzamos a encontrar el momento para añadir algo a la imagen. Pensamos de modo diferente el film, el cine. Nos encaminamos hacia el fotograma. Que constituye, él mismo, un paso más hacia la foto. En el film detenido (o en el fotograma), la presencia de la foto resplandece, mientras los otros medios de los que se sirve la puesta en escena para trabajar a destiempo se volatilizan. La foto se convierte, así, en una detención en la detención; entre ella y el film del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo (p. 82).

Algo semejante sucede, aunque mediante otro tipo de experiencia, cuando vemos una foto impresa. Tal como señala James Herbert, «una película es un flujo que se impone a través del tiempo. La foto fija, al igual que una pintura, permite al espectador realizar una reflexión privada, explorar la imagen a su ritmo, vivirla como una experiencia íntima» (Herbert en Algarín Navarro, 2018, p. 194).

El libro, como objeto físico, nos permite detener la lectura y, ante una foto impresa, conceder una temporalidad propia a la percepción o alternar su visión con los ojos cerrados o abiertos, en un flujo de pensamiento o de concentración en que las manos sujetan la imagen. Sin embargo, en el cine, ¿qué temporalidades se pueden moldear a partir del curso irreversible de una proyección y la propia discontinuidad de las imágenes? En este punto, me gustaría relacionar dos citas, una de Jean-Louis Comolli a propósito de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y una segunda de Jean-Luc Godard a partir de *France tour*, détour (1977), de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Señala Comolli (2010):

> El gesto descompuesto, demorado, acelerado, suspendido, detenido, constituye ante todo —mención directa del galope del caballo desarticulado en El hombre de la cámara— la reinscripción fílmica de una magia analítica más sorprendente que la magia de síntesis, de igual modo que la deformación anamórfica puede parecer más poderosa que la figuración ordenada por las leyes de la verosimilitud óptica. El análisis desenmascara lo que la síntesis esconde: que el flujo de imágenes es en realidad discontinuo. Se trata pues de una verdad fílmica que aparece detrás de —o con— una verdad del gesto. El conocimiento del encadenamiento de un movimiento (el galope de un caballo, la marcha de un hombre) moviliza un pensamiento analítico que da vuelta al cine como un guante y me fuerza a mí, espectador, a verlo al revés, según un paralelo movimiento de conocimiento: la sucesión de imágenes detenidas que desprenden para mí, instante tras instante, el desplazamiento de un cuerpo, son también fotogramas, las marcas fijas del avance del filme. La diablesca genialidad de Vertov es la de haber sabido que esa modificación de la mirada podía efectuarse mientras, de paso, se redoblaba la ilusión. Ver interrumpirse el movimiento significa olvidar aún un poco más que la proyección continúa, que

> precisamente no debe interrumpirse para librarnos del efecto de esta interrupción; en definitiva, para desarrollarla ante nosotros. Acceder a la dimensión analítica de la descomposición del movimiento se transforma paradójicamente en una adhesión aún mayor a la magia sintética del cine. Reverdece la postulación de creencia en la impresión de realidad ligada al movimiento de la vida (p. 249).

Primera idea: detrás de la detención de la imagen en el cine, siempre está el fluir de los fotogramas proyectados, una especie de redoblamiento de la ilusión. Idea complementaria a la que observara Jean Cocteau cuando afirmó que podemos experimentar el paso de tiempo a través de la comparación entre la contemplación de una imagen fílmica en movimiento de un objeto inmóvil y la de una fotografía fija de la misma imagen.

La detención de la imagen, gesto característico del cine-ensayo, conlleva una interrupción que permite, a la vez, reflexionar sobre el ritmo y problematizar la temporalidad, darle cierto espesor a la duración y a la experiencia subjetiva de lectura o percepción, ya que la mirada empieza a descentralizarse respecto de un motivo central de atención y encuentra espacio para vagar en otras direcciones. No es casualidad, en ese sentido, que el ralentí y la imagen detenida fueran unas de las exploraciones primordiales de Jean-Luc Godard, junto con Anne-Marie Miéville, cuando en los años setenta se propusieron examinar, desde cero, los fundamentos que articulan el cine, desde una inquietud pedagógica y según una investigación formal:

> Hoy en día, todos los ritmos son parecidos: se da un beso al mismo ritmo que se sube a un coche o que se compra una barra de pan. Pienso que existen mundos infinitos y que el cine no permite, dado su estado comercial, abordarlos de lleno sin un gran tema. Eso es lo difícil y lo que me interesaba. En France tour, détour descubrí una intuición, sin ir más lejos, puesto que habría que hablar con los colegas y que me aportaran su experiencia. Hicimos ralentizaciones, cambios de ritmos, lo que llamaría más bien descomposiciones, conjugando las técnicas del cine y de la televisión. Tenía a mi disposición un niño y una niña e hicimos cambios de velocidad, medio ralentí, medio acelerado, medios ritmos con un montón de posibilidades diferentes. Desde el momento en que se para una imagen en un movimiento que comporta veinticinco (que no es mucho, son cinco veces los dedos de la mano y eso es algo que aún se alcanza a pensar), uno se da cuenta de que, de un plano que se ha filmado y según la manera como lo pares, surgen miles de posibilidades, y todas las permutaciones posibles entre esas veinticinco imágenes representan millones de posibilidades. Llegué a la conclusión de que, cuando se hacen cambios de ritmo, cuando se analizan los movimientos de una mujer, movimientos tan simples como, por ejemplo, comprar una barra de pan, te das cuenta de que hay montones de mundos diferentes en el interior del movimiento de la mujer, mientras que las ralentizaciones eran mucho menos interesantes con el niño. En efecto, con las imágenes del niño hacíamos paradas entre cada parada y, al final, salía siempre la misma línea directriz. En cambio, con la niña, con cosas muy banales, se pasaba de repente, en un tercio de segundo, de una angustia profunda a la alegría, realmente eran monstruos. En tanto que científico, conociendo bien ciertas teorías, tenía la impresión de que eran corpúsculos y mundos diferentes, galaxias que eran en cada caso diferentes y se pasaba de una a otra con una serie de explosiones. Mientras que el movimiento del chico era mucho más ondulado y con un punto de partida, lo cual provocaba

> que las paradas fueran menos interesantes plásticamente (Godard en Aidelman & De Lucas, 2010, p. 163-164).

Esta concepción de la imagen y de los gestos de montaje —detención, ralentización o descomposición— incorporados a la proyección, aporta ese suplemento de visión al que aludíamos, pero también manifiesta un principio del cine-ensayo: la vindicación de que una imagen es una relación con otras imágenes. Sea entre las imágenes presentes y visibles a lo largo de la película, que van dejando las capas que la estructuran temporal y dramáticamente;[1] o entre la imagen vista en la pantalla y aquellas imágenes mentales en las que, de alguna manera, el espectador fantasea, ha vivido o atesora en su memoria. De este modo, un film provoca que el espectador piense cinematográficamente, que interprete y monte imágenes mediante una comparación de copias o de representaciones, y que en su mente circule una película interior, compuesta de trazos visuales de memoria, que hará corresponder con aquellas imágenes que ve y que le suscitan esos recuerdos inconscientes, experiencias, mundos interiores o tiempo interior.

La imagen detenida, interrumpida o ralentizada, de esta forma, no se reduce en la forma fija, estática, sino que abre un movimiento reflexivo en el espacio vertical que contiene una imagen: diferentes capas visuales que, en nuestra mente, se encuentran, se yuxtaponen y se corresponden. En una escena de *Éloge de l'amour* (2001), de Jean-Luc Godard, el director efectúa la sobreimpresión entre una imagen del mar, con un faro a los lejos, y la imagen de un hombre visto de espaldas, mientras la voz dice:

> Estoy pensando en algo. Cuando pienso en algo, de hecho, estoy pensando siempre en algo más. Solo puedes pensar en algo si piensas en algo más. Por ejemplo, veo un paisaje que es nuevo para mí. Pero es nuevo para mí porque mentalmente lo comparo con otro paisaje, uno más antiguo, uno que conocía (Godard, 2001).

Esta idea ha sido formulada por el cineasta en diferentes ocasiones: «No existe una imagen, solo hay relaciones de imágenes. Los surrealistas lo vieron claramente: un poeta como Pierre Reverdy decía que, cuanto más lejanas son las relaciones, más fuerte y justa es la imagen» (Godard en Aidelman & De Lucas, 2010, p. 354).

El pensamiento del cine aparece entre imágenes y no entre cosas: es una relación posible, una aproximación, un ensayo. Este proceso es orgánico y se inscribe en el cuerpo del espectador, de modo que esa imagen pensada, reflexiva, activa una percepción creativa. Por ello, tal como señala Bruce Elder, debemos partir de la exigencia:

> […] [de que] el arte se vuelva físico: que reconozcamos que las obras de arte son máquinas cuyo objetivo es afectar a los cuerpos de aquellos a quienes van dirigidas. […] Debemos hacer hincapié en la fisicidad de la producción y la recepción de la obra artística. Es decir, debemos hacer hincapié en el papel del cuerpo a la hora de hacer y de experimentar el arte. El arte debe

1 Por ejemplo, la posible emoción que se genera cuando observamos el plano de un espacio vacío que en un momento previo del film vimos lleno, tal como suele acontecer en el cine de Yasujiro Ozu.

> enseñarnos las formas de conocimiento del cuerpo. El cuerpo aprende primero a través de la actividad, no de los conceptos (Elder en De Lucas, 2018, p. 291).

La imagen detenida —o una foto prolongada en el curso de una proyección— puede quedar desligada de su interpretación verbal cuando se manifiesta como forma abierta. Lejos de agotarse, la imagen empieza a expandirse, a ofrecer líneas de mirada, asociaciones posibles. En *Comment ça va?* (1976a), de Jean-Luc Godard y de Anne-Marie Miéville, los cineastas trabajan analizando pormenorizadamente dos fotografías y su relación: una de Portugal, durante la Revolución de los Claveles, en la que vemos a un civil frente a un militar; otra, en Francia, de un enfrentamiento entre huelguistas y la CRS. A lo largo del film, Anne-Marie Miéville trata de mostrar a un periodista mientras escribe un texto para comentar una foto, cuyos ojos obedecen a la lógica horizontal de la frase escrita y, como consecuencia, traducen mal y constriñen la imagen a una especie de pasillo verbal. Por el contrario, el protagonista debería esforzarse en partir de la exploración visual, ya que ante una imagen la mirada va en todas direcciones —hay muchas imágenes dentro de una sola imagen, una simultaneidad de signos—.

En *Six fois deux* (1976b), de Jean-Luc Godard, los cineastas interrumpen el flujo de imágenes de la televisión para detenerse quince minutos en la foto *Mort à Dacca* y preguntar al fotógrafo Michel Laurent sobre la técnica y la experiencia de esa imagen. Si una cadena de televisión tiene que encadenar una imagen tras otra para colmar la emisión, la detención en una de ellas atenta contra la política de ese mecanismo y manifiesta otros modos de ver, en los que el conocimiento surge de la atención en algo concreto. Incluir. Se trata de una sola foto, en la que se puede profundizar para interrogarse sobre el modo en que se hizo —los parámetros ópticos—, su ética, la relación entre lo visto y el cuerpo del fotógrafo que debe reaccionar sincrónicos con los hechos violentos —la foto muestra una ejecución en un estadio de fútbol—, el modo en que una imagen está llena de ausencias (en este caso, movimiento, color, sonido), o es experiencia y después recuerdo, imagen mental, obsesiva, fijada en la cabeza del que la vivió. Gesto pedagógico sobre la imagen, en resumen, que nos hace ver que nuestra costumbre de pasar de imágenes es una forma de pasar de página, de dejar de ver.

El cineasta José Val del Omar (2010) se lamentaba de que buena parte del cine haya quedado cautivo del «engranaje horizontal de la máquina» en vez de proseguir la tradición vertical, mística, la forma abierta. «El hombre está sometido a una triple tensión: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes» (p. 230).

Estos movimientos de la imagen también implican el encuentro entre la persona que ve y aquella que es vista. El acto de ver/rever propio del montaje potencia el estudio de esta tensión de la imagen «hacia sus semejantes». En *Level Five* (1997), de Chris Marker, al investigar los archivos fílmicos sobre la historia de Okinawa al final de la Segunda Guerra Mundial, el director recupera el plano de una mujer arrojándose desde unos peñascos para suicidarse. En esa imagen —quizás ya vista, o sobre la que pasaríamos página—, Marker descubre mediante la detención y la ralentización el encuentro entre la mirada de la mujer antes de saltar y morir, y la cámara que documenta la acción. Según la hipótesis o la interpretación del cineasta, acaso la «caza» o la empuja al salto para no quedar retratada

como una cobarde. La ralentización, la detención y la comparación —con otra imagen de un hombre que salta desde la Torre Eiffel disfrazado de Batman— revelan que la presencia de la cámara nunca es neutra y que acaba generando acción: una imagen es la historia de su captación, de la distancia y de la tensión producida.

En sus respectivos ensayos, cineastas como Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que lo ya visto —las imágenes precedentes, de la historia del cine o de sus propias películas— se hace presente mediante el montaje como forma de revisión, de análisis crítico y de ars poetica. Esta aproximación temporal adquiere un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando los realizadores se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento del rodaje, a aquello que se les escapa y los desborda; y no para colmar un saber o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre [Figura 1].

Figura 1. ***La chasse au lion à l'arc*** **(1958-1965)**

En *La chasse au lion à l'arc* (1958-1965), de Jean Rouch, el director detiene su cámara ante el mordisco que sufre un pastor en la pierna, al acercarse temerariamente a un león herido: «Y, de repente, adviene la catástrofe. El león, con su cepo, alcanza a un pastor peul. Dejo de filmar, pero el magnetófono sigue grabando…» (Rouch, 1958-1965). La imagen en la pantalla se interrumpe —apenas se ven unos fotogramas detenidos a modos de trazos ocres de tierra—, pero no las imágenes que se generan en nuestra cabeza a través del sonido —los gritos de la víctima, los rugidos del león, el barullo de los cazadores—, ese «seguir grabando» que acaso describa el secreto del azar y la toma cinematográfica: la materia del cine siempre capta algo más, siempre sigue o se alarga allá donde el cineasta se detiene, incluso para cuestionar su acción —en este caso, la moralidad que condujo a Rouch a parar de filmar el plano más dramático de su rodaje—.

La banda de sonido, frente a la banda de imagen, es como ese gesto de la mano izquierda que no controlamos mientras pensamos en la diestra, esa parte del cuerpo que no obedece a lo que creíamos mostrar. Y la voz y los sonidos no aparecen después, en el montaje de Rouch, para adicionar aquello que falta en la escena o para llenar el vacío visual, sino

para documentar esa otra clase de imágenes interiores, ajenas a la épica y a la aventura narrativa propia de los cazadores: las imágenes de la interrupción, la duda paralizadora, el gesto falible e incompleto que supone estar con la cámara frente a lo real. Como si en vez de la acción, se viera la subjetividad atravesada por la duda a toda velocidad, el pensamiento nervioso que bloquea y detiene el cuerpo, con las reservas o el arrebato de moralidad que paraliza e impide dar un paso hacia delante. Como si el sonido fuera el registro que retorna —no se borra— de esa vida que dejamos pasar de largo y no atrapamos. Aquello que se instala en nuestro cuerpo y de lo que no nos desembarazamos: ¿y si hubiera…?

Por este motivo, la sala de montaje, aparezca en imagen —como en Godard, Welles, Mekas o Farocki— o no, suele ocupar el espacio del escritorio, de la meditación o del trabajo dubitativo e intuitivo sobre el corte, la transición entre un plano u otro, o el detenimiento en el intervalo [Figura 2].

Figura 2. ***Herman Slobbe/Blind Kind 2*** **(1966)**

Hacia el final de *Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), de Johan Van der Keuken, el cineasta detiene la película que está realizando sobre un niño ciego para aludir a su propio trabajo yuxtapuesto con los hechos históricos, la historia con la Historia: «El 29 de junio los americanos bombardearon Hanoi. Ahora abandonamos a Herman. Me voy a España a rodar una nueva película» (Van der Keuken, 1966).

En *Videogramme einer Revolution* (1992), de Harun Farocki y de Andrei Ujica, la emisión televisiva de un discurso de Ceaucescu queda interrumpida por una pantalla en rojo, un corte en la transmisión sincrónico con el inicio de la revolución que derrocara a la dictadura. «Esta perturbación, esta interrupción, ¿era el signo de una revuelta?» se preguntará Farocki (1995) en Schnistelle (1995).

En *Entuziazm* (1931), de Dziga Vertov, el director resuelve ese desplazamiento político —es decir, el cambio de una ideología a otra, de una forma a otra— a través de

sobreimpresiones, desde la culminación o la superación estética. Sin embargo, el ensayo se detiene en el intersticio para analizar ese desplazamiento como un espacio vacío de imágenes de poder, en el que un sistema político se tambalea ante la revolución, como ese instante incierto en que no se sabe qué sistema vencerá ni qué sucederá.

En la raíz de estos gestos encontramos una forma de teoría, de pensamiento sensible, que solo las imágenes y la forma fílmica posibilitan. Tras realizar algunos films áridos y muy politizados, Johan Van der Keuken sintió el deseo de filmar una película de verano sobre las filiaciones familiares. La película terminó siendo, también, una reflexión sobre la fotografía y la imagen fija, sobre el pasado y sobre el propósito cinematográfico de dar vida a lo que está inmóvil.

> El crítico francés André Bazin —comenta Johan Van der Keuken en *Vakantie van de filmer (Las vacaciones del cineasta,* 1974)— dijo una vez que el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte. Filmar varias veces este paso no me ha enseñado nada. No ocurre nada. Mostrar el paso de la muerte a la vida es más difícil. Tienes que hacer que la transición ocurra, porque no pasa nada (Van der Keuken, 1974).

Van der Keuken muestra en esa escena unos planos en que degüellan a un animal —ese paso de la vida a la muerte en el que no sucede nada— para cifrar, más tarde, en las imágenes de sus hijos bañándose en el río, el misterio y el origen del cine, el advenimiento de la vida y su creación. La práctica del cineasta parece contradecir a la teoría escrita canónica o bien plantear otra búsqueda, la del cine como un suplemento de visión y de tiempo, de vida y de energía, que debe generar en lo fijo —la fotografía— movimiento y tiempo. Un cambio de estado, pero también el cambio de una idea mediante el pasaje de la teoría escrita, desencarnada o abstraída de su objeto —en este caso, la teoría de André Bazin— a otra teoría experimental que, desde el gesto creativo, parte del encuentro con la realidad visible para pensar desde el cine.

REFERENCIAS

Aidelman, N. y De Lucas, G. (Comps.). (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.

Algarín Navarro, F. (2018). James Herbert. En G. De Lucas (ed.), *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Barcelona, España: Terranova.

Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Chodorov, P. (2018). Jonas Mekas. En G. De Lucas (ed.), *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica.* Barcelona, España: Terranova.

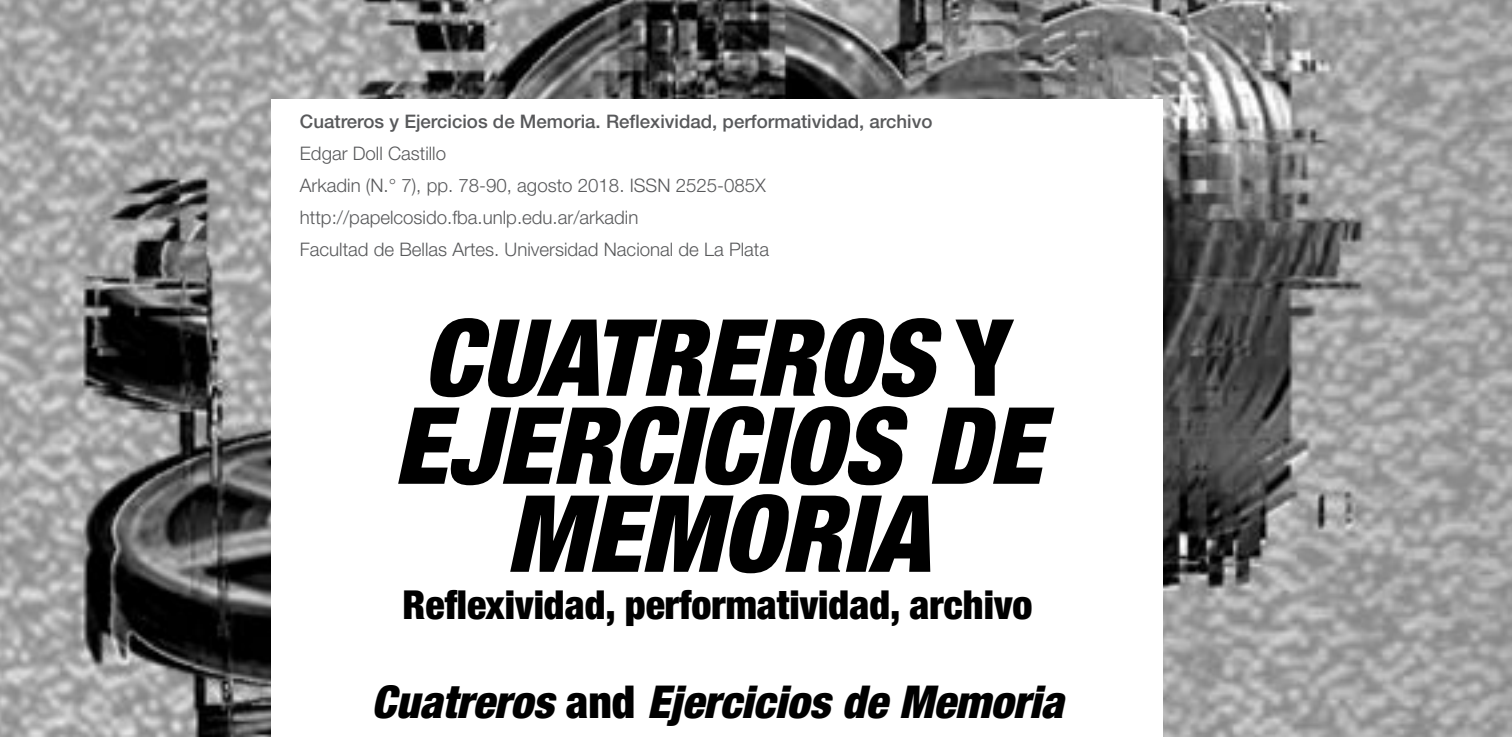
Comolli, J. L. (2010). *Ver y poder*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.

De Lucas, G. (2018). *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Barcelona, España: Terranova.

Farocki, H. y Ujica, A. (Directores). (1992). *Videogramme einer Revolution* [Película].

Alemania, Rumania: Bremer Institut Film, Fernsehen / Harun Farocki Filmproduktion.
Farocki, H. (Director). (1995). *Schnittstelle* [videoinstalación]. Alemania: Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq, Harun Farocki Filmproduktion.
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (Directores). (1976a). *Comment ça va?* [Película]. Francia: Bella Productions / INA / SNC.
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (Directores). (1976b). *Six fois deux* [serie TV]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel (INA).
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (1977). (Directores). *France tour, détour/deux/enfants* [serie TV]. Francia.
Godard, J. L. (Director). (2001). *Éloge de l'amour* [Película]. Francia.
Marker, C. (Director). (1997). *Level Five* [Película]. Francia.
Rouch, J. (Director). (1958-65). *La chasse au Lion à l'arc* [Película]. Francia.
Val del Omar, J. (Director). (1955). *Aguaespejo granadino* [Película]. España: VDO.
Val del Omar, J. (2010). *Escritos de técnica, poética y mística.* Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.
Van der Keuken, J. (Director). (1966). *Herman Slobbe/Blind kind 2* [Documental]. Países Bajos: Johan van der Keuken (B&W).
Van der Keuken, J. (Director). (1974). *Vakantie van de filmer* [TV Documental]. Países Bajos: Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO).
Vertov, D. (Director). (1929). *Chelovek s kino-apparatom* [Película]. Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU).
Vertov, D. (Director). (1931). *Entuziazm (Simfoniya Donbassa)* [Película]. Unión Soviética: Ukrainfilm.



Cuatreros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo
Edgar Doll Castillo
Arkadin (N.° 7), pp. 78-90, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CUATREROS Y *EJERCICIOS DE MEMORIA*

Reflexividad, performatividad, archivo

Cuatreros and *Ejercicios de Memoria*

Reflexivity, Performativity, Archive

EDGAR DOLL CASTILLO
edgar.doll@uv.cl
Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 10/2/2018 | Aceptado: 7/6/2018

RESUMEN

Se propone revisar algunas obras de las realizadoras Albertina Carri (Argentina) y Paz Encina (Paraguay) a partir del reconocimiento de caminos paralelos en la construcción de sus discursos, en la elección de materiales significantes y en las modalidades de producción. Entre esas operaciones que se proponen observar como convergentes se destacan el uso del archivo, la perspectiva autorreflexiva y una condición marcadamente performativa.

PALABRAS CLAVE

Documental; archivo; reflexividad; performatividad

ABSTRACT

It is proposed to review some works by the directors Albertina Carri (Argentina) and Paz Encina (Paraguay), with the perspective of the recognition of parallel paths in the construction of their discourses, the choice of significant materials and the modes of production. Among those operations that it is proposed to observe as convergent, the use of the archive, the self-reflecting perspective and a markedly performative condition stand out.

KEYWORDS

Documentary films; archive; reflexivity; performativity

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

La concepción institucional del documental como dispositivo de reproducción que establece como base la idea de interpretación o de traducción de lo real en tanto testimonio de objetividad, ha transitado un largo camino. La misma ha sido refrendada y debatida desde diferentes perspectivas dentro del campo investigativo y del marco de la producción audiovisual.

La determinación institucional sobre el documental, su sentido y supuesta vocación original surge en los inicios del cine y se configura (Aumont y otros, 1996) a partir de un malentendido inicial sobre sus características técnicas como dispositivo de registro y sobre la creencia en su supuesta objetividad —fundada en el tonto juego de las palabras a propósito del objetivo de la cámara y en la seguridad de que un aparato científico como aquel debía ser necesariamente neutro—.

En la construcción de las obras de no ficción contemporáneas se torna evidente que opera la idea de subjetividad, con un variado y reiterado repertorio de procedimientos que dan paso a una constelación de modos y de estilos. Los mismos, incluso si realizamos un paneo sobre la producción latinoamericana actual, consideran como componente, en mayor o menor medida, la presentación del proceso de investigación respecto a cómo lo real se logra constituir y luego articular. De esta manera, el audiovisual autorreflexivo —y su opacidad— se constituye como un espacio privilegiado para el cruce de conocimientos interdisciplinarios, siendo capaz de aportar a la visibilidad de nuevas y de diversas subjetividades en el campo social.

EMERGENCIA CREATIVA. CONDICIONES AUTORALES Y CONTEXTOS

Cuatreros (2016), de Albertina Carri, y *Ejercicios de memoria* (2016), de Paz Encina, son producciones de no ficción que transitan en vías paralelas, pudiendo observarse entre ellas convergencias discursivas y concomitancias en relación con las dinámicas de construcción de lo narrativo y lo audiovisual. Los intentos de representación, las modalidades de enunciación, la idea de puesta en cuadro de la imagen mnemónica, la apuesta por la construcción de relatos sobre la memoria y la adscripción a modelos actuales de producción del cine de no ficción, en clave de reflexividad y de performatividad, instalan a estos documentales y a la obra expandida de las realizadoras —las instalaciones multimediales *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015), de Carri, o *Pyragüé* y *Desaparecidos* (2013), de Encina— en un espacio significativo dentro de la producción artística contemporánea. Emergen en sus realizaciones distintas perspectivas críticas encaminadas a revelar las tramas históricas y a construir marcos perceptivos de los acontecimientos de las últimas décadas, cuyas bifurcaciones narrativas, más allá de los diferentes territorios y paisajes culturales de los que proviene cada una de las realizadoras, constituyen una realidad efectiva —y afectiva— de lo que realmente se vivió en parte importante de Sudamérica.

Las temáticas que estas obras abordan, nos revelan complejidades y conflictos en relación con los procesos de activación de la memoria y lo dificultoso de las operaciones para su representación. Los relatos en *Cuatreros* y en *Ejercicios de memoria* tienen como centro la desaparición tanto de personas como de modos de organización comunitaria, con sus prácticas sociales específicas y con los particulares procesos de emergencia de

subjetividades en esos contextos. La violencia política, los procesos de victimización y el trauma son claras consecuencias de situaciones extremas que ocasionaron en nuestras sociedades regímenes de facto, siendo estos tres fenómenos tan complejos que condicionan, como se indicó anteriormente, los modos de representar en la esfera de lo artístico y de la comunicación.

Los relatos registrados de las víctimas, como residuos o como restos incandescentes de un drama fatal, sumado a los registros materiales de los victimarios (los denominados «archivos del terror» como data de los servicios policíacos y de control de la dictadura de Stroessner) son los insumos que se constituyen como parte fundamental de *Ejercicios de memoria*. Estos documentos revelados en el film ponen en evidencia de manera detallada las acciones de búsqueda, de detención y de desaparición de opositores a los gobiernos de facto, demostrando fehacientemente que las violaciones a los derechos humanos se imponían en aquellas décadas como una política abyecta coordinada por las dictaduras cívico-militares en todo el cono sur latinoamericano. Esos gobiernos tenían como fin último el borramiento del sujeto político, el desmantelamiento de las identidades y las formas de ciudadanía históricas y una profunda alteración en los imaginarios socioculturales.

La acción de cambio de sentido de los materiales de base (producciones hechas anteriormente) configuran el núcleo principal de la operación sintáctica en estas obras de no ficción. La selección, el desglose y la puesta en serie de imágenes y de sonidos del film de Paz Encina resultan, en varios de sus aspectos, como acciones similares a las emprendidas por Albertina Carri en *Cuatreros*. Los materiales audiovisuales que se reutilizan en esta obra (noticieros, publicidad, registros gubernamentales, etcétera) constituyen parte de la trama histórica y discursiva de las fuerzas del poder hegemónico y que irremediablemente afectaron de manera sustantiva la esfera sociocultural y mediática de décadas posteriores a su realización misma. Esas producciones de las décadas del sesenta, del setenta y del ochenta son en gran parte el resultado de la retórica discursiva y comunicativa del aparato estatal vehiculada por los diversos medios de comunicación privados y públicos que hicieron como práctica cotidiana la difusión de información falsa y tendenciosa. Estas producciones (emisiones radiales, entrevistas periodísticas para televisión, propagandas, etcétera) fueron desmanteladas, descifradas y reveladas, y se reconstituyeron en nuevos procesos de elaboración discursiva (artísticos y políticos) por parte de las artistas que buscan poner en evidencia, paradojalmente, las intenciones ideológicas originales y las operaciones retóricas de esos mismos materiales que fueron realizados previamente por sus productores.

IMÁGENES, MEMORIA E IRRUPCIÓN DE LO POLÍTICO

Las imágenes que emergen en los dos filmes en cuestión pueden leerse como *imágenes de la memoria*. Su constitución pro fílmica emerge del ejercicio de elaboración de una puesta en escena en la que confluyen variados recursos del arte audiovisual. En *Ejercicios de memoria*, la realización se constituye en un dispositivo que busca dotar de visibilidad la memoria, en particular, la de las víctimas. El filme presenta una parte de la historia de la más extensa dictadura Latinoamericana dirigida por Alfredo Stroessner, quien entre 1954 y 1989 impuso en el Paraguay un régimen que violó sistemáticamente los derechos

humanos y dejó el triste resultado de 40.000 muertos y más de 2.000 desparecidos. En dicho contexto, la violencia de estado sobre varias generaciones ha tenido como resultado la emergencia del trauma. Lo traumático implica un daño que produce fisuras en los relatos a nivel social. En este sentido, el cine, como manifestación de la producción simbólica, forma parte de esos relatos que se enmarcan en el tejido social siendo capaces de construir subjetividades. Otras expresiones artísticas también lo hacen pero la potencia del cine y el audiovisual en este contexto, y en la actualidad con los medios de comunicación, resulta considerable. Podemos decir que el posicionamiento desde lo traumático implica que las expresiones culturales, en este caso las artísticas, se encuentren con dificultades a la hora de representar esas historias.

En el plano sintomático, el trauma se manifiesta como una compulsión a repetir, esto quiere decir que por medio de los sueños el sujeto revive intensamente el accidente y se coloca de nuevo en la situación traumática (Laplanche & Pontalis, 2004). Desde otra perspectiva psicoanalítica, Milena Grass (2009) señala que debe distinguirse entre el trauma individual y el colectivo. Mientras que en lo individual el trauma acontece desde una experiencia sobrecogedora de alusiones repetitivas sin control, en el plano social y cultural se presenta por medio de un proceso de representación colectiva, estructurado a través de interrogantes sobre el dolor y la naturaleza de las víctimas. Esto puede suscitarse en diversos escenarios, donde se destaca el cine, entre otras instituciones culturales, como una narración que es capaz de identificar el acontecimiento que mantiene dividida a la comunidad y que impide que esta vuelva a considerarse un cuerpo unificado (Grass, 2009). Bajo esta premisa, las dictaduras producen traumas al provocar fisuras en una suerte de escudo protector de la comunidad que está construido de materiales simbólicos. El trabajo de elaboración en torno al trauma es una tarea necesaria para restituir la integridad al colectivo social y, a la vez, permite una maduración ética que orienta el futuro político. Una experiencia traumática tiene un riesgo en el sentido social: en vez de representaciones se pueden provocar vacíos, silencios o huellas de ese trauma, que pueden manifestarse en ocasiones también en un simple olvido (Jelin, 2002). La ausencia puede ser algo sintomático del trauma en representaciones sociales, como en el caso del cine.

Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad de contar historias, producen huecos en la memoria y la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado. Si volvemos al trabajo de Paz Encina, objeto de esta investigación, los testimonios de los hijos de Agustín Goiburú, dirigente opositor a la dictadura y las tramas que dan cuenta de su desaparición forzada constituyen parte fundamental del relato. Esas imágenes están ahí para ilustrarnos la ausencia, el vacío, la desaparición. La puesta en imágenes y en sonidos apunta a conseguir, en cierto grado, la restitución de las imágenes del recuerdo. Se trata de secuencias que presentan a un grupo de niños, un caserón y su entorno rural que despreocupadamente ellos recorren. Paisajes como del terreno de los sueños hacen visibles esos lugares antiguos donde la infancia parece transcurrir pausadamente, esa infancia perdida tras los hechos traumáticos posteriores. Imágenes en claroscuro, viradas levemente al sepia o tomadas a contraluz, que en varios momentos no permiten apreciar detalles, más bien solo figuras humanas recortadas en un fondo indeterminado.

Es posible, al observar la manera en que se presentan varias de las secuencias del filme inferir la intención de la realizadora de darle consistencia a esas *imágenes del recuerdo*

(tomando en cuenta de entrada la imposibilidad que la imagen mnemónica establece en su estatuto) y que sabemos son parte constitutiva de la experiencia de lo vivido, pero ¿de lo vivido por quién? Estas visiones espectrales emergen desde un espacio ficcional y en función de un dispositivo que se constituye con la finalidad de darle cuerpo al recuerdo, hacerlo significante, revelando en el encuadre figuras y objetos, que comparten el espacio con la palabra y los testimonios de los hijos de Goiburú. Dichas palabras con sentido de relato se ponen en relación, en cada escena, con las imágenes, jugando y compitiendo por alcanzar cierto protagonismo, contienda que se resuelve al ocupar cada una un lugar propio y en confluencia. Estos planos y secuencias presentan espacios diversos, las habitaciones, la salas de estar, un comedor, el lugar de la máquina de coser, etcétera, como zonas del recuerdo recreado, o pueden también leerse como el efecto de los acontecimientos que se narran, la estela de los hechos que sucedieron en los espacios que esos testimonios nos revelan, la irrupción de situaciones acontecidas que son traídas a un aquí y a un ahora de la realidad del sonido y su irrupción en la imagen. Esos espacios registrados que describo nos retrotraen a los lugares de la intimidad de esa familia, que solo alcanzamos a percibir por las voces del testimonio que presentan sus integrantes —los hijos— y los registros visuales que son expuestos en pantalla: fotografías caseras y documentos personales, como fragmentos de vidas truncadas por la violencia. La ficha de detención policial del médico desaparecido que se presenta en un plano detalle como figura resultante de la técnica de manipulación digital (escaneo) se constituye como parte importante del proceso técnico de la puesta en forma del material del documental y nos recuerda la «eficiente» performance de la tecnología fotográfica como forma coercitiva desplegada por los aparatos de seguridad de las dictaduras latinoamericanas con el fin último que no era otro que el exterminio de las fuerzas opositoras. Esta trama es parte de una mucho mayor que surge hacia fines del siglo XIX en el contexto de las sociedades de control, como señala John Tagg (2005), no se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad. Dado que en las últimas décadas del siglo XIX el sórdido suburbio desplaza al campo y a las fisiognomías «anormales» del paciente y el preso traslada los rasgos selectos de la aristocracia, vemos que la presencia en la representación ya no es una marca de celebración, sino un peso producto de un sometimiento.

> Se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. El formato apenas varía. Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos —trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas— son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos (Tagg, 2005, p. 86).

La memoria hoy se construye por quienes nacieron a la sombra de los hechos ocurridos durante las dictaduras Latinoamericanas (los ejemplos del Paraguay, Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, hablan de lo complejo del panorama en las últimas décadas del siglo veinte). Dominick LaCapra (2009) distingue entre dos tipos de memorias o de relatos. La primaria,

que se constituye en quien ha vivido los acontecimientos (experiencia), y la secundaria, que es el resultado de un trabajo crítico en relación con la memoria primaria, la que se presenta como fuente, lo que podríamos establecer entonces como el ejercicio que realiza el historiador. La memoria secundaria puede ser complementaria a la memoria primaria, pero también puede instalarse, eventualmente, en la encrucijada de convertirse en memoria hegemónica y, por consiguiente, ser capaz de afectar a la memoria primaria y lograr ser internalizada como aquello que *efectivamente* se recuerda (LaCapra, 2009). Con relación al trauma, el autor establece que la memoria estaría siempre en su determinación secundaria por el hecho de que la experiencia no se ha integrado y debe reconstruirse a través de las fisuras que ha dejado el acontecimiento traumático en la medida en que existe un acceso inmediato por medio del revivir o el pasaje al acto del acontecimiento. La memoria es inhibida y la elaboración requiere que el pasaje al acto se complemente con la memoria secundaria y con los procesos relacionados a ella, por ejemplo, la narración, el análisis, los gestos corporales, o las películas (LaCapra, 2009).

Marianne Hirsch (2008) introduce el concepto de «postmemoria» para referirse a la memoria secundaria. La postmemoria describe la relación de una segunda generación (la de los hijos) la que también ha debido vivir fuertes acontecimientos traumáticos; los hechos preceden al nacimiento de esa generación, pero han sido transmitidos a ellos de una forma tan profunda que constituyen la memoria como su propio derecho. Este término pretende expresar la diferencia temporal y cualitativa de la memoria de los supervivientes, con la segunda generación que hereda la memoria secundaria, basada en un desplazamiento tardío de lo traumático. La diferencia con la memoria secundaria propiamente dicha tiene que ver con que no está mediada por la recolección de datos, sino por la representación, la proyección y la creación propia de un relato, que produce una identificación conectando la memoria al pasado de forma más directa.

De este modo, el pasado se actualiza en el presente a través de la imagen del recuerdo; esta rememoración es la de un pasado que, lejos de estar cerrado y fijo, se define por su carácter trunco, adquiriendo a partir del presente que lo convoca su mayor actualidad. La penetración dialéctica de esa imagen detona el material explosivo que yace en lo sido (Benjamin, 1998).

En el mundo profílmico que presenta *Ejercicios de Memoria,* el espacio de la casa y su interior está poblado de objetos del cotidiano, en este lugar se vislumbra también la presencia humana, pero no de rostros. Estas figuras están valoradas como parte de un escenario en donde se activa la mirada hacia el pasado al mostrarse acciones que podríamos determinar como performativas, tal como es el caso de la escena en la que se muestra a una mujer bordando, o la imagen en que se pueden observar los lugares en donde se realizan los actos del cotidiano como comer o dormir.

Las imágenes fotográficas y cinematográficas son capaces de detonar los recuerdos. Los personajes que nos presenta una obra cinematográfica no los consideramos seres de carne y hueso, pero tampoco seres de película; son siluetas del recuerdo, de la ensoñación, los refugiados de una infancia esencial (Metz, 2001).

CINE DE ENSAYO, CINE DE MONTAJE, *FOUND FOOTAGE*

Josep María Catalá y Josetxo Cerdán (2008) reflexionan sobre la referencialidad visual en el cine-ensayo —espacio conceptual al que se pueden adscribir estos dos filmes con total comodidad— y retoman las genealogías que realiza Paul Arthur sobre el *collage* documental, la utilización del archivo encontrado y las modalidades de creación. Él considera indispensable la manipulación expresiva y formal de la imagen para los propósitos de reflexión personal y de labor investigadora. Es en este sentido que el cine-ensayo trabaja todas las imágenes como si fueran de archivo. Al reflexionar el realizador y/o la realizadora establece una relación que equivale a una *doble articulación* de las imágenes que hace que todas (las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo) se presenten como *documentos del imaginario* y, por lo tanto, se conviertan en materiales para la reflexión. En cualquier proceso fílmico, la separación entre las operaciones de rodaje y de montaje genera un efecto parecido a esta doble articulación.

Las imágenes de *Cuatreros* funcionan de manera similar, como relaciones cinemáticas —operaciones de montaje, de puesta en relación de imágenes y sonidos— constitutivas de las imágenes mentales y de nuestros recuerdos (Aumont, 2013). Todas se presentan mediadas tecnológicamente —por los medios de comunicación de masas, el cine publicitario, los noticiarios televisivos, los documentales políticos institucionales— y revelan un imaginario visual anclado a una época. Articulaciones capaces de revelar el *ethos* constitutivo de un imaginario social circunscrito a la violencia simbólica y a las repercusiones traumáticas de estas puestas en presencia.

Volvamos a la representación en *Ejercicios de Memoria*. Existe un importante esfuerzo de Paz Encina por filmar lo que se vislumbra como imagen mnemónica. Este afán, como acto performativo, revela claves fundamentales en la construcción de la obra de la realizadora. En ese sentido, las instalaciones audiovisuales que la artista ha llevado adelante en la última década también trabajan dentro de sus aspectos centrales la elaboración mediada de la imagen-recuerdo. La condición de irrepresentabilidad conferida a la imagen mnemónica intenta ser sobrepasada en *Ejercicios de la memoria* tal como puede observarse también, con estrategias textuales diferenciadas, en el cortometraje *Hamaca Paraguaya* (2003) y también en el posterior largometraje documental del mismo nombre (2006) y que instaló a Paz Encina como una de las realizadoras más importantes del cine de no ficción tanto en el Paraguay como internacionalmente. De manera similar, se profundiza en este diálogo virtual entre las obras de estas realizadoras que con metodologías distintas son capaces de focalizarse en preocupaciones cercanas que las establecen, según mi perspectiva, en un trabajo artístico que corre en vías paralelas. Para reconocer más claramente esta propuesta de analogía entre las escrituras audiovisuales es necesario revisar las instalaciones multimediales, como *Investigación del Cuatrerismo* (2015), de Albertina Carri, o los filmes *Restos* (2010) o *Los rubios* (2003).

Salvador Rubio (2010) postula la idea de memoria como construcción, como búsqueda hacia delante, más que como desciframiento o regreso a un pasado perdido. De este modo, la memoria puede anclarse al concepto de archivo. Albertina Carri, en una entrevista realizada en el 2017 con motivo de la presentación de *Cuatreros* en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), es interrogada sobre los materiales que constituyen su filme. Al respecto, la directora establece la idea de que el archivo es capaz de instalar un diálogo consigo, es decir, tiene la capacidad de autointerpelarse. En esa operación, se revelan las tensiones con los distintos materiales significantes que se constituyen como elementos capitales de la obra. La voz en off de la propia realizadora, y el relato interno que tiene cada archivo —que de manera autónoma y en relación con los otros se configura—, es capaz de revelar una época y un imaginario, en este caso, las etapas de la Argentina ante la inminente dictadura, el momento en que todo se precipita y las reflexiones posteriores de la realizadora respecto a los restos, a los supuestos desenlaces y clausuras, al oficio de cineasta, a las instituciones normativas, etcétera.

La voz de la realizadora se presenta, dentro de sus varias condiciones performáticas, hilvanando un relato de indagaciones que toma como base indicial una película desparecida, *Los Velázquez* (1971), de Pablo Szir, que retrata la vida de Isidro Velázquez, figura mítica argentina al que refiere Roberto Carri en su libro I*sidro Velázquez: formas prerevolucionarias de la violencia* (1968). El sociólogo e investigador argentino ¾militante peronista que pasaría a las filas de Montoneros¾ formula con una mirada profundamente política la irrupción de este personaje en el horizonte histórico de la Argentina. Velázquez es presentado como una sujeto complejo: bandolero y revolucionario, *obligado a serlo* por las precarias condiciones de vida en las regiones del Chaco en la Argentina de los sesenta, instalado como una construcción histórico-simbólica que mira al imaginario cultural pasado y proyecta la nueva situación revolucionaria de una Argentina con afán emancipador en un contexto de lucha y contradicciones entre fuerzas conservadoras y populistas.

La figura de este personaje, su puesta en valor en la escritura sociológica del padre de Albertina Carri, resulta el detonante que articula la compleja y profunda reflexión que construye en *Cuatreros*. Para construirla, pone en escena ideologías y discursos de diversas fuentes, como la literatura o las diferentes producciones de la esfera mediática comunicacional de las últimas cinco décadas, las que sirven como insumos y como claves reveladoras para el cuestionamiento del modelo actual, el de una sociedad del espectáculo, parafraseando a Debord (2009), que tiene como correlato la dictadura, los distintos elementos de opresión en las comunidades, las víctimas de la distintas formas de violencia. De esta manera, *Cuatreros* presenta un complejo panorama a partir de la experiencia y mirada crítica de la realizadora como cineasta, feminista, hija de militantes detenido-desaparecidos, madre, pareja, etcétera. El interés en la posible realización de una ficción sobre Velázquez, en primer lugar, y la posterior búsqueda del filme *Los Velásquez*, de Pablo Szir, cineasta detenido desaparecido, quien filmó en 1971 esta ficción en colaboración con Lita Stantic y Guillermo Shetzke.

En *Cuatreros,* entonces, el dispositivo principal que se desarrolla tal como en *Los rubios* es el de la desaparición. En este caso, a diferencia de las preguntas sobre su padres desaparecidos por la dictadura argentina, el mecanismo se activa a partir de las tramas históricas relacionadas con el personaje de Velázquez. Por medio de esas tramas se revela,

en una especie de diario fílmico, la mirada crítica de la realizadora sobre el país anterior y el actual, y su idea de filmar una ficción que termina siendo una forma híbrida entre documental y ensayo (elaborada con materiales de archivo), intentando en su escritura hilar los cabos sueltos de manera investigativa, con alusiones al género negro y a otras articulaciones estilísticas. La desaparición emerge como vaso comunicante entre *Los rubios* y *Cuatreros*, hilvanándose también con el cortometraje *Restos* (2010) que construye metafóricamente la desaparición física de las películas.

Una arquitectura de precisión estructura *Cuatreros*. El uso de «archivos encontrados» *(found footage)* es un ejercicio estilístico resuelto de manera precisa, que es capaz de conseguir que lo que la realizadora nos explica en *off* tenga un correlato desde lo alegórico y nos empuje a establecer relaciones dinámicas entre pantallas subdivididas. De esta forma, podemos recorrer el cuadro conjugando intermediaciones cromáticas y gráficas con textos extraídos de la televisión y de materiales fílmicos que construyen un itinerario de la mirada, otorgándole al relato gran agilidad y logrando un ejercicio estilístico que se enraíza en lo lúdico del cine experimental. Las imágenes de archivo se constituyen como el material de entrada para la arquitectura de la obra. Materiales televisivos, noticieros, publicidad, miscelánea, registro de conmemoraciones, desfiles, filmes comerciales, sirven para dar cuenta de un tiempo histórico. En ese sentido, Antonio Weinrichter señala que los caminos de la experimentación y el documental solo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio del montaje, en el sentido fuerte, heredado de la vanguardia, el montaje como procedimiento alegórico que incluye tácticas como la «apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado» (Weinrichter, 2005, p. 28).

Tanto en *Ejercicios de Memoria* como en *Cuatreros* el montaje no crea una continuidad espacio-temporal, sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones. Este es un remontaje que se emplea para manipular la intención o el sentido del metraje al arrancarlo de su contexto original. Así se rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes «más de lo que muestran», más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar.

Los registros antiguos suelen provocar cierta nostalgia histórico-sociológica, esta sensación es la que se produce al observar el cine creado a partir de *found footage*. Este movimiento toma la idea de pensar el cine como arte del presente pues recupera material antiguo, lo actualiza ¾potenciando principalmente su forma¾ y lo hace conservar su valor de archivo, lo que no implica que las imágenes preserven su sentido original.

AUTORREFLEXIVIDAD, METARREFLEXIVIDAD, PERFORMATIVIDAD

Podríamos situar estos dos documentales dentro de la categoría de performativos (Nichols, 1996) en modalidades distintas. Por una parte, en *Cuatreros* la directora narra en primera persona, está presente, su voz estructura el relato a partir de sus reflexiones, sus cuestionamientos, sus motivaciones. Indaga y argumenta sobre la historia del país desde su historia personal. Por su parte, la dimensión performativa en *Ejercicios de Memoria* se centra en el rendimiento de los temas que elige representar. Aunque a menudo hay una cierta superposición entre estas dos modalidades, tal como argumenta Stella Bruzzi (2001), se puede reconocer que las dos realizaciones comparten elementos de esta categorización.

Estos filmes evidencian la dificultad de representar y la búsqueda de alternativas ante esta situación: el metacomentario, la mirada subjetiva, la construcción de la materia de la expresión conjugando imágenes y sonidos que intentan interpelar lo real-objetivo trazando un camino de reflexión sobre el proceso de representación en sí mismo. Estas formas

de cine intentarían colapsar (en clave performativa) el límite entre sujeto y representación (Bruzzi, 2001, pp. 153-180).

Uno de los principales objetivos del modo performativo es el de crear conciencia del proceso documental como una dialéctica abierta a la reinterpretación (Bruzzi, 2001). A menudo se enfatiza en la importancia de reconocer el sesgo del medio cinematográfico y recordar que es solo una construcción de la realidad en base a los fragmentos discontinuos y limitados que nosotros mismos como espectadores recortamos y reconstituimos.

La enunciación fílmica en estos documentales se manifiesta a través de operaciones autorreflexivas, tales como metacomentarios pronunciados en campo por un observador invisible que da cuenta, interpela, reflexiona y se pregunta. En el caso de *Cuatreros* se exhibe el dispositivo tecnológico de reproducción con un sonido que emula a la moviola o al proyector cinematográfico. La voz en off de la realizadora media todo el tiempo entre las imágenes de archivo y un posible espectador que se va volcando en una trama donde el método de escritura se construye casi matemáticamente, con un orden responsable que buscará a toda prueba dar cuenta del sentido de la trama. Los materiales emergen y todo el tiempo se alude a la procedencia y la categoría de esos significantes, esto se produce en varios niveles: en la presentación de los archivos; en la voz de la Carri, que construye comentarios coloquiales sobre sus relaciones con otros cineastas respecto a las complejidades de realización de su película anterior; las citas a otros filmes, etcétera.

De este modo, la película se repliega sobre sí misma y en ella emergen las instancias que la organizan —hace de su representación una instancia de composición— (Aumont, 1996).

****

A modo de cierre, en estas dos obras puede observarse que el yo enunciador o productor del discurso se constituye como presencia y, en algunos casos, como facilitador de un mundo polifónico, de otras voces, de otros de puntos de vista que conforman a su vez otros relatos y aspectos ocultos del mundo que se intenta representar. Los films de estas dos importantes realizadoras se presentan en la actualidad como estructuras canónicas de los modos de encarar el trabajo de realización de cine de no ficción, habitando en sus producciones las innumerables problemáticas del cine y de las artes contemporáneas, construyendo una impronta decidida de energía expansiva de lo artístico hacia otras disciplinas del conocimiento.

REFERENCIAS

Aumont, J. y otros. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Bruzzi, S. (2001). *New documentary: A critical introduction*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Carri, A. (Directora). (2003). *Los rubios* [Documental]. Argentina: Coproducción Argentina-USA, Barry Elsworth.

Carri, A. (Directora). (2010). *Restos* [Documental]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
Carri, A. (2015). *Operación fracaso y el sonido recobrado* [Instalación audiovisual]. Argentina.
Carri, A. (2015). *Investigación sobre Cuatrerismo.* [Instalación audiovisual]. Argentina.
Carri, A. (Directora). (2016). *Cuatreros* [Documental]. Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
Carri, R. (2001). *Isidro Velázquez: formas prerevolucionarias de la violencia.* Buenos Aires, Argentina: Colihue.
Catalá, A. J., Richter, P. y Weinrichter, A. (2007). *La Forma que Piensa. Tentativas en torno al Cine-Ensayo.* Navarra: Colección Punto de Vista.
Catalá, A. J. y Cerdán, J. (Eds.). (2008) . Después de lo real (I y II). Valencia. Archivos de la Filmoteca no. 57 y 58,
Debord, G. (2009) *La sociedad del espectáculo*. Madrid, España. Pre-textos.
Encina, P. (Directora). (2006). *Hamaca Paraguaya* [Película]. Paraguay: Coproducción Paraguay-Argentina-Francia-Holanda-Austria-Alemania; Black Forest Films; CMW Films; Fortuna Film; Lita Stantic Producciones; Silencio Cine; Wanda Visión S.A.; Arte France Cinéma.
Encina, P. (Directora). (2013). *Desaparecidos* [Instalación]. Paraguay.
Encina, P. (Directora). (2013). *Pyragüe* [Instalación]. Paraguay.
Encina, P. (Directora). (2016). *Ejercicios de memoria* [Documental]. Paraguay, Silencio Cine.
Grass, M. (2009). I*magen Latente y Los Rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano* (Tesis de magister). Escuela de postgrado Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile. Recuperado de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass_m/html/index-frames.html
Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory (Essay). *Poetics today*. Recuperado en https://watermark.silverchair.com/PT029-01-05HirschFpp.pdf
Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria.* Madrid, España: Siglo Veintiuno.
LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz.* Buenos Aires, Argentina: Edit. Prometeo.
Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona, España: Paidós.
Nichols. B. (1997) La representación de la realidad. Barcelona, España: Paidós.
Rubio, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo*. Madrid, España: La balsa de la medusa.
Szir, P. (Director). (1971). *Los Velázquez* [Película]. Argentina: sin datos.
Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Barcelona, España. Gustavo Gili.
Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro, J. Cerdán*, Documental y vanguardia.* Madrid, España: Cátedra.
Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo Real. El cine de no ficción.* Madrid, España: T&B Editores.

I Vetri Tremano [Los Cristales tiemblan]. Construir sobre ruinas
Alessandro Focareta
Arkadin (N.° 7), pp. 91-100, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

I VETRI TREMANO [LOS CRISTALES TIEMBLAN][1]

Construir sobre ruinas

Trembling Crystals

Building over Ruins

ALESSANDRO FOCARETA
alessandro.focareta@gmail.com
Director de cine

Recibido: 9/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN

Se profundizará en las fuerzas que tienen las imágenes para exhumar lo que esconden los pliegues de la Historia. Historia —parafraseando a Walter Benjamin— llena de escombros y de ruinas que se entremezclan con el ser humano. Estos restos, como todo tipo de objeto, contienen una enorme potencia vital, resultado de la condensación del tiempo vivido. Cuando se vinculan las imágenes tienen el poder de desatar fuerzas y de impactar la realidad en el presente hasta ponernos frente a un cuestionamiento: ¿hasta qué punto las fuerzas de las imágenes influyen en el montaje de la obra?

PALABRAS CLAVE

Cine-ensayo; ruina; historia; montaje; relaciones

ABSTRACT

It will deepen the forces that images have to exhume what the folds of History hide. History —paraphrasing Benjamin— full of rubble and ruins that intermingle with the human being. These remains, like all kinds of objects, contain an enormous vital power, the result of the condensation of lived time. When the images are linked, they have the power to unleash forces and to impact reality in the present until they are challenged: to what extent do the forces of the images influence the assembly of the work?

KEYWORDS

Essay film; ruin; history; montage; relationships

1 *I Vetri Tremano* (2016), Italia, Cuba. Producida en la EICTV de Cuba, en el ámbito de la Maestría de Cine Ensayo, ha sido estrenada en el FID Marseille en julio de 2017.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

«Así que las ruinas vienen a ser la última imagen del sueño que anima lo profundo, la vida humana de cada hombre; que al final de su sufrimiento algo de lo suyo volverá a la tierra para continuar indefinidamente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose pero quedando.»
María Zambrano (1973)

En verano de 2016 descubrí una caja llena de súper 8 rodados por mi padre y mi tío, que contenían imágenes de una gira de tres días en Irpinia en noviembre de 1980, fecha en la que un terremoto arrasó con decenas de pueblos en la región de Campania y dejó a miles de personas sin techo.[2] Más allá de actualizar un segmento de mi historia personal olvidada, visionar aquellas ruinas me expuso a un dispositivo narrativo al cual no estaba acostumbrado. Si bien el acto de filmar lo cotidiano era algo habitual en mi padre, fue en ese encuentro cuando entendí que los súper 8 no solo eran custodios de reminiscencias domésticas compuestas de fiestas triviales, bautizos y recitales escolares, sino que también congelaban —en otra dimensión— momentos catastróficos y muerte. Con ellos se destruyó un tabú: entender, finalmente, que la muerte se podía filmar.

Inicialmente, el proyecto de *I Vetri Tremano* (2016)[3] buscaba ser una película basada en el valor de la memoria y la infancia [Figura 1]. Sin embargo, el sentido cambió profundamente cuando integré con la mirada aquel paisaje de fondo que me enfrentaba a los escombros del terremoto fotografiado por mi padre. Esta toma de conciencia obliga a que las cosas adquieran su verdadero peso específico: no serán solo objetos inanimados que llenan el espacio, serán dispositivos que funcionan como una constelación de fuerzas petrificadas en el tiempo, en la materialidad misma de los hechos; una tensión acumulada que se libera en la imagen revelada y que produce un impacto tanto en la percepción del espectador como en la del autor, quien la recibe permanentemente como si fuera la primera vez.

Retomando los planteamientos de Walter Benjamin, Hito Steyerl (2017) afirma que la historia es una acumulación de escombros que hoy miramos, no desde aquella perspectiva del ángel enmudecido de Paul Klee, sino desde una posición integradora en la cual nosotros somos parte de eso que observamos. Steyerl (2017) afirma que el filósofo alemán fantaseaba con la idea de mover estas fuerzas a fin de «despertar lo que está marchitando» (p. 58), para acceder al núcleo de la vibración y para producir un efecto en el mundo exterior. Así como sucede con los objetos, sus imágenes vibran por sí mismas y resultan de estratificaciones y de tensiones que emergen de tiempos que se reciclan con el cine.

---

2 La Irpinia es una zona colinosa de La región Campania, en el sur de Italia. El 23 de noviembre de 1980 aconteció un terremoto. El temblor duró noventa segundos y arrasó decenas de pueblos en un área de 17.000 km2.

3 Sinopsis: «Desde Cuba, donde el autor se decide a tomar clases en la escuela de cine, comienza a comunicarse por SMS con su madre, que todavía está en Italia, luchando contra el cáncer. Durante su estadía en la isla, el autor emprende una investigación para una posible película, la que el espectador descubre. Al mezclar varias temporalidades, recuerdos recientes y remotos, realidades y fantasías poéticas, películas familiares y rastros de la historia pública, Focareta revela un presente creado tanto por la separación como por el descubrimiento contemporáneo del Yo» (Moretti, 2017, pp. 56-57).

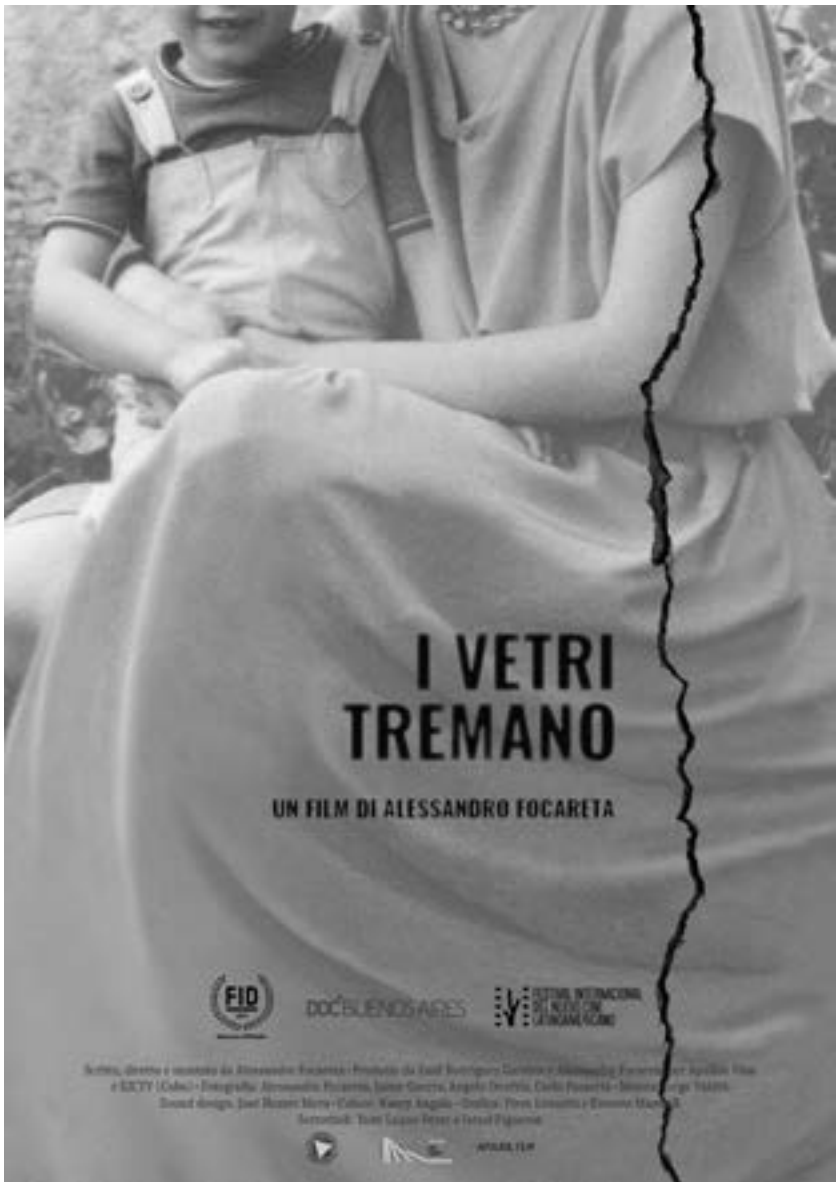


Figura 1. Afiche de *I Vetri Tremano* (2017). Autora: Piera Leonetti

Mi ciudad, Nápoles, está hecha de miles de estrados, esquinas, pliegues, gracias a su conformación topográfica irregular; es una ciudad dominada por el caos que resulta funcional a su forma estratificada y a su carácter vibrante. El mismo Walter Benjamin (2012) la define como «ciudad porosa» o sea, como un cuerpo urbano que no rechaza ninguna influencia histórica ni social, que integra. Esta cualidad integradora hace que su cuerpo sea

capaz de expresarse a sí mismo, no solo a través de la oralidad, sino utilizando la elocuencia de cada gesto. Esa energía es resultado de la superposición de dominaciones por distintas culturas del mediterráneo a lo largo de siglos.

Filmar Nápoles podría paragonarse con el desentierro de un objeto arqueológico, cuyo descubrimiento no solo provoca el asombro de la revelación, sino que el contacto con la imagen misma evoca una energía acumulada en el tiempo. Recordamos aquella escena de Ingrid Bergman en *Viaggio In Italia* (1954), de Roberto Rossellini, en la que va descubriendo las bellezas de la ciudad y sus alrededores hasta que se encuentra con una pareja petrificada por la erupción del volcán Vesubio en Pompeya y cae al suelo en llanto, asombrada por esa visión. Estas fuerzas poderosas pueden ser causa de la destrucción del objeto mismo o del espectador, como nos recuerda Federico Fellini en *Roma* (1972), cuando nos muestra un grupo de arqueólogos que al descubrir unos frescos romanos provocan instantáneamente su deterioro reduciendo las pinturas en polvo. Parece que Fellini quisiera decirnos que las imágenes que provienen de una profundidad tan íntima son material sensible que debe tratarse con cuidado; un uso incorrecto pudiera provocar su implosión y desaparición definitiva.

El material de archivo fotográfico usado en *200,000 Fantômes* (2007), de Jean Gabriel Periot, enfrenta este tipo de problemática. En ella el director presenta primero la pomposidad y la belleza de la Prefectura de Hiroshima[4] desde distintas perspectivas, y pasa inmediatamente después a la explosión de la bomba atómica: la imagen de monumentalidad se quiebra y da paso a visiones de destrucción y de desolación. El soporte quizás se salve, pero el contenido está comprometido para siempre.

Históricamente, estas fuerzas subyacentes en el cine, como productor de ruinas, han influido en la naturaleza de la imagen, pero hoy —gracias al desarrollo de la tecnología— la imagen numérica (digital) puede ser usada con este propósito de muchas maneras. El juego de compresiones y de formatos, incluido el trabajo de *color-correction*, expone a la imagen digital a una ruptura interna constante, a una alteración sin precedentes. Sin embargo, este es otro asunto que ameritaría ser profundizado de forma independiente. En esta ocasión, nuestras inquietudes sobre el funcionamiento de estas energías en la fase de montaje nos llevan a preguntarnos lo siguiente: ¿hasta dónde podemos confiar hoy, en la era digital, en la veracidad de estas fuerzas? ¿En qué medida no nos arriesgamos a romper definitivamente la imagen y, por lo tanto, toda la estructura de una película?

JUEGO DE RELACIONES

La secuencia del terremoto, en la que utilizo material de archivo en súper 8, termina con la imagen de una carretera marcada por una grieta gigante. Esa grieta rompe el plano en dos partes. De este fotograma roto se pasa al detalle de los hombros de mi madre iluminados por la luz del sol, en donde aparece una sombra que los cruza [Figura 2].

---

4 La Cúpula de Gembaku es el único edificio que permaneció en pié cerca del lugar donde explotó la primera bomba atómica el 6 de agosto de 1945. Hoy se conoce come el Memorial de la paz de Hiroshima, declarado Patrimonio de la Unesco en el 1996.

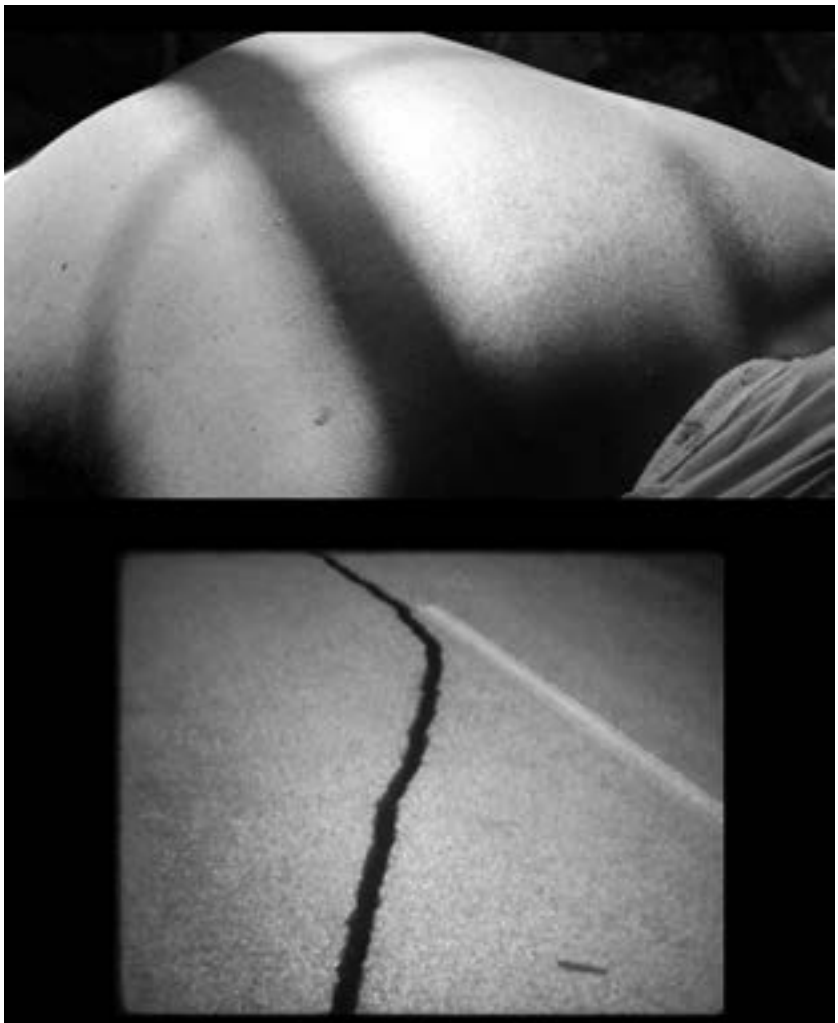


Figura 2. Fotogramas de *I Vetri Tremano*: imagen de los hombros de mi madre bajo la luz y carretera con grieta

En ese momento, ella experimentaba un período de tregua en su tratamiento del cáncer, pero las metástasis estaban invadiendo, silenciosamente, todo el cuerpo, para terminar rompiéndolo definitivamente.

La continuidad entre la grieta en el camino y el cuerpo cruzado por la sombra es tanto visual como conceptual: la grieta marca la tierra destruida por el terremoto y con él se inicia la transformación del sur de Italia en un lugar de especulación política y económica. Luego aparece el cuerpo enfermo de la madre, hija de esta tierra y expresión del degrado ambiental y social al que se alude. Es una imagen *matrioska*, en la que la grieta opera como dispositivo que abre nuevas imágenes, capa por capa, hasta el infinito.

Durante la fase de montaje de *I Vetri Tremano*, observo todos los puntos de contacto entre una imagen y otra. Gracias a estas correspondencias, conecto las imágenes de acuerdo a términos asociativos y disociativos, y provoco intencionalmente un desplazamiento constante de las imágenes de un lugar a otro para conseguir un equilibrio que estabilice la posición de todos los planos en la unidad de la narración. Las vibraciones emanadas por las imágenes encuentran en el montaje un espacio donde dialogar.

Jean Louis Comoli (2006) afirma que editar un film ensayo es como pintar, comer o cuidar un jardín, es decir, es una práctica comparable a cualquier rutina diaria, como un ritual chamánico en el cual el material visual es cuestionado y, al mismo tiempo, es el que nos da respuestas. Durante el proceso de montaje prevalece el concepto de *expresión* sobre el de *representación*, en el sentido de que son las imágenes las que dictan la construcción narrativa o cuerpo de la película y no al revés. Esto implica la necesidad de no tener una estructura predeterminada, sino solo notas e ideas que funcionan como líneas guías.

De este tipo de montaje resulta una narrativa que se aleja del sistema cronológico puro —principio, desarrollo y final— para acercarnos a un flujo de imágenes dominadas por pequeñas unidades dramáticas que marcan el desarrollo de la historia. Estas tracciones dramáticas, sembradas durante todo el recorrido de la película, muestran una narración con tendencia a producir una tensión constante en lugar de ser dominadas por giros dramáticos. Rebecca Baron, en una intervención durante la visión de la película, me explicó que el montaje de *I Vetri Tremano* se asemejaba a una ola que en su movimiento encontraba en distintos puntos el hilo rojo de la narración.[5] Estos encuentros son las vueltas dramáticas que puede ofrecer la película. Roland Barthes (2003) los llama *punctum*, lo que nos involucra en el momento que la imagen nos mira y actúa en la memoria.

Mi madre es un *punctum* de la historia, aparece en varias formas: en mensajes de texto, en imágenes en súper 8, con su cuerpo desnudo registrado en un iPhone, en escenas cotidianas mientras recogía aceitunas con mi padre, etcétera. El cuerpo de mi madre actúa como un detonante —puente— de un sentimiento que se vierte en otras imágenes, como por ejemplo, el pasaje de los hombros iluminados del cuerpo roto a la visión de una iglesia en ruinas, cuyo altar está dominado por una copia de la *Pietà* de Miguel Ángel, funciona como unión conceptual entre la ruina arquitectónica y el cuerpo [Figura 3]. Este concepto acompañará a la película en más momentos expandiéndose en varias de sus partes. Es en ese espacio donde el poder de las imágenes abre la puerta a una fuerza profunda e invisible más allá de su función representativa [Figura 4]. La imagen emerge como un pensamiento en sí mismo y no como un mero significante.

---

5 La experiencia hace referencia a la tutoría que tuve con Rebecca Baron en el ámbito de la Maestría de Cine Ensayo durante 2016 en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños (Cuba).

Figura 3. Fotogramas de *I Vetri Tremano*. Imagen de los hombros iluminados de mi madre y de la Iglesia en ruinas con una copia de la *Pietà*, de Miguel Ángel

IMAGEN SOBREVIVIENTE

Los terremotos están atados a la idea de ruina —alteración de un espacio que se pensaba previamente intacto, completo—. Una casa se convierte en escombros cuando la fuerza liberada es tal que rompe sus cimientos. Si el montaje se enfrenta con la fuerza desatada de las imágenes de escombros puede conseguir alterar el orden original de las imágenes, las cuales deben enfrentarse con la fuerza aniquiladora de la historia. Lo que queda son siempre *imágenes supervivientes* (Didi-Huberman, 2013).

Figura 4. Fotogramas de *I Vetri Tremano*. Correspondencias afectivas: yo sentado frente a una pintura de Tomás Sánchez en La Habana (Cuba) y mis padres, en Italia, sentados en silencio

Las imágenes captadas por mi padre —así como las de todos aquellos que han registrado catástrofes históricas en el contexto de situaciones familiares— tienen la potencialidad de ser apropiadas y recicladas de forma consciente por parte de múltiples autores sucesivos a través del tiempo. La reutilización está marcada no solo por la necesidad de conservar esas imágenes, sino por la obligación de satisfacer una urgencia relacionada con el ensamblaje transversal de distintas escalas de la Historia, comprendiendo y profundizando a través de los microrrelatos triviales los lados imperceptibles de una dimensión histórica

contemporánea global. Esta dimensión está dominada, mayormente, por injusticias sociales y se diluye en los paisajes olvidados entre los planos de fondo de las imágenes recuperadas. El archivo reciclado propone generar un nuevo significado, ofreciéndole un aliento distinto a las intenciones originales, como sucede en la película *The Maelstrom. A family chronicle* (2008), de Péter Forgács, o con la *cámara analítica* de Ricci Lucchi y Gianikian gracias a la cual hacen latir el corazón de un fotograma en peligro de desaparición mediante la grabación del mismo hecho una segunda vez. Esta regrabación salva a la imagen, paradójicamente, por medio de su muerte. Una ruina en la ruina, muerte necesaria e inevitable que tiene el poder de hacer revivir la historia, descubriendo y dando a conocer sus partes oscuras como los horrores de la guerra, del fascismo y del colonialismo (Gianikian & Ricci Lucchi, 2001).

En el poema «Lo sono una forza del passato» (2015), Pier Paolo Pasolini deambula por las periferias del mundo. En este andar se conecta con su entorno y produce imágenes que lo invitan a tomar posición sobre su individualidad y sobre la Historia, un lugar de ruinas sagradas donde buscar los «hermanos que ya no están» (Pasolini, 2015, p. 45). El montaje funciona del mismo modo que el deambular pasoliniano: recoge las fuerzas de las imágenes encontradas para hilar el discurso del autor. Para Pasolini la ruina es similar a un flujo de ausencias y de muerte, nuestra mirada la entiende como un lugar vivo donde la continuidad de la Historia se desarrolla con todas sus contradicciones. El montaje pasa a ser el espacio donde las ruinas vibran y se crea un intercambio libre y consciente para que las ideas circulen y expandan ese juego de relaciones entre el espectador, el autor y las imágenes mismas. La intención de esta necesidad urgente que resulta en el montaje, es construir aquello que a mi parecer Ítalo Svevo (1966) había confiado en una carta a Valerio Jahier: *una esperanza de sanación*.

REFERENCIAS

Barthes, R. (2003). *La camera lucida*. Torino, Italia: Einaudi.

Benjamin, W. (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid, España: ABADA.

Comolli, J-L. (2006). *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma, Italia: Donzelli.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente.* Barcelona, España: Abada.

Fellini, F. (Director). (1972). *Roma* [Película]. Italia: Ultra Film.

Focareta, A. (Director). (2016). *I Vetri Tremano* [Película]. Italia, Cuba: Apolide Film, Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).

Forgács, P. (Director). (2008). *The Maelstrom. A family chronicle* [Película]. Alemania: IMDb.

Gianikian, Y., Ricci Lucchi, A. (2001). Introducción al catálogo de la exposición *Non Non Non.* Recuperado de http://www.hangarbicocca.org/mostra/yervant-gianikian-e-angela-ricci-lucchi-non-non-non/

Moretti, P. (2017). *Catalogue Fid Marseille 2017.* Recuperado de https://www.fidmarseille.org/index.php/fr/archives-mainmenu-90/documents

Pasolini, P. P. (2015). *Poesia in forma di rosa*. Milano, Italia: Garzanti.

Périot, J. G. (Director). (2007). *200,000 Fantômes* [Película]. Francia: IMDb.

Rosselini, R. (Director). (1954). *Viaggio in Italia* [Película]. Italia: IMDb.
Steyerl, H. (2017). *Los condenados de la panatalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
Svevo, I. (1966). *Epistolario*. Milano, Italia: Dall'Oglio.
Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. En J. Moreno Sanz (ed.). (2011), *María Zambrano, Obras completas III*. Barcelona, España: Galaxia Gutemberg, Círculo Lectores.

La procesión de los que emergen victoriosos. Una conversación con Leandro Katz
Eva Beatriz Noriega y Ana Pascal
Arkadin (N.° 7), pp. 101-107, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA PROCESIÓN DE LOS QUE EMERGEN VICTORIOSOS

Una conversación con Leandro Katz

The Procession of Those Who Stand Victorious

A Conversation with Leandro Katz

EVA BEATRIZ NORIEGA
screeners@fba.unlp.edu.ar

ANA PASCAL
anettepascal@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 21/2/2018 | Aceptado: 15/5/2018

RESUMEN

El equipo de *Arkadin* visitó al artista, escritor y realizador argentino Leandro Katz con motivo de la exhibición del *Proyecto para El día que me quieras* en Buenos Aires. La muestra se realizó de manera simultánea en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México y en Proa 21, un nuevo espacio de Fundación Proa en Buenos Aires, durante los meses de mayo y junio de 2018. La exhibición curada por Cuauhtémoc Medina y por Cecilia Rabossi reunió instalaciones acumulativas, videos y fotografías realizados por el artista sobre la iconografía y los eventos de la campaña del Che Guevara en Bolivia.

PALABRAS CLAVE

Imagen documental; video; instalación; remontaje

ABTSRACT

The Arkadin journal team visited Argentinian artist, writer and director Leandro Katz to talk about his recent exhibition *Proyecto para El día que me quieras* (The Day You'll Love Me Project) based in Buenos Aires. The exhibition was simultaneously shown at Mexican University Museum of Contemporary Art and Proa 21, a new art place opened up by Fundación Proa in Buenos Aires from May to June 2018. The art exhibition curated by Cuauhtémoc Medina and Cecilia Rabossi assembled, for first time, all the accumulative video, picture and installation works related to Ernesto Che Guevara's expedition in Bolivia.

KEYWORDS

Documentary images; video; installation; re-montage

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Leandro Katz nos recibe una tarde de domingo en su estudio del barrio de Recoleta situado en los altos de una emblemática librería porteña. Lo primero que nos llama la atención es el silencio; la barrera que ejerce el viejo edificio a los sonidos de la avenida ofrece un respiro y un ambiente de predisposición para la escucha. La estancia poblada de obras del prolífico artista, un par de sillones de tonos neutros y la luz natural que se cuela por dos grandes ventanales, será el escenario de la conversación.

Como no podría ser de otra manera, comenzamos el diálogo con una reflexión de Katz acerca de su experiencia en entrevistas pasadas. Pensar sobre lo hecho, reflexionar sobre lo dicho buscando nuevas preguntas es, por lo que vemos, un rasgo de personalidad que se inscribe con fuerza en su obra. Y nos desafía, ya que se detiene sobre todo en una entrevista que le realizó Daniel Merle, donde se le preguntó acerca de la relación entre su muestra de Proa 21 y la muestra de fotografía en el edificio principal de Proa, que «lo dejó pensando».

Figura 1. *El día que me quieras* (1997), de Leandro Katz. Película

¿Es reciente la entrevista que le realizó Daniel Merle?

Sí, te puedo contar porque la subió a YouTube y está muy bien. En realidad, me desconcertaron sus preguntas. ¿Sabés por qué? Porque me puso en el medio de una situación: el hecho de que la exposición en Proa 21 sea paralela a *Cien años de fotografía* pone a esta

última en otra condición; si mirás esa selección y después vas a Proa 21, pensás en *Cien años de fotografía* como una muestra más civilizada, por decir así.[1]

Es imposible que la obra no resuene...

Pero no fue calculado; es un encuentro afortunado. A mí me parece una muestra formidable, la verdad, y la están haciendo sufrir ahora, cosa que lamento mucho.

La muestra *Proyecto para el día que me quieras* se inauguró en el cincuenta aniversario de la muerte del Che, ¿fue una coincidencia?

Eso hay que aclararlo, la idea original con Cuauhtémoc, con Adriana Rosenberg y con Cecilia Rabossi, era hacerlo en octubre de 2017 por dos razones en términos de efemérides: los cincuenta años de la muerte del Che y los cien de la Revolución Rusa. Pero luego dijimos: «Va a haber tanto material a los cincuenta años de la muerte del Che». Sin embargo, Cuauhtémoc tenía un espacio ya reservado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) para marzo de 2018, aniversario de la Masacre de Tlatelolco y de Mayo del 68 en París. En Proa, la muestra sobre cien años de fotografía estaba reservada para marzo de 2018 pero por razones edilicias en la construcción de Proa 21, el montaje de *Proyecto para el día que me quieras* se fue dilatando y ambas terminaron coincidiendo. Bueno, así es la cosa, no hay cálculo de programa.

¿Las muestras del MUAC y de PROA 21 son gemelas o hay diferencias?

No. La muestra del MUAC se llama *Proyecto para El día que me quieras* y *La danza de fantasmas*, son dos galerías. *La danza de fantasmas* está compuesta portodos los trabajos que yo hice en Mesoamérica —en Yucatán, en Honduras y en Guatemala—, la combinación es muy linda. Estará hasta julio.

En la muestra observamos que cada obra es una unidad en sí misma, pero también mantiene cierta apertura al sentido que se completa en el contacto con otras obras o dependiendo del contexto. ¿Tiene que ver con el modo en que organizás y pensás las imágenes, material y espacialmente?

Yo nunca había mostrado todas las instalaciones del *Proyecto para el día que me quieras* juntas, y nunca las había mostrado con las fotos originales de Freddy Alborta. Tampoco

1 Katz se refiere a la muestra *Fotografía argentina 1850-2010: contradicción y continuidad*, realizada en colaboración con el Museo Paul Getty con curaduría de Judy Keller, Idurre Alonso y Rodrigo Alonso. Se exhibió en la sede de la Fundación PROA entre el 21 de abril y el 9 de julio de 2018 (N. de las A.).

había juntado las fotos originales de Freddy Alborta con el Rembrandt y el Mantegna. El resultado es muy poderoso, reúne el proceso de una década, desde 1983 a 1995. Te juro que ver toda esa cosa para mí fue muy impresionante porque me forzaba a recordar el proceso de armar cada una de las instalaciones, y todavía estoy en eso. En el proceso de montaje de las obras me van surgiendo otras ideas sobre las que quisiera escribir, porque hay cosas que quedaron en el tintero, cosas que leí que son desgarradoras y que me llevan a repensar este proyecto.

¿La idea de ponerlas juntas va generando resonancias y sentidos que quizás no estaban previstos?

Y que ni a mí se me habían ocurrido, es tremendo. Porque me lleva a pensar cosas nuevas y a recordar otras, por ejemplo, estuve releyendo uno de los textos que más me había inspirado que es la **Tesis de Filosofía de la historia**, de Walter Benjamin. En realidad, Benjamin dice que la historia es la historia de los que emergen victoriosos. Y al contemplar la muestra, veo que acá estoy haciendo una anatomía de la historia, pero de los que fueron vencidos. No de los que fueron victoriosos, sino sobre todos los vencidos: el Che, Mónica, Tania. No es la procesión de los victoriosos arrastrando los saqueos de la guerra o los objetos culturales, porque Benjamin habla de la procesión del victorioso robándose los objetos culturales. Tengo que releerla y ver en qué sentido; lo que se me ocurre ahora representa las imágenes de los derrotados. Las imágenes de los desaparecidos argentinos son las imágenes de los muertos, de los derrotados. Los militares nunca tuvieron la oportunidad de celebrar un triunfo. Acá los que emergen triunfantes no son los victoriosos. Lo digo tratando de entender mi propio sentido de las cosas.

Esto nos recuerda la obra a partir de fotografías de la *Cronología* del *Che en Bolivia* y el documental *El día que me quieras* (1997). ¿Se trata de un trabajo de descentramiento de la mirada, mirar, no tanto aquello que la imagen te señala sino empezar a buscar en los bordes?

Sí…Tengo que seguir trabajando el tema. Me dan ganas de reabrir esta cuestión sobre la idea del vencido. Cómo el vencido, que emerge eventualmente, se apodera de la historia.

En el documental, aunque se nota la mano del montador y tu rúbrica aparece en forma de *leit motiv* —en el fotograma, la línea o la bandera roja—, el relato se da a partir de una pluralidad de voces. ¿Como balaceás todo esto?

La película se compone a partir de todos esos pedazos, es una polifonía. Está la entrevista a Freddy, las notas de prensa, los analistas, los testimonios, por eso lo que digo es: «Yo acá no escribo nada, yo acá cito, regulo información». Claro, hay una escritura en todo ese acercamiento editorial que se da a través de las citas.

¿Entonces *El día que me quieras* (1997) parte de la entrevista al fotógrafo Freddy Alborta y de tu búsqueda en los archivos? Pero ¿no plantea a la vez, otra búsqueda que trasciende los soportes o las barreras disciplinarias?

Absolutamente. Esto me motiva a reabrir cosas, la búsqueda a la que te referís, la decisión de hacer una cronología o de incluir imágenes para establecer una comparación no está cerrada. Durante la investigación yo leía y decía: «No me voy a acordar de todo esto, lo tengo que escribir y lo voy a organizar por fechas». Y leía de fuentes disparatadas: periódicos, jornales vanidosos de militares que se odiaban entre ellos, que se aborrecían. Tengo que hablarlo con Eduardo Grüner, con Cuauhtémoc y con Cecilia, la idea de la procesión de los que emergen victoriosos, que en Bolivia se convierte en una sucesión de libros pésimamente impresos donde cada uno de los Generales publica dándose alardes de haber sido quien capturó al Che: *No disparen soy el Che*, de Arnaldo Saucedo Parada; *La guerrilla inmolada,* de Gary Prado; la biografía del Che de Jon Lee Anderson. Hay como cuatro títulos de distintos generales. Y estas biografías aparecieron al mismo tiempo que yo estrené la película.[2]

¿Podés contar a los lectores el caso de apropiación de los militares de aquellas fotografías tomadas por los guerrilleros?[3]

Los militares bolivianos quieren hacer el desfile de los que emergen victoriosos a través de esas vanidades, pero se aborrecen mutuamente tanto. ¡Se matan entre ellos! Creo que a Torres, uno de ellos, en una reunión militar lo empujaron por la escalera, se rompió todos los huesos y al rato se murió. Barrientos murió en un extraño accidente de helicóptero; hay un montón de casos similares en los que no se sabe bien qué pasó. Un periodista boliviano llama a todo esto «la venganza del Che», es interesantísimo.

Y a la inversa, la fotografía de Freddy Alborta que dio inicio a la búsqueda y que supuestamente servía como material probatorio de la muerte de Ernesto Guevara, al final sirvió como garantía de sobrevida, la gente le dio otro sentido y el Che se convirtió en algo así como un mito.

---

2 Tanto la película como los libros surgen a la sombra de la caída del mito sobre el paradero de los restos del Che: en un mundo completamente regido por la lógica del capitalismo, cuando los pensadores de la época pregonan el fin de la historia y Latinoamérica está siendo atravesada por una ola de políticas neoliberales, los huesos del Che Guevara son hallados en Vallegrande, Bolivia, enterrados de forma anónima en una fosa común (N. de las A.).

3 Nos referimos a las fotografías tomadas por los guerrilleros con la intención de editar posteriormente un libro sobre la campaña victoriosa en Bolivia, que se transformaron en «trofeos de guerra» de los militares que habían capturado y ejecutado al Che y a su compañía, muchas de las cuales forman parte de la muestra de Katz (N. de las A.).

Eso es lo que te digo: el vencido emerge victorioso, es impresionante.

¿Esto tiene que ver con la idea de desvelar la historia partir de sus huellas materiales, horadando la superficie? ¿Podrías comentarnos cómo es el trabajo con los distintos materiales y medios y las posibles construcciones temporales o temporalidades que estos admiten?

Es impresionante trabajar eso y, en realidad, el film se convierte en una especie de disparador. Yo me dije: no puedo terminar la película, articularla, sin saber más. Y en esos años que me llevó finalizarla, desde que filmé la entrevista con Freddy en 1993 hasta que lancé la película en 1997, me dediqué a investigar como loco y en una era anterior a la web, no había nada. Recién a principio de los noventa empezaron a aparecer cosas, pero antes había que ir a hemerotecas, buscar los libros, leerlos, revisar mucho, hacer el trabajo de recuperar esas fotos. Realmente me apasioné con el proyecto, aunque yo siempre trabajo así.

Me gustaría que la muestra se quede algunos días más, sobre todo porque está abierta al público solo dos o tres días a la semana, y porque en realidad no fue vista mucho y me parece que es una exploración importante de la historia. Hay mucho material, no es una muestra fácil.

A pesar del horror contenido en las fotografías, el documental crea una distancia que habilita al espectador a seguir pensando la historia o la imagen.

Interesante. Pasaron catorce, quince siglos hasta que emergen en el Renacimiento las imágenes más crueles de la crucifixión. Quince siglos de la era Cristiana donde emergen estas imágenes maravillosas de la pasión de Cristo y algunas son tremendamente fuertes y dolorosas, penosas y crueles. Pero claro, hay una imagen, *La columna de Joaquín*, del depósito de cadáveres de los militares bolivianos, que es tremenda. Lo que hice con esa imagen que estaba apaisada fue simplemente darla vuelta y fracturarla en secciones, muchos me dicen «es como una obra renacentista». La simpleza y la pureza de una idea es la parte que más me encanta. Te remonta a ver cómo se llegó a eso. Cómo este tipo llegó a hacer eso.

Las imágenes del ritual aimará que registraste en Ilabaya y que aparecen intercaladas a lo largo de la película proponen otra temporalidad; más allá del evidente uso del ralentí, parecen superponer un tiempo mítico al tiempo lineal de la crónica, sugiriendo así la idea de retorno.

Ahí yo estoy volviendo a la poesía.

REFERENCIAS

Katz, L. (Dirección y montaje) (1997). *El día que me quieras* [Película]. Argentina: Producción Leandro Katz.

Katz, L. (2018). *Proyecto para El día que me quieras* [Instalación] Buenos Aires, Argentina: Proa 21.

DISCUSIONES Y APERTURAS

El retorno de los exiliados republicanos. ¿Sumisión, disidencia o nostalgia?
Marta Piñol Lloret
Arkadin (N.° 7), pp. 110-121, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL RETORNO DE LOS EXILIADOS REPUBLICANOS

¿Sumisión, disidencia o nostalgia?

Return of the Republicans Exiles

Submission, Dissidence or Nostalgia?

MARTA PIÑOL LLORET
martapinol@ub.edu
Universidad de Barcelona. España

Recibido: 4/3/2018 | Aceptado: 11/6/2018

RESUMEN
El exilio republicano español es uno de los capítulos clave de nuestra historia contemporánea. Como tal, ha tenido gran eco en diversos ámbitos culturales y, por ello, resulta esencial preguntarse qué presencia ha ocupado en el cine. Entre las diferentes experiencias y preocupaciones de los exiliados, el tema del retorno resulta primordial. Nos proponemos estudiar de qué modo el cine español ha abordado esta cuestión, en qué momentos y bajo qué perspectivas.

PALABRAS CLAVE
Cine español; exilio republicano; Guerra Civil Española; franquismo

ABSTRACT
The Spanish Republican exile is one of the key chapters of our contemporary history. It has had an important echo in various cultural areas and, therefore, it is essential to study how is its presence in the movies. Among the diverse experiences and concerns of the exiles, the return is an essential one. Hence, we are going to study how Spanish cinema has addressed this subject, at what moments and under what perspectives.

KEYWORDS
Spanish cinema; Republican exile; Spanish Civil War; Francoism

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

El exilio fue un tema incómodo para la cinematografía franquista. Si bien es cierto que podemos encontrar emigrados políticos en algunos films, cuando se les dio visibilidad siempre fue para redundar positivamente en los intereses del régimen. Así, los exiliados aparecen como personajes que han tomado la senda equivocada, que han errado en sus decisiones y a los que les aguarda un aciago destino —en una apuesta por la reconciliación— o se les exige que se arrepientan de su pasado, que comprendan su error y que claudiquen ante los intereses y los objetivos del régimen.

Sin duda, la ficción fue un terreno prolífico en el que el cine franquista puso en marcha su maquinaria para estereotipar negativamente al exiliado y la cuestión del retorno se tornó un tema clave, aunque también es importante aclarar que en pocos casos se optó por representar a los emigrados políticos. No podemos pasar por alto que esta figura resultaba harto espinosa porque subrayaba la existencia de disidentes y porque evidenciaba tanto la derrota como la represión ejercida sobre quienes habían perdido la guerra. Por consiguiente, el cine franquista omitía su existencia o bien los mostraba para vehiculizar en ellos las ideas que ensalzaba el régimen.

El primer film que incluyó a un exiliado fue *En un rincón de España* (1948), de Jerónimo Mihura, una propuesta insólita a tenor de las representaciones que se ofrecieron en la década siguiente, ya que transmitió un mensaje próximo a la idea de la reconciliación nacional. El protagonista es un oficial de la Marina Mercante Española al servicio de la República, víctima de un naufragio junto con el resto de la tripulación formada por fugitivos polacos, es decir, personas de países del este, en clara alusión al comunismo. Sin embargo, en este caso no se cuestiona, ni se ataca, ni se critica esa ideología de manera directa, sino que se opta por glorificar las bondades del Estado español. El accidente acontece mientras el barco se dirige a Marsella para conseguir pasaportes para partir a América. El destino quiere que los tripulantes recalen en un pueblo de la Costa Brava, donde el protagonista es reconocido por su novia, quien le pide que se quede en el país. Éste, que es tildado de republicano, pero jamás de comunista, comprende que al no existir cargos en su contra puede quedarse en España. Lo mismo hacen los fugitivos polacos, quienes quedan extasiados al conocer la hospitalidad, la bondad y la generosidad española [Figura 1].

Figura 1. ***En un rincón de España*** **(1948), de Jerónimo Mihura**

A partir de todo lo comentado, creemos acertada la consideración de Román Gubern (1986), quien afirma que este film abrió la senda de aquellos títulos que apostaron por la reconciliación nacional con un talante distinto, como ya dijimos, de aquel que presidió buena parte de las propuestas que, en la década posterior, se acercaron a la figura del exiliado. Pensamos al respecto en títulos clave, como *Rostro al mar* (1951), de Carlos Serrano de Osma o *Dos caminos* (1953), de Arturo Ruiz Castillo —ambos sobre una emigración política dirigida hacia Francia—, en los que se ponen de manifiesto las penurias que vivieron los que se fueron (al sufrir las traiciones y la crueldad de sus compañeros comunistas), los detalles de los campos de internamiento franceses y/o soviéticos o al hallar la muerte en las guerrillas antifranquistas. No menos terrible es el futuro que aguarda a los protagonistas que se exilian en la Unión Soviética, tal como se advierte en películas, como *Lo que nunca muere* (1954), de Julio Salvador o *Murió hace quince años* (1954), de Rafael Gil, a propósito de las evacuaciones de niños españoles durante la contienda.

En ambos casos, se ahonda en la crueldad de los comunistas y en el trágico devenir de quienes fueron destinados a ese país. Sin embargo, no debemos pasar por alto que, en ese momento, también hubo alguna propuesta que insistió en la reconciliación nacional y que apostó por el retorno de los exiliados, siempre y cuando éstos estuvieran libres de cargos, como ocurre en el caso de *Aeropuerto* (1953), de Luis Lucia. Así las cosas, se advierte que la cuestión del retorno resulta clave, incluso en estos títulos en los que no es el tema principal.

En los años sesenta el exiliado ocupó un espacio discreto en las películas y no gozó de demasiada atención. Existen, empero, algunas excepciones, como *Ninette y un señor de Murcia* (1965), de Fernando Fernán Gómez, una adaptación de la obra teatral homónima de Miguel Mihura, en la que se muestra una imagen cómica y simpática de unos emigrados políticos en París, ya no representados como criminales. No obstante, el film es ligero en términos ideológicos, se pone del lado del humor y no de ninguna voluntad crítica. Puesto que no podemos extendernos en profundidad sobre este asunto, mencionaremos dos títulos que evidencian posicionamientos opuestos: *El otro árbol de Guernica* (1969), de Pedro Lazaga y *Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino. El primero obedece a la versión oficialista del régimen y, a partir del tema de la evacuación de unos niños a Bélgica durante la contienda, articula un mensaje que aboga por el regreso y la integración de los vencidos. Es decir, refleja una intencionalidad ideológica que encaja a la perfección con el clima del momento, marcado por la celebración de los XXV Años de Paz. El segundo, en cambio, se convierte en una clara excepción en este panorama, pues se trata del primer título que decide analizar el presente y, para hacerlo, recurre a la cuestión del exilio: si bien en todo el film no aparece ningún exiliado, este tema se aborda mediante las misivas que el protagonista envía a Berta, cuyas líneas llegan al espectador a partir de una voz en *over* que transmite sus opiniones acerca del clima agobiante y opresor que vive en una ciudad de provincias como es Salamanca, un clima diametralmente opuesto a la libertad que experimentó cuando estuvo en Inglaterra [Figura 2].

Figura 2. ***Nueve cartas a Berta*** **(1965), de Basilio Martín Patino**

El protagonista conoció a Barta en Inglaterra y ahí reside el exiliado: el padre de la joven, un intelectual y profesor. En la película se muestra, entonces, el exilio como vía para reflexionar sobre la situación española. En 1965 también podemos destacar *Antes del anochecer*, de Germán Lorente, aunque allí el tema que nos ocupa aparece representado indirectamente, dado que lo que se toma como tema es la experiencia de haber vivido en el extranjero: a partir de los recuerdos de un médico de provincia y de su relación con la hija de un exiliado, una joven con opiniones mucho más liberales que las que imperaban en la España del momento, la producción aborda la contraposición entre libertad exterior y opresión interior.

En los años setenta y en el contexto del tardofranquismo ya se pudo representar al exiliado de manera más directa y con voluntad de dignificarlo, aunque no podemos pasar por alto que su presencia en ficciones es más bien exigua. A pesar de ello, sobresalen algunos títulos, como *El amor del capitán Brando* (1974), de Jaime Armiñán, en el que se ofrece una imagen positiva de un emigrante político que ha retornado a su pueblo castellano aunque no se emiten reflexiones sobre la contienda o *Vivir en Sevilla* (1978), de Gonzalo García Pelayo, en la que tampoco se profundiza en el tema del retorno.

Así las cosas, fue en el ámbito de la no ficción donde los exiliados se convirtieron en figuras clave en calidad de testigos y donde su memoria fue considerada de gran valor en el marco de la transición. El epítome fue *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino, un film que se realizó para ceder la palabra a aquellos que habían podido regresar (Sánchez-Biosca, 2005). Existe un precedente a esta obra que resulta de gran interés porque hizo algo parecido cuando los exiliados aún no habían podido volver. Nos referimos a una propuesta realizada desde el extranjero por parte de un exiliado, Jorge Semprún, en su única experiencia de dirección: *Les deux mémoires* (1974). Igualmente, podríamos traer a colación las siguientes películas: *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977), de Diego Abad de Santillán y Luis Galindo; *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (1977), de

la Cooperativa de Cine Alternativo o *España debe saber* (1977), de Eduardo Manzanos, en las que la posición ideológica de los directores jugó un papel clave a la hora de elegir los distintos testimonios y de adoptar una u otra perspectiva. Sea como fuere, se pudo romper el largo silencio impuesto al término de la contienda y abrir una senda que hoy goza de una renovada vitalidad —al amparo de las políticas de recuperación de la memoria histórica— y en la cual la generación de los nietos de los exiliados se ha convertido en protagonista y en agente fundamental (Piñol Lloret, 2017, 2018a).

LA GUERRE NON EST FINIE: LA INCORPORACIÓN A LA GUERRILLA ESPAÑOLA

Existen varias formas de retorno y los exiliados que regresaron lo hicieron con distintos objetivos. Una de las opciones consistió en creer que la guerra no había terminado y que había que proseguir el combate contra el régimen. Así, quienes eligieron esta senda tuvieron que vivir en la clandestinidad, vía en la que situamos su participación en la guerrilla, es decir, en el maquis español. Naturalmente, si bien implicarse en estas partidas era un modo de prolongar la lucha contra el fascismo, la existencia de estos grupos corrió de modo anterior y paralelo al exilio. Se puede hablar de la existencia de estas guerrillas desde la caída de los primeros enclaves republicanos en 1936, en la zona meridional de la península. Sin embargo, como se sabe, tuvieron mayor importancia después de la contienda y su duración fue más bien corta, ya que en la década de los cincuenta solo podemos referirnos a pequeños grupos aislados que no quisieron retirarse, a pesar de la decisión del Partido Comunista de España (PCE) y del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de cesar la lucha armada en otoño de 1948.

De este modo, a pesar de que estos grupos existían durante el transcurso de la guerra, guardaban una relación estrecha con los emigrados políticos en un doble sentido: algunos de los propios partidos en el exilio decidieron crear agrupaciones e implicarse en la lucha armada contra el régimen y algunos exiliados, a título personal, optaron por proseguir su combate contra el fascismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial y, tras la victoria de los aliados, creyeron oportuno perpetuar su lucha antifascista en España.

En cuanto a las propuestas que desde la ficción mostraron a los guerrilleros antifranquistas, cabe decir que lo hicieron con variadas intenciones políticas en diversos momentos y es necesario subrayar la tardía presencia de este tema en nuestro cine (Heredero, 1999). De hecho, el primer film que lo muestra nos conduce al año 1954, es decir, cuando el PCE y el PSOE habían declarado, seis años antes, la disolución de la guerrilla. Puesto que no se trataba de un tema candente, las propuestas deben ser ubicadas en el terreno de la reconstrucción histórica. En este sentido, el film inaugural fue *Dos caminos (*1953) y luego *La ciudad perdida* (1955), de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, una adaptación de la novela homónima de Mercedes Fórmica, cuya acción sucede en Madrid, algo inhabitual en las películas sobre la guerrilla ya que no suelen ambientarse en entornos urbanos. El mensaje, articulado en un argumento en el que nuevamente Francia es el lugar de exilio, es muy claro: sumisión o muerte.

Otros títulos de esta década que también consideraron el tema, aunque lo hicieron abogando por un cine más bien de género y yéndose al terreno policial, fueron: *El cerco*

(1955), de Miguel Iglesias Bonns; *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga; *Almas en peligro* (1951), de Antonio Santillán; *Persecución en Madrid* (1952), de Enrique Gómez o *Camino cortado* (1955), de Ignacio F. Iquino, 1955. En la siguiente década, los films que destinaron mayor atención a la guerrilla fueron *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimovsky —una realización interesante que alude a un enlace entre los maquis españoles y Toulouse—, *A tiro limpio* (1963), de Francisco Pérez-Dolz y *Carta a una mujer* (1963), de Miguel Iglesias, que señaló las conexiones entre los guerrilleros y la Unión Soviética.

Con respecto a los años setenta, notamos cierta inflexión en el tratamiento del tema en algunos títulos, aunque otros dieron continuidad a la tónica precedente. Tras el visionado de los films que se acercan a ello, hemos dividido las aproximaciones en tres vías distintas: 1) ataque y uso de estereotipos en la representación de las facciones armadas en una vía continuista con aquella iniciada en 1954; 2) tendencia hacia el cine policíaco; 3) humanización de los guerrilleros. En la primera opción podemos ubicar el film *Casa manchada* (1977), de José Antonio Nieves Conde, mientras que en la segunda encontramos realizaciones, como *Metralleta Stein* (1975), de José Antonio de la Loma. No obstante, la senda que más nos interesa es la tercera, en la medida en que abre una vereda una opción hacia un acercamiento opuesto a la criminalización del maquis. El primer título que podemos adscribir a ella es *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, en el cual el guerrillero es presentado como una persona herida y obligada a huir, ni cruel ni arrepentido de lo que ha hecho, ni deseoso de reincorporarse a la sociedad. Aparece como alguien que carece de futuro, que vive escondido y a quien le aguarda la muerte, de modo que si algo se hace patente es la crueldad de los otros y no la de los maquis. Solo una niña, la protagonista, es quien, desde la inocencia, actuará de manera opuesta a la sociedad: al descubrirlo escondido en un refugio perdido en la meseta y le ofrece una chaqueta de su padre, le ata los zapatos y le da una manzana [Figuras 3 y 4].

Figuras 3 y 4. *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice

Similar es la perspectiva que preside *Pim, pam, pum… ¡fuego!* (1975), de Pedro Olea, un largometraje que presenta al guerrillero como un sujeto acorralado que aguarda para huir a Francia, mientras que el personaje reflejado en clave negativa es un estraperlista, alguien cómodamente instalado en el régimen que provoca la muerte del joven maquis. Pero los dos títulos más relevantes de la década son *Los días del pasado* (1978), de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón. En el primero, el protagonista es un republicano que partió al exilio y luchó en la Segunda Guerra Mundial; estuvo cautivo

en un campo en el norte de África y regresó más tarde a combatir en la guerrilla, un núcleo que es presentado de manera positiva. En el caso del segundo se apuesta por una visión poética del maquis; la película gira en torno al último guerrillero, El Andarín, quien vive recluido en el bosque sin querer cesar su lucha. Esta perspectiva de convertirlo en mito, en leyenda, redunda en la idea de desear cambiar la criminalización que impuso el franquismo o su deseo de borrarlos de la memoria: tras su derrota no debían ser olvidados sino convertidos en leyenda. En la década del noventa la figura del guerrillero apareció en muchos films, frecuentemente como personaje secundario, excepto en *Huidos* (1992), de Sancho Gracia y en *Tierra de cañones* (1999), de Antoni Ribas, aunque en ninguno de ellos se ahonda en la dimensión política. De momento, en el siglo XXI el maquis español tampoco ocupó un lugar destacado en nuestro cine, aunque algunos de los títulos que se centran en él sí que tienen gran interés: tal es el caso de *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz, sobre la guerrilla en el norte de España y en referencia al supuesto exilio en Francia de un guerrillero, y *Caracremada* (2010), de Lluís Galter, a propósito del anarquista Ramon Vila Capdevila.

Trazado este recorrido por el ámbito de la ficción, cabe decir que recientemente han sido los documentales los que han cedido una mayor atención a estas facciones, aunque se debe puntualizar en que en muchos casos se trata de propuestas que corresponden a trabajos televisivos o exhibidos de manera minoritaria. Así, la mayoría de ellos no ha tenido distribución y estreno comercial, excepto los casos, como *La guerrilla de la memoria* (2002), de Javier Corcuera, cuya producción fue consecuente al éxito de *Silencio roto*. En nuestra tesis doctoral contabilizamos nada menos que un centenar de títulos (Piñol Lloret, 2017).

RECORDAR EL PASADO: RETORNO VOLUNTARIO Y REPATRIACIÓN

Si bien proseguir el combate era una opción, también hubo exiliados que desearon reinsertarse en la sociedad. Así, para poder estudiar su representación cinematográfica, resulta significativo atender a cómo, cuándo y bajo qué objetivos se ha mostrado u omitido el tema del retorno, sin duda una preocupación acuciante para los exiliados. Es evidente la existencia de una serie de lugares comunes en los distintos films, tales como el recuerdo, la nostalgia o el paso del tiempo.

El retorno no siempre fue una posibilidad en tanto que, a nivel jurídico, el Estado español procuró evitar la vuelta de ciertos exiliados tras la guerra civil mediante la promulgación, el 9 de febrero de 1939, de la Ley de Responsabilidades políticas. Esta disposición abría la puerta, en el marco de la legalidad, a una brutal represión contra todos los que se hubieran mantenido fieles a la Segunda República y, además, no se remontaba al 18 de julio de 1936 sino que alcanzaba la Revolución de Asturias de 1934, violando, por consiguiente, el principio jurídico de retroactividad de las penas.

En este sentido, se hace evidente que luchar por el bando franquista era en un imperativo, así como partir al extranjero era una falta muy grave, a pesar de que luego el régimen defendiera una política de reconciliación. Las medidas adoptadas fueron más simbólicas que efectivas, recién treinta años más tarde se promulgó un decreto para prescribir todos los delitos cometidos antes del 1 de abril de 1939 y los cuadros políticos que estaban en la dirección de partidos en el extranjero debieron esperar a la muerte del dictador para regresar.

Hubo zonas que recibieron un contingente elevado de exiliados. Es el caso de Francia, un país que tuvo que recluir a los españoles en campos de internamiento y que, si bien no tomó medidas drásticas para repatriarlos, sí procuró fomentar los regresos voluntarios. En cambio, algunos lugares, como la Unión Soviética, obstaculizaron las repatriaciones. De este modo, tanto los niños evacuados durante la guerra como los voluntarios de la División Azul que habían caído prisioneros en ese territorio, tuvieron que esperar a la década del cincuenta para retornar, tras la muerte de Stalin, gracias una amnistía para con la población civil y la repatriación de los presos de guerra. En el terreno cinematográfico esto queda bien reflejado en *Ispansi* (2010), de Carlos Iglesias, en la que se pone de manifiesto la oportunidad de volver que tienen algunos personajes en contraste con el protagonista, un comisario del PCE que se ve obligado a permanecer en la URSS hasta la muerte el dictador, aunque, finalmente, ambos fallecen el mismo día.

Fue en la década del ochenta cuando el tema del retorno empezó a tomar un peso notable, convirtiéndose en eje clave de ciertas narraciones. Probablemente, ello obedezca a que a finales de los setenta y a raíz de la muerte de Franco volvieron muchos exiliados; también hubo una mayor libertad para poder mostrarlos en pantalla. De hecho, el tema del regreso tomó una especial significación en aquellas propuestas en las que el emigrante político volvía de ultramar, ya sea de los Estados Unidos o de América Latina. Entre los diversos títulos que existen centraremos nuestra atención en los dos más relevantes en tanto que profundizan en la vida y psicología de los retornados: *Volver a empezar* (1982), de José Luis Garci y *El mar y el tiempo* (1989), de Fernando Fernán-Gómez.[1] Con respecto al primero, la vuelta no es definitiva pero sí esencial para el protagonista, Antonio Miguel Albajara, un famoso escritor ficticio que regresa temporalmente a su Gijón natal tras numerosos años de exilio [Figura 5], después de recoger el premio Nobel de literatura y justo antes de volver a California, donde vive y desarrolla su carrera docente en la Universidad de Berkeley. El objetivo de la película es tratar sus sensaciones al regresar al país y cómo los lugares, las cosas y las personas le remiten a una parte anterior de su vida y le hacen revivir recuerdos de juventud. Se trata de recuperar la perspectiva de alguien que siente una gran nostalgia por su tierra al saber que morirá en breve a causa de una enfermedad terminal. Así, se muestra a un protagonista que solo tiene pasado y que desea robarle al olvido sus recuerdos para revivirlos intensamente en un presente que carece de la posibilidad de futuro.

Acordamos con Isolina Ballesteros, quien afirma que se trata de la «primera película que trata de forma explícita el regreso del exiliado a la España democrática» (2013, p. 115), aunque no debemos olvidar que en el film no aparecen reflexiones sobre el contexto sociopolítico que empujó al protagonista al exilio, sino solo algunas secuencias que remiten a su ideología de modo sutil. Una de ellas corresponde a la llamada que Albajara recibe del rey, quien lo felicita por el premio Nobel y le agradece las palabras de elogio que dirigió a la corona al recogerlo, a lo que él responde manifestando su apoyo a la institución. La segunda tiene que ver con la conversación que mantiene Albajara con un amigo suyo, quien

1 Aunque no como tema principal, el regreso también aparece en ficciones recientes: *El hombre que perdió su sombra* (1991), de Alain Tanner; *Después del sueño* (1992), de Mario Camus; *Las huellas borradas* (1999), de Enrique Gabriel o *Ninette* (2005), de José Luis Garci.

desconociendo que va a morir, le comenta que no entiende por qué ha vuelto si jamás ha sido de los que dijeron que no regresarían hasta que muriese Franco. El protagonista, sin embargo, responde aludiendo a la nostalgia y elude cualquier posicionamiento político.

Figura 5. ***Volver a empezar*** **(1982), de José Luis Garci**

En cuanto a *El mar y el tiempo*, se trata de una propuesta que adapta una obra homónima escrita por el propio director. Ésta gira en torno a las percepciones, proyecciones y recuerdos de un exiliado, Jesús, que regresa temporalmente a España en 1968 aunque reside en Argentina. Si bien se abordan con poca profundidad las cuestiones políticas, como por ejemplo las razones que le empujaron a partir o sus vivencias en el extranjero, se pone el acento en aquello que entraña la experiencia del retorno. Así, el film plantea la estancia y el posible regreso definitivo de alguien que visita el hogar que abandonó antaño y que ahora está integrado por su madre, quien sufre una enfermedad mental, su hermano y la familia de éste. Es la figura de la madre la que permite afirmar en varias ocasiones que el motivo de la partida de su hijo fue político, pero el tema clave es la memoria personal, vivencial, y no histórica; expuesta no solo a través de esa memoria no solo se expone mediante los recuerdos de quien se marchó, sino que es presentada como frágil y múltiple, compuesta por numerosos recuerdos. Por ejemplo, para el exiliado el tiempo se detuvo en España y por eso recuerda las cosas tal como eran, se sorprende ante los cambios y siente nostalgia hacia todo lo que ya no está mientras que su hermano, que ha permanecido allí, los ha vivido como resultado de una continuidad natural. Esto se vuelve evidente en la percepción de los espacios: Jesús, que vive en el tiempo de la memoria, quiere hallar lugares que ya no existen.

A ello debemos añadir que el personaje de la madre, a causa de su enfermedad, no reconoce a su hijo, pero recuerda con total nitidez lo que a éste le gustaba de pequeño. La principal protagonista es, por consiguiente, la memoria, así como la nostalgia que sufre el que regresa, quien finalmente decide volver de nuevo a la Argentina, un país que le acogió y al que ahora se siente ya más cercano.

Además de estos dos títulos, también hay una realización que no hemos contemplado en la medida en que se trata de una producción mexicana, aunque realizada por exiliados de la segunda generación, nos referimos a *En el balcón vacío* (1961), de Jomí García Ascot. Sin duda, uno de los films que mejor aborda la experiencia vital, psicológica y sentimental del exilio y del retorno, protagonizado por una niña que parte junto con su madre a Ciudad de México y que de adulta decide regresar a la casa de su niñez en España, un hecho traumático que la somete a una confusión vivencial e identitaria muy fuerte. Para concluir, aludamos al caso de un cineasta cuya obra giró en torno a la memoria y se ocupó del retorno de los exiliados en numerosas ocasiones, siempre desde un posicionamiento crítico: nos referimos a Basilio Martín Patino, a quien ya hemos citado con *Nueve cartas a Berta*. El director volvió a abordar este tema en *Canciones para después de una guerra* (1971), *Caudillo* (1974-1977), *Retablo de la Guerra Civil Española* (1980), *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1987) e incluso en un episodio de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1997-1998). Sin embargo, el retorno solo se plantea en la primera y en la antepenúltima de las obras citadas. Así, *Canciones para después de una guerra* es una película que se remonta a la vida española durante los inicios del franquismo y recupera canciones de esa época. Seis de las composiciones acompañan imágenes relativas al exilio y cuatro de ellas tienen que ver con el retorno y la División Azul. En cuanto a *Los paraísos perdidos*, el cineasta emplea el tema del exilio para cuestionar la realidad contemporánea y, en este caso, la crítica ya no se dirige al ambiente de una localidad provinciana (aunque hay conexiones y citas directas a *Nueve cartas a Berta*), sino que denuncia la falta de interés de buena parte de la sociedad hacia los vencidos de la guerra en el contexto de la transición. Todo ello articulado a partir de la hija de un exiliado que había partido a Alemania y que, al llegar a España, solo encuentra desinterés hacia el legado de su padre en particular y, por ende, hacia esa generación que luchó por la democracia.

Afortunadamente, podemos afirmar que el tema del exilio goza de un renovado interés en el panorama cinematográfico actual, sobre todo en el terreno documental, aunque el retorno no ha sido representado, quizás, tantas veces como sería deseable a tenor de la importancia que éste tuvo para los exiliados: por lo menos, durante los primeros años, fue el pensamiento más recurrente.

REFERENCIAS

Abad de Santillán, D., Galindo, L. (Directores). (1977). *¿Por qué perdimos la guerra?* [Película]. España: Luis Galindo; Cine, Eguiluz Films.

Alexandre, M., Torrecilla, R. (Directores). (1955). *La ciudad perdida* [Película]. España: Rafael Ma. Torrecilla Garcia, Pico Film

Armendáriz, M. (Director). (2001). *Silencio roto* [Película]. España: Oria Films.

Armiñán, J. (Director). (1974). *El amor del capitán Brando* [Película]. España: In-Cine Cia Industrial Cinematog.

Ballesteros, I. (2013). El exilio en el cine español: representaciones de la pérdida, la nostalgia y la imposibilidad del retorno. En M. P. Rodríguez Pérez (Ed.), *Exilio y cine* (pp. 111-122). Bilbao, España: Publicaciones de la Universidad de Deusto.

Camino, J. (Director). (1977). *La vieja memoria* [Película]. España: Profilmes.
Camus, M. (Director). (1992). *Después del sueño* [Película]. España: Sogetel, Antea Films.
Camus, M. (Director). (1978). *Los días del pasado* [Película]. España: Impala.
Cooperativa de Cine Alternativo (Dirigida por). (1977). *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* [Película]. España: Cooperativa de Cine Alternativo.
Corcuera, J. (Director). (2002). *La guerrilla de la memoria* [Película]. España: Oria Films.
De la Loma, J.A. (Director). (1975). *Metralleta Stein* [Película]. España: C.B. Films.
Erice, V. (Director). (1973). *El espíritu de la colmena* [Película]. España: Elías Querejeta.
Fernán Gómez, F. (Director). (1989). *El mar y el tiempo* [Película]. España: Ion Producciones.
Fernán Gómez, F. (Director). (1965). *Ninette y un señor de Murcia* [Película]. España: Tito's Films.
Gabriel, E. (Director). (1999). *Las huellas borradas* [Película]. España: Trastorno Films, Altafilms, Sinfonía Otoñal, Tráfico de Ideas.
Galter, L. (Director). (2010). *Caracremada* [Película]. España: Mallerich Films, Cromosoma TV Films.
Garci, J.L. (Director). (2005). *Ninette* [Película]. España: Nickel Odeon Dos, PC29.
Garci, J.L. (Director). (1982). *Volver a empezar* [Película]. España: Nickel Odeon.
García Ascot, J. (Director). (1961). *En el balcón vacío* [Película]. España: Ascot, Torre.
García Pelayo, G. (Director). (1978). *Vivir en Sevilla* [Película]. España: Zá.
Gil, R. (Director). (1954). *Murió hace quince años* [Película]. España: Aspa.
Gómez, E. (Director). (1952). *Persecución en Madrid* [Película]. España: IFI Producción.
Gracia, S. (Director). (1992). *Huidos* [Película]. España: S.G. Producciones Cinematográficas.
Gubern, R. (1986). *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid, España: Filmoteca Española.
Gutiérrez Aragón, M. (Director). (1979). *El corazón del bosque* [Película]. España: Arándano.
Heredero, C. F. (1999). Historias de maquis en el cine español: Entre el arrepentimiento y la reivindicación. *Cuadernos de la Academia*, 6, 215-232.
Iglesias, C. (Director). (2010). *Ispansi* [Película]. España: Télévision Suisse-Romande, Maestranza Films
Iglesias Bonns, M. (Director). (1955). *El cerco* [Película]. España: Este films.
Iglesias, M. (Director). (1963). *Carta a una mujer* [Película]. España: Miguel Iglesias Bonns.
Iquino, I. F. (Director). (1955). *Camino cortado* [Película]. España: IFI, Despa Film.
Klimovsky, L. (Director). (1960). *La paz empieza nunca* [Película]. España: Cifesa.
Lazaga, P. (Director). (1969). *El otro árbol de Guernica [*Película]. España: Pedro Masó Producciones Cinematográficas / C.B. Films.
Lazaga, P. (Director). (1956). *Torrepartida* [Película]. España: Santos Alcocer P.C.
Lorente, G. (Director). (1965). *Antes del anochecer* [Película]. España: Este Films.
Lucia, L. (Director). (1953). *Aeropuerto* [Película]. España: Producciones Cinematográficas Ariel.
Manzanos, E. (Director). (1977). *España debe saber* [Documental]. España: Isla Films.
Martín Patino, B. (Director). (1997-1998). *Andalucía, un siglo de fascinación* [Película]. España: La Linterna Mágica.

Martín Patino, B. (Director). (1971). *Canciones para después de una guerra* [Película]. España: Turner Films.
Martín Patino, B. (Director). (1974-1977). *Caudillo* [Película]. España: Retasa.
Martín Patino, B. (Director). (1987). *Madrid* [Película]. España: La Linterna Mágica.
Martín Patino, B. (Director). (1965). *Nueve cartas a Berta* [Película]. España: Eco Films.
Martín Patino, B. (Director). (1985). *Los paraísos perdidos* [Película]. España: La Linterna Mágica.
Martín Patino, B. (Director). (1980). *Retablo de la Guerra Civil Española* [Película]. España: La Linterna Mágica.
Mihura, J. (Director). (1948). *En un rincón de España* [película]. España: Emisora-Procisa.
Nieves Conde, J.A. (Director). (1977). *Casa manchada* [Película]. España: Hidalgo Producciones Cinematográficas.
Olea, P. (Director). (1975). *Pim, pam, pum… ¡fuego!* [Película]. España: José Frade Producciones Cinematográficas.
Pérez-Dolz, F. (Director). (1963). *A tiro limpio* [Película]. España: Alfonso Balcázar Granda.
Piñol Lloret, M. (2017). *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)* (Tesis de doctorado). Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
Piñol Lloret, M. (2018a). *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)*. Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
Piñol Lloret, M. (2018b). El exilio republicano y la disidencia tardofranquista con destino a Europa en el cine español: Aproximaciones críticas desde el interior y desde el extranjero. En L. Manonelles, V. Ramírez (Eds.), *Subversió artística en règims totalitaris i altres formes d'intervencionisme estatal* (en curso de publicación). Palma, España: PUIB.
Ribas, A. (Director). (1999). *Tierra de cañones* [Película]. España: Ken Films SL, Montornes Films SL.
Ruiz Castillo, A. (Director). (1953). *Dos caminos* [Película]. España: Eos Films.
Sánchez-Biosca, V. (2005). Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo. *Archivos de la Filmoteca*, 49, 32-53.
Santillán, A. (Director). (1951). *Almas en peligro* [Película]. España: IFI Producción, Victoria Films.
Salvador, J. (Director). (1954). *Lo que nunca muere* [Película]. España: Conrado Sanmartin Prieto.
Semprún, J. (Director). (1974). *Les deux mémoires* [Película]. España : Uranus Productions France (UPF), Films Molière.
Serrano de Osma, C. (Director). (1951). *Rostro al mar [*Película]. España: Titán Films.
Tanner, A. (Director). (1991). *El hombre que perdió su sombra* [Película]. España: Gemini Films, Filmograph, Tornasol Films.

La videoperformance *Tren transiberiano.* Sitio de la mirada y percepción del tiempo
Fabiola de la Precilla
Arkadin (N.° 7), pp. 122-135, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA VIDEOPERFORMANCE *TREN TRANSIBERIANO*

Sitio de la mirada y percepción del tiempo

The Videoperformance *Trans-Siberian Train*

Site of the Gaze and Perception of the Time

FABIOLA DE LA PRECILLA
fabidelaprecilla@gmail.com
Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina / Departamento de Filología de Lenguas Romances. Facultad de Filosofía. Universidad de Potsdam. Alemania

Recibido: 18/2/2018 | Aceptado: 11/6/2018

RESUMEN
Este artículo trata sobre la videoperformance *Tren transiberiano* (1970), de Joseph Beuys, realizada en el Louisiana Museo de Arte Moderno, en Humlebæk, Dinamarca. La cámara es de Ole John y el film fue expuesto como cierre de la exposición de Beuys denominada Tabernáculo. La autora realiza un análisis semiótico de la obra y de los archivos mediales, traduciendo estos textos del alemán. En esta obra, Beuys toma *Tren Transiberiano* como símbolo para la instauración del Estado utópico de Eurasia. Este trabajo aborda la poética del artista, su concepto de «arte ampliado» y de «escultura social».

PALABRAS CLAVE
Performance; ensayo fílmico; neovanguardia, dialogismo, alegoría

ABSTRACT
This article is about the video-performance *Trans-Siberian Train* (1970), by Joseph Beuys, made at the Louisiana Museum of Modern Art, in Humlebæk, Denmark. The camera is by Ole John and the film was exposed as the closing of Beuys' exhibition called *Tabernacle*. The authoress conducted a semiotic analysis of the work and the Medial Files, translating these texts from German. In this work, Beuys takes *Trans-Siberian Train* as a symbol of instituting the utopian state of Eurasia. This work reconstruct the artist's poetics, the concept of «expanded art» and «social sculpture».

KEYWORDS
Performance; film essay; neo-vanguard; dialogism; allegory

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

«Absoluto, sin falta será, cuando se describe un film,
la pregunta qué se ha expuesto desarrollado en su tiempo.
Lo fundamental de un film radica en que él, en un segundo transporta 24 imágenes,
entonces el espectador percibe un movimiento frente a sus ojos.
Aquí radica no solo la diferencia con la fotografía estática,
que él (film) con ella como una técnica de origen y la representacion realista
se aproximan en la construcción de la imagen, sino en su particular singularidad,
que el tiempo se deja percibir estéticamente. En esta perspectiva,
el film *Tren transiberiano*, aparece como un antifilm, sin un argumento aprehensible,
como lineal y sin los movimientos progresivos del tiempo representado (en imágenes).»
Blume (en Beuys & Beuys, 2004, p. 11)[1]

Este escrito constituye un ensayo interpretativo sobre la videoperformance de Joseph Beuys titulada *Tren transiberiano* (1970), que corresponde al volumen IV, *Transssibirische Bahn* (2004), de los Joseph Beuys Medien Archivs (Archivos Mediales Beuys), editados por el Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart-Berlin (Museo Contemporáneo de Berlín). Asimismo, forma parte de una investigación más amplia sobre las videoperformances de Beuys desde una perspectiva sociosemiótica (Fischer-Lichte, [1983] 1994; Schechner, 2000). El *corpus* está integrado por los diez volúmenes que conforman la mencionada colección. Cada volumen contiene performances en formato DVD y un libro de texto con fragmentos en alemán y/o inglés cuyos discursos de producción-reconocimiento (Verón, 1993) completan un marco referencial y explicativo sobre dichas videoperformance y de los cuales traducimos al español fragmentos seleccionados, para luego completar el análisis semiótico-interpretativo.[2]

El objetivo de esta investigación es contribuir a la divulgación del conocimiento sobre la obra de Beuys en la comunidad de habla hispana, a partir de su análisis semiótico y desde los estudios de la performance (Schechner, 2000; Fischer-Lichte, 1994). Partimos de la

1 «Unweigerlich wird, wenn man einen Film beschreibt, die Fragen nach seiner in der Zeit sich entwickelnden Handlung gestellt. Das Wesen eines Filmes besteht darin, daß er in eine Sekunde 24 Blider transportiert, also dem Betrachter eine Bewegung vor Augen führt. Hierin besteht nur sein Unterschied zur statische Photographie, die ihm durch die ihr zugrunde liegende Technik und ihren wirklichkeitsnahen Bildaufbau nahe ist, sondern seine einmalige Besonderheit, Zeit ästhetisch erfahbar warden zu lassen. In dieser Hinsicht erscheint "Transsibirische Bahn" beinahe wie ein Antifilm, ohne eine als linear zu begreifende Handlung und scheinbar auch ohne die sich in der fortschreitenden Bewegung abbildende Zeit» (Blume en Beuys & Beuys, 2004).

2 Desarrollo este trabajo con el financiamiento de dos becas de investigación del Servicio de Intercambio Académico Alemán (2013-2017), con el aval académico del Instituto de Filología de Lenguas Romances de la Universidad de Potsdam, Alemania (Prof. Dr. Eva Kimminich), con los aportes del ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Dr. Dorcas Müller y Dr. Andrea Otte), y con el aval académico y financiero de la Secretaria de Ciencia y Técnica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2012-2017).

hipótesis de que cada videofilm de Beuys propone un ensayo sobre diversas problemáticas del arte reciente; en este caso, referente al estadio del arte en su momento de autocrítica (Bürger, 1987; Adorno, 1983). Sus videoperformances conllevan una mirada conceptual, en la que se articulan procedimientos poéticos con componentes *dialógicos* (Bajtín, 1997), *interdiscursivos* (Verón, 1993) y *alegóricos* (Benjamin 1990; Buchloh, 1982; Brea, 1991). Desde un lenguaje encriptado, Beuys interpela en esta obra la complejidad y la relación dialéctica con su procedencia directa: la vanguardia histórica. En este caso, establece un «sitio de la mirada» para la cámara y un tiempo muy lento que direccionan la percepción del espectador.

En *Tren transiberiano* (1970), Beuys interpela las condiciones geopolíticas y culturales de la década del setenta en Europa y en Asia en el contexto de la Guerra Fría y propone la instauraciòn del estado utópico de «Eurasia» (Beuys, 1968; de la Precilla, 2017), para lo cual concibe al *Tren transiberano* (1970) como su acción programática, instrumental. En este sentido, la obra se enmarca dentro del «concepto de arte ampliado» y opera con el concepto de «performatividad» (Fischer-Lichte, [1983] 1994), trascendiendo el campo artístico para influir sobre el mundo de vida (Adorno, 1983). De este modo, en el movimiento Fluxus y en la neovanguardia consuma una obra con implicancias poéticas, estéticas y políticas.

DESCRIPCIÓN DE LA VIDEOACCIÓN *TREN TRANSIBERIANO*

«Yo entro con un abrigo (tapado) de piel blanca
y me paro delante de dos formas vacías, la parte posterior de dos pinturas.
El objeto está en Darmstadt. Allí existen dos bases con una cuña de grasa,
que son unidas por una línea. Esto es en realidad todo el contenido de la acción.
Acústicamente, hay solo sonidos de golpes de martillo,
pero no son sonidos artísticos de martillo, sino los sonidos originales,
que son necesarios para instalar los objetos en el espacio.
Solo serán montados esos objetos en el espacio.
Solo los objetos serán montados, los objetos serán colocados,
normalmente instalados y, entonces, concluye el videofilm.»
Joseph Beuys (en Beuys & Beuys, 2004, p.11)[3]

La videoperformance se presenta como un antifilm, como una obra de arte inorgánica (Bürger, 1987; Adorno, 1983). Beuys toma un recinto donde se halla una instalación con

3 «Da trete ich ein einem weißen Pelz auf und stehe vor zwei Leerformen […] an, das sind Rückseiten von Bildern. Das Objekt ist im Darmstadt. Da stehen so zwei Positionen mit einem Fettkeil, der ist verbunden mit einer Linie. Das ist ganze eigentlich der ganze Inhalt der Aktion. Akustich gibt es nur Hammerschläge, aber auch nicht künstliche Hammerschläge, sondern die originale Hammerschläge, die nötig sind, um die Objekte in dem Raum anzubringen. Es werden nur diese Objekte in dem Raum anzubringen. Es werde nur diese Objekte angebracht, das Ding wird aufgebaut, ganz normal installiert, und dann ist der Film zu Ende» (Beuys en Beuys, Beuys & Blume, 2004, p.11).

escasos objetos con los cuales desarrollará la acción. El único actor es Beuys, que desde el comienzo de un primer plano dice: «Conversación en una playa muy larga». El punto de partida de la acción se forma en la exposición del trabajo mostrado —y denominado, a posteriori, *Tren transiberiano*—, a saber: dos pinturas de caballete montadas en sendos bastidores dados vuelta; vale decir, con su parte anterior apoyada sobre la pared del fondo. Hay, además, dos bases o montículos de grasa y de madera, pintados de color marrón [Figura 1].

Figura 1. ***Tren transiberiano*** **(1970), de Joseph Beuys . Captura de pantalla (01:08')**

El ritmo de la cámara es muy lento. El punto de vista parece casi estático, salvo por ciertos movimientos oscilantes de la cámara hacia la derecha, mientras transcurre un prolegómeno a la escena. Luego, por obra del montaje fílmico, comienzan a superponerse dos escenas del recinto. En ese momento, vestido con su sombrero y con su abrigo de piel blanca —el mismo que llevaba en la performance *Titus e Iphigenia* (1969)— Beuys aparece y desarrolla la acción. Su primera intervención consiste en clavar los bastidores a la pared. Saca los clavos de ambos bolsillos, inclusive saca el martillo de su bolsillo derecho, y comienza a clavar los bastidores (10:30'). Clava primero el bastidor de la izquierda y luego se dirige al centro (11:40'). Allí clava ambos bastidores por el centro. Luego, se dirige a la derecha y empuja ambos bastidores con los pies (12:30') [Figura 2]. El tiempo de la secuencia de acciones, como en todas las performance de Beuys, aparece muy cronometrado.

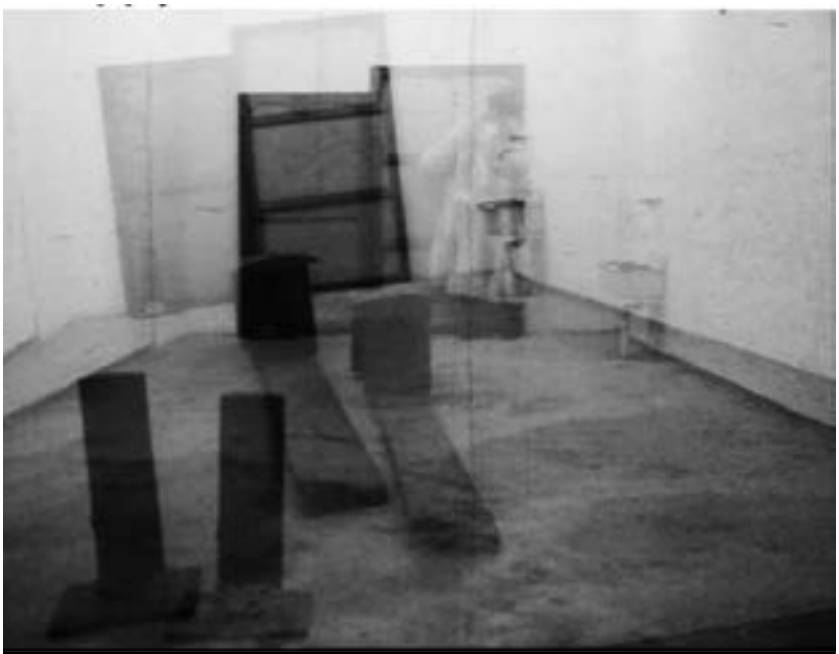


Figura 2. Beuys clava dos bastidores al reverso de la pared. Captura de pantalla (12:40')

Acto seguido, Beuys se pone de cuclillas (13:17') y con una tiza (otras versiones describen una barra de azufre), que también saca del bolsillo de su tapado, desde el ángulo inferior izquierdo del bastidor de la izquierda traza una línea en el piso mediante la cual une las cuñas de grasa (*fettkeil*) o los montículos de grasa con bases de madera (como rieles). Primero, la línea describe un recorrido desde el ángulo inferior izquierdo de los bastidores hacia la derecha, hasta alcanzar el primer objeto; luego, se dirige nuevamente hacia la izquierda, uniendo un segundo objeto que se halla en la parte frontal del recinto [Figura 3].

A partir de que la línea dibujada toca el primer objeto, se duplica y se superpone la imagen de Beuys realizando la acción. La línea plasma un recorrido y, a medida que el artista dibuja, realiza un trayecto en el espacio, uniendo los bastidores con estos dos objetos, como dos estaciones intermedias. En esta parte de la acción, gracias a un juego de cámaras y de montaje, la imagen de Beuys también se halla duplicada (como al comienzo, antes de que Beuys hiciera la acción de clavar los bastidores). Solo que aquí la línea que recorre el espacio, ahora duplicada, connota los rieles del Tren Transiberiano, y el movimiento del punto en el espacio que genera la línea evoca el tránsito del transporte que conecta en la vastedad terrestre dos zonas geográficas, Europa del Este y Asia [Figura 4].

Figura 3. Beuys marca una línea que parte de los bastidores y que une ambas torres de la instalación. Captura de pantalla (13:25')

Figura 4. Montaje que duplica la imagen. Beuys continúa dibujando y la línea doble evoca las vías del tren. Captura de pantalla (13:33')

Concluída la acción, desaparecen la imagen de Beuys (13:45‘) y el juego de imágenes dobles. Solo se muestra el espacio con un juego oscilante de cámara, con movimientos hacia la derecha y hacia el centro, o hacia la izquierda arriba y hacia al centro. Aparentemente, la cámara se halla situada en un punto fijo, un punto de vista desde donde realiza pequeños movimientos oscilantes, sin un campo amplio de acción. Luego constataremos que estos movimientos connotan el movimiento del ojo desde una posición fija en el momento de la percepción visual.

EL SITIO DE LA MIRADA Y EL SENTIDO DE LA VIDEOACCIÓN

«El único actor es Joseph Beuys, que desde el comienzo de un primer plano
dice “Conversación en una playa muy larga”. Le sigue una vista en una sala,
cuyos objetos no son mostrados al espectador, pero que le serán develados
a través de una larga secuencia. Esta grabación de un espacio inmóvil y sin palabras,
mudo, que será levemente modificado a través de oscilaciones de la cámara,
no permite un tiempo “legible”, sino que posibilita un tiempo
como una sensación del espectador.»
Blume (en Beuys & Beuys, 2004, p. 11)

Tal como describimos con anterioridad, el punto de partida de la acción se forma en la exposición del trabajo mostrado, cuya instalación consiste en un espacio prismático horizontal y de cierta profundidad que presenta en la pared del fondo dos pinturas de caballete, montadas en sendos bastidores dados vuelta. Ambas pinturas —tituladas *115 x 200* y *100 x 180*—, y las dos bases o montículos de grasa y de madera —titulados *Remitente y/o* (estación) emisora[4] *(x 2 bases de grasa), Madera, color y cera*—,[5] que componen la instalación de esta acción provienen de una instalación anterior (Schneede, 1994).

«El concepto de la toma de la cámara de este videofilm proviene de un trabajo de 1959 que no había sido mostrado, que consistía en un hueco en la pared donde se podía mirar a través de él» (Schneede, 1994, p. 260). La idea fue concebida en 1959 y realizada por primera vez en 1961 (Beuys & Wenzel, 2004) como un espacio con objetos (Merket en Beuys & Beuys, 2004).[6]

Lo cierto es que, según Schneede,

> la toma de la cámara en este videofilm fue pensado como una situación primordial o principal, una «Blicksituation», situación de perspectiva o situación de la mirada —según mi opinión, algo

4 «Sender» puede referirse a dos significados en la lengua alemana: «Sender» en el sentido de (Ab)sender, remitente o emisor de un mensaje, y también como (estación) emisora (radio, TV) (https://de.pons.com/). En este caso, simbolizaría los nodos o los centros emisores de cultura y de conocimiento.

5 «Den Sendern (2 mal Fettfüße) Holz, Farbe, Wachs». Este ensamble se encuentra en Darmstadt (Beuys, 1990, pp. 305).

6 «Diese Film von Joseph Beuys zeigt ein Einviroment, das scho 1959 als Idee konzipiert und erstnals 1961 als Raum mit dem Objekten konzipiert wurde. Anmerkung der Autoren: als Raum mit allen Objekten erstmals 1970 realisiert» (Merket en Beuys & Beuys, 2004, p. 22).

> más abarcativa que el concepto de «enfoque» o de «punto de vista» [Blickpunkt]— y se refiere a la obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . .* (1946-1966) (de la Precilla, 2013, p. 144).

Dicha obra consiste en una instalación que es visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo) en una vieja puerta de madera.[7]

En *Tren transiberiano* (1970), Beuys emplea estrategias poéticas de desplazamiento por metonimia, a través de un procedimiento alegórico de apropiacionismo; una especie de *ready-made* de la esfera del arte (Brea, 2005; Buchloh, 1982; de la Precilla, 2013), pero no ya del objeto o del artefacto en sí, sino referido a la construcción de la mirada, a la situación o al sitio de la mirada desde donde se observa la obra. En el caso de *Tren transiberiano* (1970), a la situación originariamente duchampiana de una instalación Beuys le agrega la acción y rescata el concepto de que todos como espectadores nos transformamos en *voyeurs*.

Esta acción —que se desarrolló en 1970 y fue mostrada en la exposición «Tabernáculo»— comprende:

> el pensamiento de un film como medio, como una concepción pensada en tanto que la cámara estaba fijada en un punto, y que daba un ángulo de visión y que luego iban a ser editados las secuencias de los cortes. De este modo, el espectador tenía la sensación de que los objetos estaban en una especie de recinto o de barraca de madera (Schneede, 1994, p. 261).

Esta cuestión evoca, también, el espacio acotado de la instalación que presenta la obra *Étant donnés* (1946-1966). El movimiento o el manejo de la cámara, algo estática y con movimientos oscilantes, intenta refractar, en el sentido bajtiniano, la presión física del ojo en el espacio al observar a través de la mirilla.

En este sentido, Beuys establece una relación dialógica (Bajtín, 1997) con la obra de Marcel Duchamp, uno de los pioneros del arte conceptual vanguardista (Morgan, 2003), y que en este caso se refiere, específicamente, a recrear la situación de la mirada que se propone en la obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage,* conocida en castellano como *Dados: 1º. La cascada. 2º. La luz de gas, de Duchamp* (1946-1966). Dicha obra consiste en una instalación que es visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo), vale decir dos pequeños orificios en una vieja puerta de madera.[8] El sentido primordial de esta obra alude, simbólicamente, al erotismo que genera una mujer yacente, con el sexo lampiño, en un paisaje con una cascada, como generador de energía y como evocación del orgasmo masculino.

---

7 Al mirar por ellas se observa un gran agujero en una pared de ladrillos y, al otro lado, el cuerpo de una mujer desnuda tumbada boca arriba sobre un montón de ramas. Esta tiene la cara oculta por sus cabellos y está abierta de piernas mostrando su sexo rasurado al espectador; tiene una mano alzada haca el centro de la escena, con la que sostiene en el aire una lámpara de gas contra el fondo de un paisaje campestre. La lámpara de gas está encendida, y un juego de luces cuidadosamente dispuestas ilumina la escena.

En un segundo nivel connotativo, la obra evoca lo siguiente:

> [...] la metáfora de la obra de arte devenida en deseo, como una forma de trascender la muerte. Por lo tanto, el tema del erotismo, el tema de la muerte y la transformación del espectador en *voyeur* constituyen factores que completan el recorrido generativo de los sentidos (de la Precilla, 2013, p. 165).

Excepto el tema del erotismo, los dos tópicos restantes de *Étant donnés* (1946-1966) se replican en la videoperformance de Beuys con otros procedimientos poéticos. De este modo, Beuys retoma los temas de trascender la muerte, que se constatan en la frase inicial: «Conversación en una playa muy larga». La línea de la vida como recorrido y como transformación en los hitos de la vida y la muerte, y de convertir a los espectadores en *voyeurs* a través del sitio de la mirada de la cámara en el film, lo que actualiza en forma alegórica los mismos tópicos duchampianos. En contraposición, no retoma explícitamente el tema del erotismo. Para Beuys, la obra no tiene tanto que ver con el deseo como con el concepto de arte antropológico, con la creatividad como su atributo y con la praxis artística como tarea de transformación [Figura 5].

Figura 5. La línea une el Tren transiberiano con Eurasia. El film establece el sitio de la mirada

En el plano de la expresión del enunciado, encontramos que, además de los procedimientos alegóricos de desplazamiento ya citados, Beuys emplea procedimientos alegóricos de yuxtaposición de lenguajes (Brea, 2005; Buchloh, 1982; de la Precilla, 2013) a través de la interacción de la instalación, de la performance, del sentido de la mirada de la cámara y de los juegos de montaje y de duplicación de secuencias.

Con respecto a la instalación, tanto los bastidores invertidos como las bases de grasa y de madera pintadas de marrón oscuro se constituyen en símbolos, en el sentido de Charles Peirce (1987). Pero mientras esas dos bases o hitos en el recorrido del tren simbolizan a Europa y a Asia unidas por el tren en un *sentido metafórico* —vale decir, con una relación de contigüidad (Eco, 1970; Ricoeur, 1975; Kimminich, 2008)— los bastidores invertidos se presentan como *figuras alegóricas* (Brea, 1991; Buchloh, 1982), ya que su relación significante-significado es contravenida y significan más por lo que ocultan que por lo que muestran. En tanto, la acción de Beuys de dibujar en el suelo —el punto en movimiento que genera la línea, que luego une ambos hitos y se desenvuelve en el espacio-tiempo— connota un *índice*, en el sentido peirceano del recorrido del ferrocarril, y un *símbolo*, como vehículo de intercambio y de unión entre ambas culturas. El montaje de la escena duplicada a medida que Beuys dibuja la línea deja una estela de líneas dobles, un recorrido que refuerza la metáfora de los andenes del tren.

Ahora bien, volviendo a los bastidores invertidos como procedimiento poético alegórico, ¿por qué esas pinturas se hallan así ubicadas, negando toda imagen al espectador y tomando el reverso como parte de su mutismo y de su ausencia? En este contexto, «los bastidores invertidos representan las formas del arte precedentes, que ya no son más útiles o no se pueden emplear más, ya que han caducado» (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8). Esto significa que las formas de la historia del arte precedente, inclusive las del siglo XIX y las de la vanguardia histórica, han declinado o, en términos de Jürgen Habermas (1980), «han comenzado a envejecer» (p. 23).

> Estas formas [del arte] se siguen desarrollando a través de la muerte de [la figura del] artista, desde la pintura de caballete hacia la escultura en un sentido dialéctico. Las torres a la derecha e izquierda, delante de la entrada del espacio en dos bloques, Beuys en Darmstadt marca las evoluciones de transgresión de fronteras que ha llevado a cabo través de su concepto de arte antropológico (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8).

Esto es, con el pasaje de la pintura de caballete a su concepto de *arte ampliado* y de *escultura social.*

En el plano del contenido del enunciado, la performance de Beuys toma su nombre de la línea ferroviaria homónima más extensa del mundo, originariamente construida en Rusia a mediados del siglo XIX, y que recorre 9 288 kilómetros, desde los montes Urales hasta el Lago Baikal. El tren transiberiano es el ferrocarril más largo del mundo, con más de 400 estaciones entre Moscú y Vladivostok, en el Pacífico. Es el principal medio de transporte y de mercaderías de Rusia, ya que une la Europa del Este, Rusia, Siberia y desemboca en el Pacífico. En este sentido, el tren transiberiano se constituye en un símbolo de los procesos de *modernización societa*l (Berman, 2000), que incluyen el intercambio comercial, cultural y étnico entre Europa y Asia.

> Aunque Beuys se inspira en la línea de ferrocarril en el título, habla de él como aquello que recorre un tramo de camino que alude más a los acontecimientos concretos que a la construcción del ferrocarril en el siglo XIX. El tren transiberiano es el camino de Eurasia del este al oeste. Una superación de la ruptura, una reunificación de las grandes culturas como una propuesta histórica, como una de las utopías pensada desde el arte (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8).

Por eso la línea que traza Beuys parte desde los bastidores invertidos, de un arte nuevo que se piensa a sí mismo como capaz de unir el arte con la vida, actualizando el contenido utópico de la vanguardia histórica y simbolizando, por un lado, la actualización del concepto de *artisticidad* (Formaggio, 1976) del campo artístico y, por el otro, el poder de influir en el mundo de vida (Adorno, 1983), la utopía de integrar la neovanguardia artística con la política y de trascender fronteras geográficas, culturales, políticas e ideológicas.

Respecto al atuendo, Beuys viste un abrigo de piel blanca que alude a las regiones nórdicas que atraviesa el tren, la Siberia Rusa, y, simultáneamente, asocia este frío a las estrategias violentas y al pensamiento racional que devienen en el arte fundamentalmente conceptual. Beuys hace propia cierta vestimenta de los antiguos y cierto signo de autoridad, que puede relacionarse con la voluntad de esta videoacción como la de «Eurasia» o «El báculo de Eurasia» (1968), que se relaciona con la *performatividad* (Fischer-Lichte, [1983] 1994) de los discursos, como una acción cuasi ritual que intenta emular e instaurar modelos alternativos de mundo.

Asimismo, según Blume (en Beuys & Beuys, 2004), representa el artista que en particular es emisor y receptor, que debe luchar con un entorno violento, y devenido auto-violento, y que transita su praxis en condiciones dificultosas. En este sentido, aparece la noción de *frontera*, también como metáfora no solo del nacimiento y de la muerte, tal como ocurre en la videoperformance. «Cómo explicar las imágenes a una liebre muerta» (de la Precilla, 2016), sino como símbolo del trayecto de los artistas, «de sus actos libres y auto-determinados y sus consecuentes cambios o transformaciones» (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8). Esta transformación implica un cambio radical de forma de vida, de praxis artistica, subjetiva y social.

A MODO DE CONCLUSIÓN

«Una utopía es, finalmente, una forma vacía que, primero,
se concreta a través de procedimientos y que, luego,
a través de esos procedimientos, desemboca en una praxis. […]
Las instrucciones dadas por Eva Beuys […] nos guían hacia los primeros dioses
y al drama humano de vivir en la tierra. Primero la muerte nos guía a través del mar
en el reino de los muertos, pero si cruzas o atraviesas la tierra
entonces la vida es un deber o una tarea de formación o de conformación muy alta.
Por lo que, para Beuys, no solamente cimientan las pinturas simbólicas
un gran impacto, sino que a partir del arte
se desarrollan las fuerzas de dirección, de concentración.»
Blume (en Beuys, E. & Beuys,W. 2004, p. 9)

Hemos desarrollado los diversos niveles de por los cuales el film de Beuys se constituye en una especie de ensayo poético en clave fílmica de una performance. Beuys establece una serie de procedimientos alegóricos de yuxtaposición de lenguajes: instalación, performance, construcción del sitio de la mirada a traves de las tomas de la cámara, montaje fílmico con un sentido estético, y un procedimiento inverso en los tempos y en la construcción de secuencias al interior de la videoacción.

Además, desarrollamos los procedimientos poéticos de desplazamiento, con estrategias de apropiacionismo, *ready-made* de la esfera del arte con relación a la obra de Duchamp *Étant donnés* (1946-1966). Beuys alude a dicha obra emulando el espacio de la mirada para captar la escena y para provocar pequeños movimientos, como los oculares, que deben adaptarse a un espacio reducido para observar la escena. Los montajes de escenas refuerzan ciertos contenidos, como la relación entre el dibujo en el espacio, la acción y la metáfora de las vías del tren.

También es destacable el hecho de que Beuys constituye una relación dialógica (Bajtín, 1997), con un significado ambivalente con la obra artística de Duchamp, al retomar ciertas operatorias del artista y, simultáneamente, al cuestionar otras. En *Tren transiberiano* (1970), Beuys adapta y actualiza algunos de los procedimientos poéticos duchampianos, al tiempo que plasma una especie de crítica (estética-artística); por ejemplo, en la videoacción *El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado* [*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet*] (1964). En esta videoacción, Beuys se refiere a las condiciones de producción de *Étant donnés* (1946-1966), obra que Duchamp realizó en silencio, mientras le hacía creer a la opinión pública que había abandonado la actividad artística. Duchamp diseñó y construyó *Étant donnés* (1946-1966) como obra póstuma; vale decir, para ser mostrada tras su muerte, acaecida en 1968. En contraposición, Beuys construye una subjetividad artística implicada con aspectos pedagógicos y difunde su concepto de arte antropológico en los medios de comunicación y por todos los medios posibles. Es así que la relación de Beuys con la vanguardia histórica se torna ambivalente: por un lado, la concibe como un arte caduco; por otro, retoma y actualiza aspectos ligados al arte conceptual.

En la dimensión político-ideológica (Voloshinov, 1976) el videofilm se erige como una metáfora de la unión de las culturas europea y asiática, que parece en la actualidad cada vez más distante. La Guerra Fría, contexto de producción de esta videoperformance, se nos presentaba como un orden tenso, donde un par de bloques políticos sopesaban y medían fuerzas en el escenario del mundo, aunque relativamente más equilibrado que el actual de la globalización, en el que el imperialismo no tiene límites.

Queda aquí distinguir entre los procesos de modernidad cultural y modernización societal (Berman, 2000; Habermas, 1988), donde no corresponde atribuir a la modernidad cultural, artística, teórica y crítica los escarnios del poder societal. El concepto de arte ampliado y de escultura social de Beuys, rescatan al arte de su misión meramente esteticista para volverlo un vehículo de la idea y de la transformación social. Además, para Beuys la potencia del artista radica en involucrarse con la historia de su tiempo y el concepto de *escultura social* tiene como objetivo modelar la historia: la historia es plástica. Y que la utopía, como forma vacía, devenga a través de las prácticas artísticas en una *praxis vital* (Bürger, 1987), que descarte las formas obsoletas del arte y del poder. Nos debemos como artistas, como intelectuales, construir el «sitio de la mirada», como en el film *Tren transiberiano* (1970), toman-

do la praxis vital y su poder transformador a través de estrategias de resistencia colectiva y pública. Acorde a los preceptos de Beuys, las formas del arte actual configuran las fuerzas de dirección, de cohesión, y estas fuerzas también construyen y modifican la historia.

REFERENCIAS

Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid, España: Orbis.

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky* (trad. Tatiana Bubnova). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Benjamin, W. (1963) (1972). *Iluminaciones II.* Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (1973a). *Tesis de la filosofía de la historia* (trad. Jesús Aguirre). Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (1973b). *El arte en la era de su reproductibilidad técnic*a (trad. Jesús Aguirre). Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (1990). El origen del drama barroco alemán (trad. José Muñoz Millanes). Madrid, España: Taurus.

Beuys, E. & Beuys, W., Blume, E. (2004). *Transibirische Bahn.Gespräch am Strand zu lang. IV der Schriftreihe des Joseph Beuys Medien Archivs*. National Galerie im Hamburger Bahnhof: Museum für Gegenwart Berlin, VG Bild Kunst, Bonn.

Beuys, E., Beuys, W., Blume, E. (2005). *Joseph Beuys Eurasientab*. *V der Schriftreihe des Joseph Beuys Medien Archivs*. National Galerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart. Berlin: VG Bild Kunst, Bonn.

Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, España: Tecnos.

Brea, J. L. (ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.

Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Coyoacán, México: Siglo XXI.

Buchloh, B. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporany Art. *Art Forum, 21(*1), 43-56.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* (trad. J. García). Barcelona, España: Península.

de la Precilla, F (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1645/TESIS_PRECILLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

de la Precilla, F. (2016). Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys. *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, (2), 51-62. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/185

de la Precilla, F (2017) *El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política.* Arkadin (6), 125-138. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/446/813

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

Fischer-Lichte, E. [1983] (1994). *Semiótica del teatro* (trad. Elisa Briega Villarrubia). Madrid, España: Arco/libros.

Formaggio, D. (1976). *Arte* (trad. José Francisco Ivárs). Barcelona, España: Labor.
Kimminich, E. (2008). *Metaphern der Macht-Macht der Metapher*. Aachen: Shaker.
Habermas, J. (1988). «La modernidad, un proyecto incompleto». En H. Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 9-36). Ciudad de México, México: Kairós.
Morgan, R. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (trad. María Luz Rodríguez Olivares). Buenos Aires, Argentina: Akal.
Peirce, Ch. (1987). *Obra Lógico Semiótica*, Madrid: Taurus.
Ramírez, J. A. (1993). *DUCHAMP. El amor y la muerte.* Madrid, España: Siruela.
Ricoeur, P. [1975] (1980). *La metáfora viva* (trad. Agustín Neira). Madrid, España: Cristiandad.
Schechner, R. (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales* (trad. M. Ana Diz). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libro del Rojas.
Schneede, U. (1998). *Joseph Beuys, die Aktionen: kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen*. Dokumentationen, Düsseldorf, Alemania: Verlag Gerd Hatje.
Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona, España: Gedisa.
Voloshinov, V. (1976). *Signo ideológico y filosofía del* lenguaje (trad. L. Mateyka e I. R.Titunik). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

ARCHIVO, RESCATE Y PROYECCIÓN

Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria.
Una conversación con Mónica Villarroel
Ana Pascal
Arkadin (N.° 7), pp.138-146, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PATRIMONIO AUDIOVISUAL, IDENTIDAD NACIONAL Y MEMORIA

Una conversación con Mónica Villarroel

Audiovisual Heritage, National Identity and Memory

A Conversation with Mónica Villarroel

ANA PASCAL
anettepascal@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 14/3/2018 | Aceptado: 13/6/2018

RESUMEN
Entrevista realizada a la Directora de la Cineteca Nacional de Chile acerca de la labor de conformación de un acervo nacional, su preservación y su accesibilidad; la formación de un público para un tipo de cine con presencia minoritaria en el mercado audiovisual mundial y la producción de conocimiento acerca del cine chileno y latinoamericano llevada a cabo por la institución. Todo ello en el marco de una política de puesta en valor del audiovisual como bien patrimonial y el desafío que implica la constante transformación del sistema de medios en la era digital.

PALABRAS CLAVE
Cineteca; cine latinoamericano; preservación; accesibilidad; investigación cinematográfica

ABSTRACT
Interview with the Director of the National Film Archive of Chile about the work of shaping a national heritage, its preservation and accessibility; the formation of an audience for a cinema with a small presence in the international audiovisual market and the production of knowledge about Chilean and Latin American cinema carried out by the institution. All of this within the framework of a policy of enhancing the value of the audiovisual as a patrimonial asset and the challenge that the constant transformation of the media system in the digital age implies.

KEYWORDS
Film archive; latin american cinema; preservation; accessibility; filmresearch

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Cada vez más conscientes de la necesidad de pensar la actualidad y las particularidades del cine latinoamericano en contacto con sus orígenes, hemos entrevistado para este número de *Arkadin* a la Directora de la Cineteca Nacional de Chile, joven institución que desde el año 2006 ha realizado con éxito ingentes esfuerzos por recuperar, poner a disposición de la ciudadanía y preservar la producción de cine y video chilena desde sus orígenes hasta el presente. Esta misión se completa con un amplio programa de difusión, de educación del público y de investigación que han colocado a la Cineteca como un referente indiscutido para sus pares de la región.

Mónica Villarroel ha formado parte del equipo de gestión de la Cineteca desde su apertura en 2006, haciéndose cargo de la Dirección en el año 2015. Periodista, Magíster en Comunicación e Información y Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, ha publicado numerosos libros sobre cine entre los que destaca *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil 1896-1933* (2017) y *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005).

La carta de presentación de la Cineteca Nacional de Chile indica que su corpus audiovisual está conformado por soportes fílmicos y por cintas de video analógico. También destaca su nacimiento en la era digital. ¿Qué desafíos plantea para la Cineteca la actual transformación y la continua redefinición del campo audiovisual?

Buscamos responder a los desafíos de cautelar el patrimonio audiovisual con un énfasis en el amplio acceso a su acervo, a través de plataformas digitales y de una mirada en función de las audiencias y la participación. El campo audiovisual considera tanto la producción como la exhibición, la distribución, la formación de audiencias y también la noción de patrimonio audiovisual. Por eso también tenemos que pensar en cómo actualizamos permanentemente nuestro modelo de gestión y hacia dónde focalizamos los esfuerzos.

Preservación y acceso son dos caras de la misma moneda. La preservación no puede ser un objetivo en sí misma y no tiene sentido si no la pensamos asociada al acceso. Esto no solo es cuestión de Estado, sino que está profundamente arraigado en nuestra comunidad y, por tanto, también responde a principios y valores.

Entonces, se plantea la urgencia de digitalizar los acervos y conservarlos en nuevos formatos, que permanentemente requieren migraciones para salvaguardar. La preservación del video analógico —e incluso de algunos digitales— es un tema que tuvimos que abordar porque ya ni siquiera se fabrican los aparatos que permiten su visionado. Ello significa lidiar con palabras como obsolescencia tecnológica y con dilemas éticos respecto a la importancia de los originales, además de conseguir recursos para realizar inversiones grandes en plataformas y laboratorios

La preservación es parte de nuestros desafíos. Los nuevos formatos digitales también plantean cuestionamientos respecto a cuáles son los originales que debemos guardar y cuáles deberíamos considerar solo como soporte de difusión. También surgen dilemas legales para poner *on line* las obras. Además, no es menor la propia capacidad de almacenamiento de los archivos, que obliga a priorizar aquellos soportes que tienen durabilidad en el tiempo.

La Cineteca es una institución muy nueva con relación a otras similares surgidas durante la primera mitad del siglo XX. Su creación, en el año 2006, evidentemente responde a una necesidad social y a un cambio en la valoración del audiovisual que ha comenzado a considerarse un bien patrimonial. ¿Podrías localizar cuándo y cómo se produjo esta transformación, al menos sus causas y sus manifestaciones más visibles?

La Unesco instauró a partir del año 2005 el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. Su objetivo principal fue promover una toma de consciencia y una sensibilización en torno a la salvaguarda y la preservación de las imágenes en movimiento. Justo un año después partió la Cineteca Nacional de Chile acogiendo este principio, pero también con la clara decisión de difundir el cine chileno apoyando su exhibición en las dos salas de cine del Centro Cultural La Moneda.

Es preciso detenernos en el estrecho vínculo entre el patrimonio audiovisual, la identidad nacional y la memoria. Éste no solo involucra una representación de quiénes somos, sino que contribuye a construir la imagen de nosotros, los chilenos. Por eso hoy nos parece pertinente preguntarnos sobre el patrimonio audiovisual *on line*, las políticas de acceso y la valoración del mismo. La Cineteca Nacional *on line* adquiere relevancia en términos de accesibilidad a contenidos patrimoniales diversos, considerando que la noción de patrimonio prima sobre el soporte y la técnica.

Junto con ello, desde hace unos cinco años se ha trabajado en la creación del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y la Cineteca estuvo contemplada desde el inicio como parte integrante del Servicio del Patrimonio. Esto significa que la Cineteca pasa a ser una preocupación de Estado, porque en un primer momento no tenía una personería jurídica propia y dependía de la Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda. Y no solo pone en valor a la institución, sino también al audiovisual como un objeto de memoria que está al mismo nivel de las salvaguardas que realizan las instituciones como el Archivo Nacional, el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Resulta muy interesante la noción patrimonial de *fenómeno audiovisual* desde la que actúa la Cineteca, entendiéndolo como una experiencia multimedial que trasciende el visionado en sala y que se extiende hacia áreas como la crítica o la prensa, o hacia espacios como la educación o la investigación académica. De este modo, abarca disciplinas como la foto fija, el diseño visual o la música. Esto implica la conservación y la clasificación de un importante caudal de material *meta* y *para* textual, que dialoga con los filmes. ¿Qué otros documentos conforman el acervo de la Cineteca?

El acervo considera películas y registros fílmicos en 35mm, 16mm, 8 y súper 8mm e inclusive en 9,5mm, los que sumaban hasta el 2017 un total de 12.303 y más de ocho mil títulos. Más de ocho mil títulos de video de obras nacionales realizadas a partir de la década del setenta y más de mil rollos de películas familiares de formatos 8mm; súper 8mm; 9,5mm; 16mm y 35mm datados entre la década del veinte y la del ochenta del siglo XX. También, luego de los procesos de digitalización, hoy contamos con formatos en LTO7 y dpx de más de seiscientas obras.

La Cineteca conserva todos los elementos que están asociados a una película, que son viables de conservar en la infraestructura que nosotros tenemos. Conservamos afiches, fotos fijas, una biblioteca especializada donde guardamos guiones y metadatos de las propias películas además de más de mil volúmenes especializados en cine que trajimos desde España.

En el año 2009, como resultado de una investigación de la Cineteca, pudo realizarse un catastro del material audiovisual chileno diseminado por el mundo con miras a su repatriación. ¿Podrías interiorizarnos acerca de los resultados de esa investigación y las particularidades de esta campaña de repatriación?

Realizamos un catastro del cine chileno en el exterior porque no sabíamos dónde estaba el material hecho por chilenos que salió antes y después del golpe de Estado. Trabajamos en archivos de catorce países y tuvimos resultados positivos en diez. Logramos encontrar 3.674 materiales de distinto tipo incluyendo largometrajes, registros, videos y muchos descartes de laboratorio [Figura 1].

Figura 1. *Canta y no llores, corazón* (1925), de Juan Pérez Berrocal

Localizar el material fue una tarea, repatriarlo, otra. Ya habían regresado diecisiete cajas de fílmico provenientes de Alemania. A ellas se sumaron registros guardados en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); diez películas de los años cincuenta que encontramos en la Argentina y en Uruguay; otros films de cineastas exiliados en México y en Suecia; los registros que estaban en Francia y en España, y dieciocho negativos de largometrajes de tiempos recientes.

Si la comunidad de archivos fílmicos fue clave en la tarea de constituir nuestro acervo, había que convencer a la comunidad de cineastas y de audiovisualistas de la importancia de resguardar sus obras. En la Cineteca funcionamos con depósito voluntario, y la tarea no ha sido fácil porque tampoco existía una noción instalada del valor de los filmes y todo lo que éstos involucran como memoria de un tiempo.

Actualmente estamos trayendo material importante de la película *La Frontera* (1991) —incluyendo los negativos— y de *El Entusiasmo* (1998), ambas de Ricardo Larraín, que se hallaban a las afueras de París en un laboratorio que estaba desechando sus materiales. Ese es un drama con que nos topamos todos los países Latinoamericanos debido a la lógica de los laboratorios de post producción que han cerrado y simplemente han eliminado los materiales. Por esto la repatriación nos incumbe, nos preocupa y nos ocupa permanentemente.

Tenemos entendido también que recientemente se han recuperado en Chile títulos emblemáticos del cine silente mundial. ¿Cuáles son esos títulos y cómo fueron los pormenores del descubrimiento?

Durante el año 2011 se produjo el hallazgo en Chile de dos títulos emblemáticos del cine mundial que fueron preparados para su recuperación en instituciones europeas, conservando los derechos para su exhibición en la Cineteca Nacional: *Phantom* (1922), de Friedrich W. Murnau, y *Algol* (1920), de Hans Weismaister. Ambas películas fueron traídas por particulares a la Cineteca y fueron encontradas en la zona norte del país. Estaban en muy malas condiciones y en ese momento no contábamos con las tecnologías necesarias para abordar su recuperación, por lo que decidimos realizar un trabajo en conjunto con otras cinematecas.

La Cineteca tiene la posibilidad de restaurar películas actuando tanto sobre su soporte fílmico como por medios digitales. A partir de la descripción de casos en su página web, pudimos observar que cada material ha recibido un tratamiento particular. ¿Cómo es el proceso de evaluación del material audiovisual y el modo en que se determinan las intervenciones a realizar sobre el soporte original? ¿Qué soporte consideras el más conveniente para la conservación de audiovisuales a largo plazo?

La capacidad de restauración es limitada por la cantidad de personas que tenemos (en el laboratorio trabajan cuatro especialistas). Con ellos se podrían realizar una o dos restauraciones al año, pero nosotros hemos logrado hacer seis al incorporar, gracias a proyectos, apoyo extra para realizar esas tareas.

Hay que tener criterios que nos permitan saber exactamente qué restaurar y qué no. Lo que prima es el valor de la obra en su contexto histórico, el daño que tenga el material, si es único, el soporte, el año; es decir, una serie de factores que determinan que optemos por un título. También privilegiamos algunas colecciones de realizadores emblemáticos, como la obra de José Bohr, un importante realizador de los años cuarenta y cincuenta, o de materiales históricos, como la Colección Presidente Pedro Aguirre Cerda, de los años treinta y cuarenta. Hemos logrado restaurar películas de soporte de nitrato: *Canta y no llores corazón,* de 1925, *Incendio*, de 1926, y el *Campeonato Mundial de Box,* de 1928. A ellas se suman otras colecciones emblemáticas de Nieves Yankovic y de Jorge di Lauro —quienes en los años sesenta instalaron la perspectiva autoral en el documental chileno—, o la obra de Cristián Sánchez, un realizador de los años setenta y ochenta [Figura 2].

Figura 2. ***Incendio*** **(1926), de Carlos del Mudo**

La evaluación y la intervención la hacen técnicos especializados que definen primero el estado del soporte físico y reparan lo que sea necesario para poder digitalizar. Estamos digitalizando las películas más importantes a 4K y trabajamos las manchas, las variaciones de color, la eliminación de rayas y la estabilización de la imagen con *softwares* Diamant y Da Vinci.

Hoy, a largo plazo, el soporte de conservación prioritario sigue siendo el fílmico, ya que sabemos que tiene una duración de cien años, mientras que el digital ni siquiera sabemos cuánto va a durar. Por lo tanto, tenemos que estar permanentemente migrando esos soportes digitales.

Además de la preservación y de la difusión del audiovisual chileno y latinoamericano, la institución ha tomado un fuerte compromiso con la investigación así como con la formación del público chileno. ¿Podrías mencionar a los lectores las actividades que materializan estas metas?

El sentido de Patrimonio Audiovisual tenía que ser pensado no solo desde el archivo, sino también desde la investigación y la puesta en valor, por eso invitamos a los investigadores de nuestro país y del continente a construir comunidad. Hoy llevamos ocho encuentros —donde llegan anualmente cerca de ochenta trabajos—, cuatro concursos de investigación sobre las colecciones del archivo y cinco libros publicados que recogen una selección de las ponencias de cada encuentro.

Consideramos que la investigación es uno de los puntos clave para un archivo audiovisual, por lo que hemos desarrollado varias líneas para promoverla. Además del encuentro anual al que invitamos a investigadores latinoamericanos y chilenos para poner en valor nuestras cinematografías, promovemos la investigación a partir de un concurso anual para el que se convoca a investigadores locales a trabajar sobre un corpus seleccionado por un comité de especialistas. El año pasado trabajamos sobre los registros familiares porque existían más de mil rollos sin catalogar.

La programación anual de la Cineteca y la del Festival se replican en numerosas salas ubicadas a lo largo del país bajo tres modalidades: a través de la red de salas asociadas a la Cineteca, mediante la red de salas de cine y en la red de cineclubes escolares. ¿Bajo qué criterios se establece la programación? ¿Se perciben diferencias en la afluencia y en las características del público?

Tenemos un comité curatorial, que a su vez funciona con la propuesta trimestral que hace el encargado de programación, la cual se compone principalmente de cine chileno y latinoamericano. El primer criterio de selección es la calidad. Programamos obras que hayan sido reconocidas por la crítica, que tengan premios en circuitos de festivales, aunque no fueran necesariamente un éxito comercial. En ese sentido, nos podemos permitir programar obras más experimentales.

El otro criterio es de porcentajes. Hay un porcentaje para programar cine documental y hay otro para programar cine de calidad del mundo. En este caso acogemos festivales que han logrado un importante espacio nacional, como el Festival del Cine Europeo, el Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC), el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) y otros festivales de entidades externas como el Festival MovilH.

Establecimos alianzas con dos redes de salas. Por un lado, la Red de Salas de Chile, que conforma un circuito nacional de cine arte independiente; por otro, una red asociada a centros culturales y universidades que nosotros alimentamos con muestras específicas, que nos permite poner en circulación obras de nuestro acervo, como colecciones patrimoniales o muestras que trabajamos con embajadas.

Hay diferencias en el público. Hicimos un estudio que nos permite conocer a nuestra audiencia y se percibe que la Cineteca Nacional es un espacio donde va gente que tiene

un nivel cultural superior al de otras salas de cine. La mayoría de la gente son estudiantes universitarios o personas con post grados, entonces hay un rango al que nosotros apuntamos que tiene que ver con un público especializado. Aunque también hay ciertas franjas específicas, como la franja infantil los domingos o la franja gratuita a las tres de la tarde, donde sabemos que va gente del barrio e incluso personas de la tercera edad.

De un tiempo a esta parte se desarrolla en el campo de los estudios de cine un fenómeno similar al que hace algunos años ocurrió con el llamado «tercer cine»: una revisión de la historia de los primeros tiempos se ha ocupado de buscar las características nacionales y regionales de las producciones latinoamericanas de este período, distinguiéndolas de las generalizaciones de pretensiones universalistas de «la historia» canónica del cine mundial. La Cineteca Nacional de Chile ha cumplido un papel determinante en esta dirección a través de la recuperación del cine silente nacional, la investigación y la edición de publicaciones especializadas, así como mediante la apertura de espacios de diálogo entre investigadores locales y de países vecinos. ¿Nos puedes comentar acerca de la génesis de este proyecto y de los resultados que ha logrado en diversos campos?

Esta impronta sí tiene que ver con un sello personal, porque yo empecé a trabajar la investigación en el cine silente desde mí doctorado en Estudios Latinoamericanos y me pareció fundamental que la Cineteca desarrollara la investigación de periodos que no habían sido suficientemente trabajados. Efectivamente, los años sesenta han sido objeto de un mayor cúmulo de investigaciones, mientras que el cine silente solo ha sido tocado en un libro específico de esa época que era de Eliana Jara. Del resto poco sabíamos, del documental, menos.

Existía una escasa cantidad de material sobreviviente del periodo silente en Chile, ni siquiera sabíamos cuánto se había producido. Entonces, me pareció interesante desde mi tesis de doctorado abordar este tema e hice un estudio comparado entre el documental silente en Chile y en Brasil, trabajando treinta y tres registros que hoy podemos ver. A partir de ahí surgió la necesidad de definir nuevas investigaciones que permitieran avanzar en el vínculo del cine silente con la noción moderna de construcción: el cine y la identidad nacional, el cine y el poder. También desde el punto de vista de la producción: cuál fue la producción de documental de nuestros países, cuánto se filmó.

Actualmente hay un grupo encabezado por Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales que está desarrollando un trabajo súper interesante que ha llegado a definir que tenemos más de cuatrocientos registros de películas documentales del periodo silente realizadas en Chile y de eso conservamos apenas el 10%.

Hay un mundo por conocer y un mundo de conexiones que realizar en el continente, por eso es que también formo parte de un grupo de investigación que tiene seminarios itinerantes de cine silente. Este grupo creó, a partir de estas asociatividades virtuosas, una revista que dirigen Georgina Torello y Andrea Cuarterolo, dedicada a los estudios de cine silente: *Vivomatografías*, que circula por internet.

A modo de ilustración del trabajo que desarrolla la cinemateca desde su apertura en 2006 y de su compromiso con la salvaguardia y la difusión del cine chileno ¿Presentarías a los lectores el caso emblemático de *La Telenovela Errante* de Raúl Ruiz?

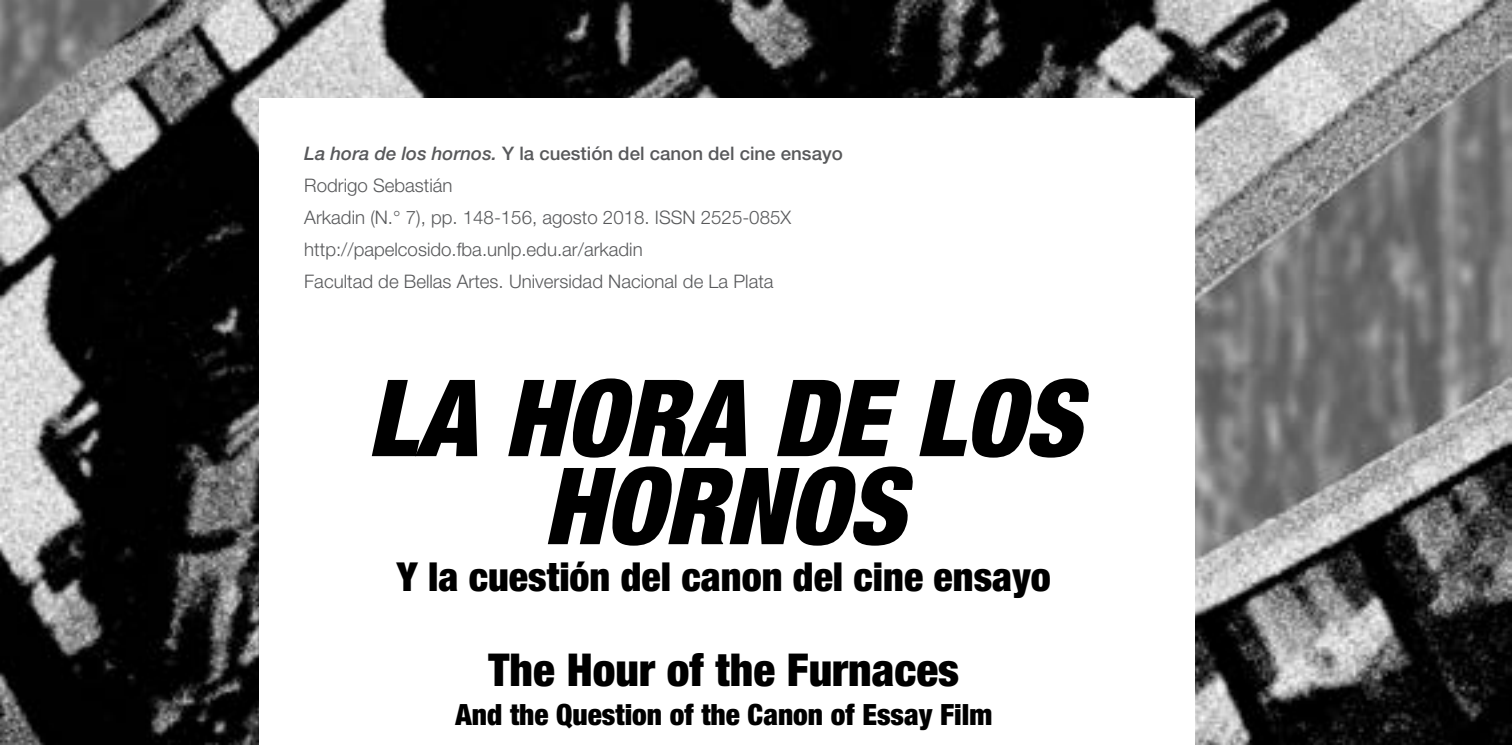
En 2010 recibimos veintitrés rollos de negativos fílmicos en 16mm de una película que Ruiz no había terminado. Las cintas fueron depositadas en la bóveda climatizada para conservarlas en las condiciones adecuadas. Pero se sabía que esos rollos no conformaban la totalidad de *La telenovela errante.* No había sonido y faltaban algunas latas del material expuesto.

Hace poco más de un año, Valeria Sarmiento, junto a Chamila Rodríguez y a Galut Alarcón (con su productora Poestastros), elaboraron un proyecto que implicaba dar una forma final a la obra que Ruiz dejó inacabada, una selección de tomas en soporte fílmico que estaba almacenada en la Universidad de Duke, en Estados Unidos. Nosotros digitalizamos todo el material. De manera previa y paralela, se logró traer desde Estados Unidos una copia de trabajo de positivos de más de tres horas con las tomas completas. Fue un proceso complejo desde el punto de vista técnico, en el que debimos, junto con el equipo de Poetastros, compatibilizar la manera óptima de acoplar el material del copión con los negativos. Eran fuentes diversas que habían sido procesadas de forma diferente y teníamos que lograr que eso pasara inadvertido.

Después de dos años, *La Telenovela Errante* pudo ser terminada y fue estrenada mundialmente en el Festival Internacional de Cine de Locarno 70, en agosto de 2017. En dicha instancia la dirección fue reconocida con el Premio de la Crítica Independiente y el Jurado Joven galardonó a la película. Así, de manera póstuma, *La Telenovela Errante* llevó al cineasta de vuelta al certamen que le dio el Leopardo de Oro por *Tres tristes tigres*, en 1968.

Para completar el circuito, realizamos una copia en DCP que fue exhibida en la inauguración del VIII Festival de la Cineteca Nacional que realizamos cada enero. De ese modo, logramos no solo salvaguardar el material, sino concluir una obra y dejarla a disposición del público, poniendo en valor a un emblemático director chileno.

EN CONSTRUCCIÓN



La hora de los hornos. Y la cuestión del canon del cine ensayo
Rodrigo Sebastián
Arkadin (N.° 7), pp. 148-156, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA HORA DE LOS HORNOS

Y la cuestión del canon del cine ensayo

The Hour of the Furnaces

And the Question of the Canon of Essay Film

RODRIGO SEBASTIÁN
rodrigosebastianr@hotmail.es
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 9/3/2018 | Aceptado: 18/6/2018

RESUMEN
El presente artículo reflexiona sobre las cuestiones del canon y la historia del cine ensayo a través de la interrogación del lugar que ocupa en ellos el film ensayo *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas. El primer largometraje de Cine Liberación representa uno de los hitos en la historia del ensayo audiovisual en la Argentina y en Latinoamérica de los últimos cincuenta años y su investigación completa las historias y los cánones del ensayo audiovisual existentes.

PALABRAS CLAVE
Cine ensayo; canon; historia; cine latinoamericano

ABSTRACT
The article discusses the issues of the film canon and the history of cinema essay through the interrogation of the place that occupies in them *La hora de los hornos* (1968), by *Fernando Solanas*. The first feature film of Cine Liberación Group represents one of the milestones in the history of audiovisual essays in Argentina and Latin America. A close research on this film would complete the histories and canons of the audiovisual essay availables in the present.

KEYWORDS
Cinema essay; Film canon; History; Latin American cinema

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional"

Las lecturas consultadas para este artículo, pertenecientes a la última década y coincidentes en señalar un uso creciente del concepto de *ensayo* vinculado a las películas y al audiovisual[1] en la crítica, la teoría y la historiografía especializadas, son actuales. En Latinoamérica, obras como *Carta a un padre* (2013), de Edgardo Cozarinsky; *Cuatreros* (2016), de Albertina Carri y *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles —así como la Maestría sobre Cine Ensayo la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños—son poderosos referentes para pensar el ensayo audiovisual de y desde la región. Dichas experiencias representan algunas de las piezas más recientes del puzle del ensayo audiovisual latinoamericano que abundan en la Argentina y, según Arlindo Machado (2010), en Brasil.

Thomas Waugh (2016), además de considerar el concepto de cine ensayo como una importante herramienta teórica empleada en la comprensión y en la investigación histórica del cine de no ficción, cuestiona el alcance y los límites de la canonización europea del cine ensayo.[2] Estos cánones —en plural, puesto que para el investigador tal acuerdo no carece de tensiones internas— favorecieron una periodización del fenómeno del cine ensayo realizado luego de la Segunda Guerra Mundial, concentrada en torno a la obra de los autores franceses Jean-Luc Godard, Chris Marker y Alain Resnais y de los alemanes Harun Farocki y Alexander Kluge. Como resultado de una historia no necesariamente inclusiva, cineastas, cinematografías y obras que no pertenecían a Europa quedaron relegados. Esta lectura puede aplicarse a la historia y al canon tentativo del cine ensayo, ambos propuestos por Antonio Weinrichter en su libro *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007), en el que el autor focaliza en trabajos alemanes y franceses sobre el tema y se extiende sobre la obra de los cineastas mencionados.

La filmografía provisional planteada por esta obra ineludible —quizás el primer libro en idioma castellano exclusivamente dedicado a la materia—, incluye cinco títulos de toda la producción latinoamericana de los últimos cincuenta años.[3] Sin embargo, no se mencionas las producciones fundamentales, como *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino y *La batalla de Chile* (1975), de Patricio Guzmán. Este artículo, sin embargo, no discutirá con aquella historia europea del cine ensayo ni con el correspondiente canon de films ensayo, asumidos como tentativos por su autor, sino que aportará información sobre el ensayo audiovisual argentino para completarlos [Figura 1].

1 Ensayo audiovisual y ensayo cinematográfico son categorías que se diferencian sobre la base de sus soportes. El primero incluye al cine y a otros medios, como el video y lo digital.

2 Esto era una especie de consenso existente en la literatura alemana, francesa e inglesa aparecida a partir de los años noventa y se vinculaba con el territorio familiar del ensayo cinematográfico.

3 Se trata de *Coffea Arabiga* (1968), de Nicolás Guillén Landrian; *Chile, la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán; *Balnearios* (2002), de Mariano Llinás y *Los rubios* (2003), de Carri. También figuran los títulos extranjeros de cineastas originarios de Latinoamérica: *De grands evènements et des gens ordinaires* (1978), de Raúl Ruiz y *La guerre d'un seule homme* (1981), de Edgardo Cozarinsky.

Figura 1. ***La hora de los hornos*** **(1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino**

En la Argentina, a partir de los años noventa, varias obras del campo audiovisual nacional han sido consideradas ensayos. La lectura de Simón Feldman (1990) del cine de cortometraje argentino —en tanto semillero del film ensayo— se remonta a los años cincuenta y sesenta. Según el autor, las películas *Tire dié* (1956-58), de Fernando Birri y de la Escuela Documental de Santa Fe; *Buenos Aires* (1958), de David José Kohon; *Quema* (1962), de Alberto Fischerman; *Tierra seca* (1962), de Oscar Kantor; *Los cuarenta cuartos* (1962), de Juan Oliva; *Los guachos* (1962), de Julio A. Rosso y el largometraje *Río abajo* (1960), de Enrique Dawi, produjeron:

> […] un fenómeno de emulación masiva con la aparición de gran número de ensayos fílmicos sobre «villas miseria», poblaciones marginales y niños de condición humilde, la mayoría de los cuales se limitaban a mostrar escenas conmovedoras sin ninguna profundización conceptual, sin ningún rigor analítico (Feldman, 1990, p. 63).

Javier Campo (2009) señala la aproximación de Nemesio Juárez a la experiencia del cortometraje de ensayo político documental con sus films *Los que trabajan* (1964) y *Muerte y pueblo* (1968-9), de Nemesio Juárez (director); Paulina Bettendorff y Paula Wolkowicz (2015) analizan *La hora de los hornos* y *The players Vs. Ángeles caídos* (1968), de Alberto Fischerman, como cines ensayo; Carlos Vallina (2017) afirma que *Los taxis* (1967-70)[4] incluye fragmentos de reflexiones ensayísticas influidos por la ópera prima de Cine Liberación; Rodrigo Sebastián (2018) analiza las prácticas ensayísticas en *La hora de los hornos*, *Argentina, Mayo de 1969. Los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969) y *Operación Masacre* (1973), de Jorge Cedrón; Fernando Solanas (en Desaloms, 2013) considera

4 Dirección de Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Carlos Vallina, Alfredo Oroz y Sylvia Verga.

a *Memoria del saqueo* (2003), *La dignidad de los nadies* (2005), *Argentina latente* (2006), *La próxima estación* (2008), *Oro impuro* (2009) y *Oro negro* (2011) como obras que continúan el tipo de cine de ensayo que inició con su emblemático film de 1968.

Octavio Getino y Susana Velleggia (2002) ubican a *Perón: Sinfonía del sentimiento* (1995-1999), de Leonardo Favio, como «el proyecto más cercano a los lineamientos planteados por Cine Liberación» (p. 55). En un sentido similar, Jorge La Ferla (2008) alude al carácter ensayístico de la monumental obra de Favio y la compara con *Historia(s) del cine* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, y con el CD *Immemory* (1997), de Chris Marker.

Por último, Rodrigo Sebastián (2017) analiza el ensayo documental *El día que me quieras* (2007), del argentino Leandro Katz. En tanto ensayo, la película es una indagación —histórica y testimonial, autorreflexiva y elegíaca—, cuyo centro es la fotografía de la muerte de Ernesto «Che» Guevara tomada por Freddy Alborta en 1967, en Vallegrande. Se trata de una obra del *Proyecto Para El Día Que Me Quieras,* investigación de veintidós años en torno a la guerrilla de Ñancahuazú y sus implicancias, materializada por su autor en instalaciones acumulativas, piezas textuales, fotografías, libros, films, etcétera. Un texto exclusivamente compuesto de citas y la exposición del pensamiento bajo formas artísticas son algunos rasgos ensayísticos del conjunto.

Varios de los trabajos que aquí se mencionan dan cuenta de la vigencia del ensayo cinematográfico durante los años sesenta y setenta, en ellos reaparece *La hora de los hornos* —piedra de toque del cine ensayo latinoamericano de la época— y sobre el que más se escribió con relación al ensayo. Esta película del Grupo Cine Liberación fue considerada un ensayo no solo por Getino y Solanas (1969), sino por otros cineastas y críticos cinematográficos. Desde entonces, la cuestión del ensayo apareció como referencia en numerosos escritos acerca de la película. Otros trabajos más recientes se dedican, específicamente, a analizar el film en clave de ensayo (Campo, 2014; Bettendorf & Wolkowicz, 2015; Sebastián, 2018). Estas últimas lecturas contemporáneas atienden a una dimensión central del film —su carácter de ensayo—, que había sido contemplada en su época. Para remontar la reflexión a ese momento, a continuación se presenta un panorama no exhaustivo de textos y de declaraciones de Getino y de Solanas acerca del concepto de cine ensayo construido en torno a *La hora de los hornos*.

LA HORA DE LOS HORNOS COMO FILM ENSAYO

A partir de 1969, un año después de la irrupción de *La hora de los hornos* en la IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (junio de 1968), diferentes textos definían al film como un ensayo. *El «Informe por el Grupo Cine Liberación»,* publicado en el primer número de la revista uruguaya Cine del Tercer Mundo, lo presentaba como «el primer film-ensayo argentino sobre la cuestión nacional y la liberación» (Grupo Liberación, 1969, p. 21). Esa publicación, asimismo, incluyó el artículo de Osvaldo Capriles *«El nuevo cine latinoamericano»* (1969), que patrocinaba un cine latinoamericano documental y que consideraba al cine documental «como un género análogo al ensayo literario, con toda la gama que tal género contiene de subgéneros y clases» (pp. 41-42). Su argumentación a favor de un tipo de documental comprometido invocaba la opera prima de Cine Liberación: «Film faro del uso probatorio y

necesariamente tendencioso del documento» (Ortega, 2016, p. 371). El subtítulo, «Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación», aportaba elementos para el análisis de la obra —relacionada con la escritura— en tanto prueba y toma de posición. En el mismo número de la revista, se reproducía el diálogo «Godard por Solanas, Solanas por Godard», que arrojaba luz sobre la forma ensayística del film argentino. En respuesta a la pregunta de Godard por la definición de *La hora de los hornos*, Solanas (1969) lo describe de la siguiente manera:

> Como un film ensayo, ideológico y político. Algunos han hablado de film-libro y esto es acertado, porque proporcionamos junto a la información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas. La propia estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo. Es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de «imágenes conceptos». […] Es un cine de denuncia, documental, pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación (p. 48).

Si bien en este texto se introducen algunas definiciones, en «Hacia un Tercer Cine», de 1969, el término cine ensayo solo aparece mencionado como una de las categorías del Tercer Cine. La definición del concepto de cine ensayo aparece en 1971 en el texto «Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine» (Getino & Solanas, 1973a). El cine ensayo es considerado por los autores como un género del cine militante que, a su vez, se subdivide con relación a sus objetivos, sean estratégicos o tácticos. El cine ensayo estratégico es un cine de reflexión, de análisis, de estudio y de explicación de procesos, situaciones o temas. «Tiende a formar cuadros, desarrollar niveles de conciencia y de capacitación» (Getino & Solanas, 1973a, p. 159). El cine ensayo táctico puede servir para tareas de formación política semejantes a las que cubre el cine ensayo estratégico, pero está destinado a públicos más amplios: opera en amplitud y en profundidad, a diferencia del ensayo estratégico que lo hace en profundidad más que en amplitud. El texto clasifica como cine ensayo estratégico a La hora de los hornos; y encasilla como cine ensayo táctico a las películas Ya es tiempo de violencia (1969), de Enrique Juárez y Argentina, Mayo de 1969. *Los caminos de la liberación* (1969), de Realizadores de Mayo.

En 1973, en una entrevista con Juan Gelman, Solanas vuelve sobre la noción de ensayo cinematográfico. El ensayo político, dice el director, funcionó como un modelo para tratar la política de manera explícita a través del film mismo —montaje de ideas, imágenes y sonidos— y no por medio de los personajes en una ficción (Solanas en Gelman, 1973, p. 166). Solanas menciona también las citas fílmicas en el transcurso de *La hora de los hornos*, comparándolas con las citaciones en el ensayo escrito. Este punto es importante puesto que en sucesivas lecturas (Getino & Velleggia, 2002; Daicich, 2004) el film es destacado como un ensayo, justamente, por su ejercicio de la cita.

Nuevamente Solanas, en una entrevista de 1988, insiste en la cuestión del ensayo como cine de investigación, ya que sostiene que el propio discurso de los cineastas fue clarificándose sobre la marcha. En tanto film de tesis, *La hora de los hornos* fue escrito, filmado y montado partiendo de unas hipótesis de trabajo: «El montaje fue modificado 6 o 7 veces,

las estructuras narrativas docenas de veces, los textos se fueron profundizando» (González Norris, p. 71). Asimismo, Solanas se refiere a la factura de la primera parte de la película, conformada por trece capítulos que tratan diferentes temas:

> La gran batalla nuestra fue encontrar nuestro propio camino, que era el de un cine de investigación que fuera el equivalente a lo que es el ensayo en literatura o, más precisamente, el ensayo en literatura política. Así, llegamos a la posibilidad de hacer un cine-ensayo que por momentos tiene el nivel de ensayo sociológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos hace historia. Dividimos este ensayo en capítulos-secuencias y a cada uno correspondió una forma y lenguaje diferente. En este sentido, La hora de los hornos es un film abierto a todas las búsquedas artísticas (Solanas en González Norris, 1988, pp. 71-72).

CONCLUSIONES

El establecimiento de una historia más inclusiva del cine ensayo y del ensayo audiovisual debiera comenzar por revisar los hitos de tales fenómenos sobre la base de dos cuestiones: las fechas y las obras consideradas. Algunas lecturas, por ejemplo, acuerdan en datar la aparición del cine ensayo en los años ochenta, mientras que cierta producción fílmica y escrita de los años sesenta y setenta problematiza tal interpretación (Sebastián, 2018). El cine sesentista constituye un cuerpo de obras especialmente rico para redescubrir films ensayo y discursos sobre el cine ensayo que sirvan para nuevas y sucesivas escrituras de cánones y de historias del ensayo audiovisual, que complementen y que completen los aportes de estudios que ya tienen varios años. En este sentido, es interesante la lectura que realizan Getino y Velleggia (2002) del documental latinoamericano sesentista como ensayo. Esta reflexión tiene como antecedente el balance de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, realizada en 1968 por Osvaldo Capriles, quien asoció, por analogía, el cine documental de la región al ensayo (Ortega, 2016, p. 369). A cincuenta años de la eclosión del Nuevo Cine Latinoamericano todavía queda por explorar gran parte de la producción audiovisual de todo un continente a la luz de conceptos como los de cine ensayo y ensayo audiovisual.

Para concluir, interesa preguntar por el lugar secundario de *La hora de los hornos* en la historia del ensayo cinematográfico.[5] Si se considera el impacto de esta obra emblemática, que marcó la escena del cine político mundial a lo largo de una década (Mestman, 2008, p. 59), ¿cómo explicar su desplazamiento y su omisión del canon del cine ensayo? La relación entre la teoría y la práctica del Grupo Cine Liberación posibilita una interpretación: si *La hora de los hornos* es la práctica (político cinematográfica) de las ideas (políticas y cinematográficas) del grupo, el desconocimiento de su carácter de ensayo quizás se deba

5 En su investigación, Thomas Waugh (2016) considera que dentro del canon ensayístico del cine, el grupo de los films ensayo procedentes del campo documental, ocupan un cuarto lugar con relación a otros grupos de obras hegemónicas procedentes del cine arte y del cine experimental.

a que el manifiesto «Hacia un Tercer Cine» (1973a) (el texto más conocido y reproducido de Getino y Solanas) no desarrolla el concepto de film ensayo y sí el concepto y la dimensión de acto político del film. Otro documento central, la primera declaración pública del grupo que acompañó la presentación de su película en 1968, también hace hincapié en la caracterización del film como acto y no menciona para nada la cuestión del ensayo. Aunque la propia estructura del film (una trilogía) contenga esa doble dimensión: la primera parte, ensayo y la segunda y tercera, acto.

Los cincuenta años de la histórica irrupción de *La hora de los hornos* en el mundo, film militante, arma política y emblema del Tercer Cine, quizás traigan nuevas interpretaciones que estudien el lugar del film en tanto ensayo en una historia que, parafraseando a Machado (2010), aún está por contarse.[6]

REFERENCIAS

Bettendorff, P., Wolkowicz P. (2016). Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina. *Caiana*, (6). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Bettendorff%20y%20Wolkowicz.pdf

Birri, F. (Director). (1956-58). *Tire dié* [Película]. Argentina: Escuela Documental de Santa Fe.

Campo, J. (2009). Revolución doble. Argentina mayo de 1969: los caminos de la liberación. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.

Capriles, O. (1969). El Nuevo Cine Latinoamericano*. En Cine del tercer mundo*, 1(1), 39-47.

Carri, A. (Directora) (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-USA.

Carri, A. (Directora). (2016). *Cuatreros* [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Cedron, J. (Director). (1973). *Operación Masacre* [Película]. Argentina: sin datos.

Cozarinsky, E. (Director). (1981). *La guerre d'un seule homme* [Película]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel (INA), Marion's Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Cozarinsky, E. (Director). (2013). *Carta a un padre* [Película]. Argentina/Francia: Constanza Sanz Palacios Films/Les Films d'Ici.

Daicich, O. (2004). *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*. La Habana, Cuba: Diputación de Córdoba.

Dawi, E. (Director). (1960). *Río abajo* [Película]. Argentina: Ciclo Film.

Desaloms, D. (2013). Fernando 'Pino' Solanas. En *Vidas de película: la generación del 60*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía, DAC Editorial.

Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Vallina, C., Verga, S. (Directores). (1967-70). *Los taxis* [Película]. Argentina: sin datos.

Favio, L. (Director). (1995-1999). *Perón: Sinfonía del sentimiento* [Película]. Argentina: Fundación Confederal, 101 SRL.

6 El film sí es conceptualizado como un ensayo por teóricos de Europa y de Norteamérica, pero en trabajos centrados en otras cuestiones (Ortega, 1999; Stam, 2001).

Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires, Argentina: Legasa, Instituto Nacional de Cine.
Fischerman, A. (Director). (1962). *Quema* [Película]. Argentina: sin datos.
Fischerman, A. (Director). (1968). *The players Vs. Ángeles caídos* [Película]. Argentina: Top Level.
Gelman, J. (1973). *Historia política y cine*. Pensamiento de los confines, (18), 163-171.
Getino O., Solanas F. (1973a). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
Getino O., Solanas F. (1973b). Una carta que testimonia el cambio de la joven generación argentina. En J. J. Hernández Arregui, *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
Getino, O., Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Argentina: Altamira, INCAA, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.
Godard, J.-L. (Director). (1988-1998). *Histoire(s) du cinema* [Video]. Francia: Gaumont, Canal+, La Sept, France 3, JLG Films, Centre National de la Cinématographie, Télévision Suisse-Romande, Vega Film.
Godard, J. L., Solanas F. (1969). Godard por Solanas, Solanas por Godard. *Cine del tercer mundo*, 1(1), pp. 48-63.
González Norris, A. (1988). La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas. En VV.AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*.Ciudad de México, México: UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
Guillén Landrian, N. (Director). (1968). *Coffea Arabiga* [Película]. Cuba: ICAIC.
Guzmán, P. (Director). (1975). *La batalla de Chile* [Película]. Chile: Equipo Tercer Año.
Guzmán, P. (Director). (1977). *Chile, la memoria obstinada* [Película]. Chile: Les Films d´Ici/ The National Film Board.
Grupo Cine Liberación. (1969). La hora de los hornos. *Cine del tercer mundo*, 1(1), 19-23.
Juárez, E. (Director). *Ya es tiempo de violencia* [Película]. Argentina: sin datos.
Juárez, N. (Director). (1964). *Los que trabajan* [Película]. Argentina: sin datos.
Juárez, N. (Director). (1968-9). *Muerte y pueblo* [Película]. Argentina: sin datos.
Kantor, O. (Director). (1962). *Tierra seca* [Película]. Argentina: sin datos.
Katz, L. (Director). (2007). *El día que me quieras* [Película]. Argentina: sin datos.
Kohon, D. J. (Director). (1958). *Buenos Aires* [Película]. Argentina: sin datos.
La Ferla, J. (2008). El cine argentino. Un estado de situación. En E. Russo (Comp.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina* (pp. 215-242). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
Llinás, M. (Director). (2002). *Balnearios* [Película]. Argentina: Aerplano Cine.
Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La fuga*, (11). Recuperado de http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409
Marker, C. (Autor). (1997). *Immemory* [CD]. Francia: sin datos.
Mestman, M. (2008). A cuarenta años de La hora de los hornos. Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. *Sociedad*, (27), 27-59.
Moreira Salles, J. (Director). (2017). *No intenso agora* [Película]. Brasil: Videofilmes Produçoes Artisticas Ltda.

Oliva, J. (Director). (1962). *Los cuarenta cuartos* [Película]. Argentina: Escuela Documental de Santa Fe.
Ortega, M. L. (1999). La hora de los hornos (Fernando E. Solanas, 1968). En A. Elena, M. Días López, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, (pp. 210-215). Madrid, España: Alianza.
Ortega, M. L. (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En M. Mestman (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, (pp. 355-394). Buenos Aires, Argentina: Akal.
Realizadores de Mayo (Directores). (1969). Argentina, Mayo de 1969. Los caminos de la liberación [Película]. Argentina: Realizadores de Mayo.
Rosso, J. A. (Director). (1962). *Los guachos* [Película]. Argentina: sin datos.
Ruiz, R. (Director). (1978). *De grands evènements et des gens ordinaires* [Película]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.
Sebastián, R. (2017). *Ensayo y documental en El día que me quieras*. Ponencia presentada en el XXIV Congreso Internacional sobre Cine y Audiovisual Documental. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Borges y Margarita Xirgu, UNTREF, Alianza Francesa, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA).
Sebastián, R. (2018). *El cine ensayo en el Grupo Cine Liberación* (Tesis de grado entregada). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
Solanas, F. (Director). (2003). *Memoria del saqueo* [Película]. Argentina: Cinesur.
Solanas, F. (Director). (2005). *La dignidad de los nadies* [Película]. Argentina: Cinesur.
Solanas, F. (Director). (2006). *Argentina latenta* [Película]. Argentina, Francia, España: sin datos.
Solanas, F. (Director). (2008). *La próxima estación* [Película]. Argentina: Cinesur.
Solanas, F. (Director). (2009). *Tierra sublevada: Oro impuro* [Película]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Cinesur.
Solanas, F. (Director). (2009). *Tierra sublevada*: *Oro impuro* [Película]. Argentina: sin datos.
Solanas, F. (Director). (2011). *Tierra sublevada: Oro negro* [Película]. Argentina: Buena Onda International.
Solanas, F., Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Argentina: Cinesur S.A.
Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
Vallina, C. (2017). *El tercer relato. Jóvenes, arte y memoria*. La Plata, Argentina: EDULP.
Waugh, T. (2016). The Poet'Reborn? 1956-1965. En *The conscience of cinema. The Films of Joris Ivens 1912-1989*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press B.V.
Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Cine, política y exilio
Melissa Mutchinick
Arkadin (N.° 7), pp. 158-161, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CINE, POLÍTICA Y EXILIO

Cinema, Politics and Exile

MELISSA MUTCHINICK
melissamut@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Javier Campo (2017). *Revolución y democracia: El cine documental argentino del exilio (1976-1984).* Buenos Aires, Argentina: Ciccus, 205 páginas

Recibido: 12/2/2018 | Aceptado: 24/6/2018

RESUMEN
Su estudio se centra en el cine político argentino del exilio, pero bajo relaciones de continuidad y rupturas estéticas y temáticas con un conjunto más amplio, que comprende los documentales políticos entre 1968-1989, ligados a los movimientos revolucionarios iniciados por el Cordobazo, el terrorismo de estado y la transición a un sistema democrático.

PALABRAS CLAVE
Cine; documental; cine político; exilio

ABSTRACT
His study focuses on the Argentine political cinema of exile, but under relations of continuity and aesthetic and thematic ruptures with a broader group, comprising the political documentaries between 1968-1989, linked to the revolutionary movements initiated by the Cordobazo, the State terrorism and the democratic transition in Argentina.

KEYWORDS
Cinema; documentary film; political cinema; exile

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

En *Cine político argentino del exilio* (2017), Javier Campo formula una interesante vía para seguir pensando el cine argentino en su vertiente política. Bajo esta fórmula, realiza un estudio sistemático de correspondencias formales y narrativas, centrando su atención en el cine realizado en el exilio, a raíz de la última dictadura cívico-militar argentina. El énfasis y el mayor atractivo de esta investigación radican en la focalización puesta en el exilio, es decir, en los documentales políticos argentinos realizados fuera del país durante estos años. En este sentido, no se va a referir a films que tengan por temática el exilio o que hablen sobre el exilio, sino a aquellos que se definen por las condiciones de producción y, por tanto, de formación de sentido.

Según Mariano Mestman, quien se ocupa del prólogo de esta publicación, la investigación de Campo encuentra un modo de pensar el cine documental político del exilio como un conjunto con identidad propia y aporta un importante conocimiento sobre documentales que habían sido extraviados o que tuvieron una escasa difusión. Su corpus de estudio está cuidadosamente delimitado por algunos conceptos que argumenta teóricamente en la primera parte del libro, en la que puntualiza en cuestiones sobre el cine documental y sobre lo político que buscan establecer las definiciones y fronteras del llamado «cine político». Si bien Mestman establece diferentes posturas posibles, destaca una restrictiva en la que se busca delimitar con precisión al film político y otra que no tiene ninguna restricción, bajo la cual se sostiene que todo film es político. Acá Campo considerará los films que se refieren a la esfera política de modo directo, es decir, que hagan alusión a personajes, partidos y problemáticas sociales reales, más allá de la pertenencia a estructuras y perspectivas políticas que puedan tener. Desde una mirada que parte del análisis de las películas para pensar, a partir de allí, en los discursos sobre la historia política argentina, propone un estudio comparativo, atendiendo a determinados procedimientos formales (particularmente, hace énfasis en la voz *over*, el testimonio y el material de archivo) vinculados al contenido político. Éste último está marcado por tres momentos paradigmáticos. Uno previo al golpe de estado efectuado por las fuerzas armadas, al que llama «de ofensiva revolucionaria», comprendido entre los años 1968-1976. Otro posterior a la dictadura, al que define como «de denuncia», enmarcado entre los años 1984-1989; y por último, el momento «de la resistencia» que es el del exilio, al que encuadra entre 1976-1984.

Hacia el final del libro, encontrará que estos tres períodos no condicen con los tres tipos de documental político, como se enuncia al comienzo, sino que pueden ser leídos como dos grandes bloques (procedimientos formales y signos políticos), que tienen como punto de ruptura los años 1978-1979. En ese quiebre se pasa de un tono más revolucionario a uno humanista, de denuncia y defensa por los derechos humanos.

El libro está compuesto por cuatro capítulos. En el primero se establece un marco sociopolítico, en el que Campo examina las matrices revolucionarias y democráticas, los sistemas de creencias políticas e ideológicas y las complejidades en las definiciones teóricas del documental político, como ya mencionamos. En el segundo capítulo estudia los films de los períodos previos y posteriores a la dictadura y el exilio. Entre los que componen el primer período figuran los de vertiente militante, como *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Pino Solanas; *El camino hacia la muerte del viejo reales* (1971), de Gerardo Vallejo; *Ni olvido ni perdón* (1973), de Raymundo Gleyzer y *Ya es tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez. Con respecto a los de vertiente social, se puede mencionar

Olla popular (1969), de Gerardo Vallejo. En la selección del período posterior algunos de los títulos analizados son: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echevarría o *Desaparición forzada de personas* (1989), de Andrés Di Tella.

El tercer capítulo se centra en el análisis de los documentales políticos realizados desde el exilio estableciendo continuidades y transformaciones estéticas, para dar cuenta de los modos en que construyen sus discursos políticos; puntualiza, particularmente, en las diferentes funciones que toma la voz over, el testimonio, el uso del material de archivo y las secuencias de montaje o registros de observación. Entre estos films figuran: *Las vacas sagradas* (1977), de Jorge Giannoni, realizado en Cuba; *Las AAA son las tres armas* (1977), de Cine de la base, filmada en Perú; *Persistir es vencer* (1978), de Cine de la base, filmada en Roma; *Resistir* (1978), de Jorge Cedrón (que figura con el alias de Julian Calinki), también hecha en Roma; *Esta voz … entre muchas* (1979), de Humberto Ríos, realizada en México; *Cuarentena, exilio y regreso* (1983), de Carlos Echeverría, con guión de Osvlado Bayer, desde Alemania y *Todo es ausencia* (1984), de Rodolfo Kuhn, realizada para la televisión española.

El último capítulo lo dedica a las conclusiones, donde define la presencia de dos polos temático-formales (revolución-democracia y perspectiva formal-perspectiva abierta) y cuatro pares dicotómicos (pueblo-antipueblo; lucha armada-derechos humanos; unilateralidad-pluralidad y personal-colectivo), desde los cuales elabora sus reflexiones finales sobre continuidades y rupturas estéticas y narrativas entre los grupos de films analizados.

Con este estudio Javier Campo da cuenta del valor del cine para pensar la historia política argentina entre los sesenta y ochenta, aportando nuevas miradas y sentidos.

REFERENCIAS

Campo, J. (2017). *Revolución y democracia: El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires, Argentina: CICCUS.

Cedrón, J. (1978). (Director). *Resistir* [Documental]. Argentina: Cedrón.

Denti, J. (1977). (Director). *Las AAA son las tres armas* [Documental]. Argentina: Cine de la Base.

Di Tella, A. (Director). (1989). *Desaparición forzada de personas* [Documental]. Argentina: Di Tella.

Echeverría, C. (1983). (Director). *Cuarentena, exilio y regreso* [Documental TV]. Alemania: Coproducción Alemania del Oeste-Argentina, Hochschule Für Fernsehen und Film (HFF), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Echevarría, C. (Director). (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [Documental]. Argentina, Alemania: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF).

Giannoni, J. (Director). (1977). *Las vacas sagradas* [Documental]. Argentina, Cuba: Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).

Gleyzer, R. (Director). (1973). *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* [Documental]. Argentina: Cine de la base.

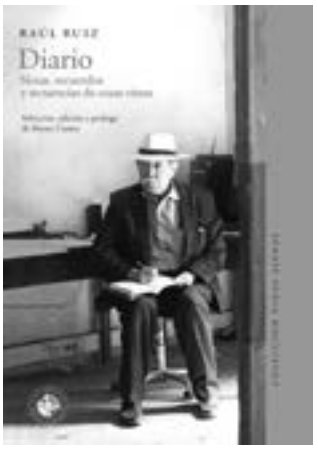
Grupo Cine de la Base (1978). (Director). *Persistir es vencer* [Documental]. Argentina: Cine de la Base.

Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia* [Documental]. Argentina: Juárez.
Kuhn, R. (1984). (Director). *Todo es ausencia* [Documental]. España: Televisión Española (TVE)
Octavio G. y Solanas, F. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación / Solanas Productions.
Ríos, H. (1979). (Director). *Esta voz … entre muchas* [Documental]. México: Zafra A.C.
Vallejo, G. (1969). (Director). *Olla popular* [Documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación.
Vallejo, G. (1971). (Director). *El camino hacia la muerte del viejo reales* [Documental]. Argentina: Gerardo Vallejo.

Los trabajos y los días
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.° 7), pp. 162-165, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

The Works and Days



EDUARDO A. RUSSO
earusso@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Raúl Ruiz (2017). *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 1216 páginas

Recibido: 6/2/2018 | Aceptado: 11/5/2018

RESUMEN
El artículo comenta la edición en dos tomos del diario del chileno Raúl Ruiz, el más prolífico cineasta contemporáneo, el escrito compone una semblanza del artista que entrecruza las entradas típicas del diario personal con referencias a su trabajo de cineasta y reflexiones sobre una variedad de cuestiones.

PALABRAS CLAVE
Cine; diario; Raúl Ruiz; teoría cinematográfica; poética del cine

ABSTRACT
The article reviews the two-volume edition of the diary written by the Chilean filmmaker Raúl Ruiz, the most prolific contemporary director. The writing composes a semblance of the artist that mixes the typical entries of the personal diary with references to his work as a filmmaker and reflections on a variety of issues.

KEYWORDS
Cinema; diary; Raúl Ruiz; film theory; film poetics

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Los dos voluminosos tomos del Diario de Raúl Ruiz presentan una selección de los veinticinco cuadernos conservados (entre una cantidad total imposible de precisar, dado que varios fueron perdidos por el mismo autor en las circunstancias más diversas, en su mayoría en taxis y aeropuertos) entre los escritos por el cineasta desde 1993 hasta casi los últimos días de su existencia.

A partir de esos cuadernos escritos con caligrafía intrincada, la labor del editor de *Diario*, el filósofo y especialista ruiziano Dardo Cúneo, constituyó una empresa casi detectivesca y, por sus dimensiones, titánica. Cabe resaltar que estaba adecuadamente pertrechado para ella, tras haber encarado exitosamente en la misma editorial universitaria las ediciones de sus tres *Poéticas del Cine* agrupadas en un solo tomo y de *Entrevistas escogidas*, *filmografía comentada* que desde su publicación en 2013 se han erigido en dos títulos esenciales del canon Ruiz.

Cúneo detecta en su prólogo al libro una nota central que atraviesa sus 1216 páginas: una nítida melancolía, en cierto modo afín a la del narrador de *El tiempo recobrado* (1927), de Marcel Proust, que de una manera misteriosa agudiza su lucidez. No ha sido por azar que precisamente esa fue la novela proustiana que Ruiz convirtió magistralmente en una película en 1999. Esa disposición de ánimo tiñe transversalmente la extensión de los dos tomos del *Diario*, pero se trata de una melancolía que, además de redoblar su agudeza, de ningún modo constituye un obstáculo para que fluya la característica energía del realizador, esa que lo llevó a filmar más de 120 películas y a pergeñar incansablemente un proyecto tras otro. Es de resaltar, incluso, que algunas de sus obras maestras fueron realizadas en breves intervalos entre sus filmes más planificados. Más aún, a partir de esos pocos intersticios disponibles entre sus producciones de mayor compromiso industrial asomaron algunas películas clave de los últimos veinte años de su carrera.

Insiste en el *Diario*, especialmente en su primera mitad, la conciencia de ser un exote, esto es, de pertenecer a esa curiosa condición modelada hace un siglo por el médico, etnógrafo y poeta Victor Segalen, para designar a aquellos sujetos cuyas existencias perseveran en un estado de ajenidad, tanto espacial como temporal. Ruiz no solo acusa recibo de persistir en una lejanía constitutiva, sino que, también, percibe el tiempo durante la redacción de su *Diario* como la expansión de una anacronía, a veces puntuada por algunos azares felices, el encuentro con amigos regado por vinos elegidos y banquetes de cuatro platos, y el desencuentro con otros personajes, entre los que empeñosamente se destacan algunos productores y críticos. No obstante los recreos y labores felices, ya en los primeros años del *Diario*, en tiempos del centenario del cine, la sombra de un final se cierne sobre el artista: «¿Cuántas películas me queda por filmar? ¿La última? Serenidad y tristeza» (2017a, p. 105) En el segundo tomo a la conciencia de ser un raro anacronismo persistente, se impone más la conciencia del tiempo que apremia y resta. Si 8 de noviembre de 1997 indica entusiasta: «Me desperté a las 6 de la mañana con ideas para tres films» (2017a, p. 206), tal ebullición se matiza con la desazón. El 8 de marzo de 1998 escribe: «de nuevo el fantasma que me visita y que dice que mis filmes son invendibles, invisibles, indigeribles» (2017a, p. 255). Conciencia de ser un exote, pero uno especialmente productivo, tanto es así que el lector del *Diario*, como el espectador de los filmes de Ruiz, se expone frecuentemente a la impresión de que, a la manera en que ocurría con Mallarmé, de acuerdo a su celebérrima sentencia, que todo existe en el mundo para terminar en un libro, en Ruiz todo, pero muy

especialmente lo leído, amenazaba con desembocar en una de sus películas. Aquellas de las que, cuando se le interrogaba sobre su contenido, el autor insistía —y el *Diario* da acabada cuenta de las maquinarias que conducían a ello— en que fundamentalmente trataban de los libros que estaba leyendo cuando las rodaba.

Durante un par de años (2001-2002) el *Diario* contó con dos versiones simultáneas, llevadas por Ruiz no para dar cuenta de una doble vida, sino para enfrentar los acontecimientos cotidianos por medio de una entrada doble, un ángulo diverso y, además, para contrarrestar esa tendencia a perder sus cuadernos por cualquier parte. Uno de los diarios, el de escritorio, permanecía en casa y otro más liviano (cuyas entradas quedan identificadas con las letras «DP»: diario paralelo) era para llevarlo por todas partes, incluso —detalle ruiziano por excelencia— hasta para perderlo; de hecho solamente sobrevivieron en sus manos dos cuadernos del diario paralelo. En esa curiosa relación en la que Ruiz adivinaba hasta una rivalidad, como si ambos diarios no se llevasen muy bien y generaran un encono creciente entre sus relatos y descripciones, transcurren dos años cruciales y que son irreductibles a un hilo principal. Todo lo contrario, hasta establecen un campo de tensiones donde cada hecho queda relativizado por el acabado que le da no otra cosa que el punto de vista de su relator, cambiante de una a otra circunstancia, momento y soporte. En ese culto del fragmento y de la diversidad de las perspectivas, como corresponde a ese gran enemigo de las narraciones con un dominante conflicto central que fue Raúl Ruiz, por las digresiones y la dispersión se filtra la vida del cineasta a cada página. En ese sentido, el *Diario* y sus elucubraciones presentan la mayor fidelidad posible al compromiso que el autor no cesaba de enunciar en cada ocasión que se lo inquiría por su método: si es que había uno, este consistía en irse por las ramas, derecho a lo esencial. Es de ese modo, perdiéndonos en las presuntas ramificaciones, que nos enteramos de la cocina secreta de sus filmes y de esa otra alquimia culinaria que disponía con refinamiento de sibarita para sus amigos, ya fuera en su guarida parisina o en las largas ocasiones en que filmaba en uno u otro confín del planeta. También destaca en el *Diario*, y por momentos con una mordacidad de fiereza inusual para alguien que en su trato oral hacía un verdadero culto en torno a la reticencia, su problemática relación con Chile, desde las largas cuentas pendientes del primer tomo hasta el paulatino y sereno entendimiento de los últimos años. Un desplazamiento que en cierto modo fue paralelo a su formidable concepción del *travelling*. En cierto punto Ruiz (2017a) escribió: «Todo travelling es un viaje hacia la infancia» (p. 93). El lento proceso de acuerdo con su tierra natal no tuvo tanto el perfil de un retorno en términos geográficos sino la recuperación, parcial, espectral, pero decisiva en términos vitales, de un tiempo recobrado.

Resulta especialmente significativo que la prodigiosa productividad de Ruiz (quien llegaba a filmar durante el tiempo de redacción de su *Diario* hasta cuatro o cinco películas anuales, de diversos formatos y modos de producción) fuera acompañada en las entradas de los cuadernos por cierta queja jocosa por su inclinación a holgazanear, o como refería reiteradamente, a hacer «vida de jubilado». Sin duda aparecen los trajines y los embrollos de un trabajo incesante, pero curiosamente entretejido con tiempos ociosos y en suspenso, deambulando por las ciudades más diversas, atendiendo su pulsión coleccionista —de libros, de monedas o estilográficas— o simplemente eligiendo la mejor trufa o el vino de la cosecha más adecuada para la cena.

En el segundo tomo del *Diario* el trabajo no cesa, y hasta se deja percibir una urgencia

creciente. Las adversidades comienzan a adivinarse más imperiosas, los obstáculos materiales se redoblan cuando persigue sus proyectos, incluso en tiempos de reputación crítica creciente. Pero resulta admirable cómo la disposición de Ruiz no cede cuando la salud comienza a flaquear, y lo que en los primeros años del Diario podría confundirse como una inclinación a la hipocondría que acompañaba el diario control de su glucemia y cierta exageración de los posibles achaques de la edad, va derivando en una grave situación médica, que lo aqueja en sus últimos años y el cineasta afronta con discreción y estoicismo notable. Si el Diario es escenario de una rara forma de melancolía que fue un verdadero motor para el cineasta, éste no permitió que fuera una zona de expansión para la queja.

En cuanto a su visión del cine propio y ajeno, una compleja ambivalencia se advierte en la percepción de su tiempo que ostenta Ruiz a lo largo de los dos tomos del *Diario*. Por una parte, acecha (especialmente en el primer tomo acaso influido además de la perspectiva particular, por un clima de época justificadamente *fin de siécle*) cierta sospecha de que el cine era entonces algo que ya había tenido su lugar. Pero paralelamente, Ruiz insinuaba el advenimiento de nuevas posibilidades, de una reorientación paralela a cierta diseminación productiva y revitalizadora del cine. No el fin de una historia, sino la continuación de una creciente multiplicidad de historias, que en la misma proliferación se aseguran la supervivencia. Medita Ruiz (2017a): «En cada película está contenida y repetida la historia del cine. Pero ¿se le puede llamar historia a una serie de hechos que no cesan de recomenzar?» (p. 46).

Afecto a los cenáculos y camarillas, Raúl Ruiz perteneció y animó durante su larga estancia en Francia al así llamado Círculo de Belleville, un grupo de amistades con quienes discutía principalmente cuestiones de filosofía y de matemáticas, por lo común lindantes a adecuados banquetes. También fue fundador y miembro destacado de un excéntrico Club de los Caballeros Antiguos, de misión más esotérica pero que incluía entre sus condiciones de admisión el no conducir automóviles. Restricción que no le impedía, pruebas a la vista, todo tipo de insólitos y extremos nomadismos, vividos con caballerosa elegancia. Este *Diario*, a la vez de ofrecer una multitud de pistas notables para avizorar —en su desarrollo y detalle— un método en la poética y la estética cinematográfica de Raúl Ruiz, es también un libro de viajes de todo tipo, tanto exteriores como interiores. Pero sobre todo, seguramente, más que cualquier otra cosa, consiste en una entrañable e iluminadora semblanza de su autor, ese caballero antiguo que cada vez más se nos revela como un cineasta del futuro.

REFERENCIAS

Ruiz, R. (2013a). *Entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ruiz, R. (2013b). *Poéticas del cine*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ruiz, R. (2017a). *Diario I. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ruiz, R. (2017b). *Diario II. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Formas de la memoria
Melissa Mutchinick
Arkadin (N.° 7), pp. 166-170, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FORMAS DE LA MEMORIA

Forms of Memory

MELISSA MUTCHINICK
melissamut@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca (Eds.). (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 304 páginas

Recibido: 19/3/2018 | Aceptado: 22/6/2018

RESUMEN
Este libro reúne las conferencias y las ponencias del *III Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente* que se realizó en Bogotá en 2012. Los artículos abordan distintas formas, usos y apropiaciones de los archivos en el cine latinoamericano.

PALABRAS CLAVE
Cine; documental; archivo; memoria; montaje

ABSTRACT
This book compiles the conferences and presentations of the *III Encounter of Film Researchers: Archive, Memory and Present* that took place in Bogotá in 2012. The articles address different forms, uses and appropriation of the archives in Latin American cinema.

KEYWORDS
Cinema; documentary; archive; memory; montage

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano reúne las conferencias centrales y una selección de las ponencias presentadas en el *III Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente*, organizado por el Ministerio de Cultura y el Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, en Bogotá en 2012.

Atentos al valor que ha cobrado en los últimos años la noción de archivo y la revalorización de los propios archivos, sobre todo de la imagen (archivo fotográfico) y de la imagen en movimiento (archivos cinematográficos, de video o TV), las investigaciones que componen este libro abren distintas vías de pensamiento sobre el archivo, preocupadas por cuestiones como la conservación, sus instituciones, el uso y la apropiación de los mismos, a fin de revisar la historia latinoamericana y las relaciones entre pasado y presente como camino para la constitución de una memoria. Desde estos abordajes, lo que se propone es interrogar al archivo y ver lo que permanece oculto allí, para comprender nuestro presente y para rescatar del olvido los desechos de la historia oficial.

Se sostiene la tesis benjaminiana sobre el concepto de historia, entendida no como un discurso lineal y progresivo, sino como una dialéctica, un choque de tiempos heterogéneos. Y también los planteos de George Didi-Huberman sobre la anacronía de las imágenes, a partir de la cual el presente de la mirada es interrogado por la imagen.

Sobre esta amplia base temática, el libro se estructura en cuatro secciones precedidas por una introducción a cargo de los editores académicos, en la que brindan un marco teórico y un posicionamiento bajo el que se propone la compilación. La primera sección presenta las conferencias centrales dictadas por reconocidos teóricos internacionales: Jesse Lerner, Antonio Weinrichter y David M. J. Wood. El resto de las ponencias se dividen en tres grandes ejes temáticos: «Usos del archivo», que compuesto por cuatro artículos que indagan en ciertas historiografías del cine desde el trabajo con fuentes documentales diversas; «Discursividades», que incluye ocho textos que proponen diferentes lecturas en torno a las formas de apropiación de las imágenes a partir del montaje de archivo; y «Relaciones entre archivo y memoria», que reúne tres estudios críticos en los que se examinan ciertos modos de conformación de memoria.

Las reflexiones sostenidas en estos dieciocho artículos abren un interesante panorama sobre la complejidad y la movilidad de ciertas ideas, conceptos y categorías que surgen en torno a la noción de archivo en cine. Abordan desde la problematización de denominación que revisten las prácticas del uso de archivo en el documental, así como las lógicas de uso del propio archivo; oscilan entre la revisión de los archivos locales y la de los archivos hegemónicos que conforman la historia del cine colombiano, cubano o mexicano-californiano; van del examen de casos particulares al estudio sobre aspectos históricos y teóricos. En síntesis, presentan intereses variados que encuentran una misma preocupación: cómo y desde dónde pensamos el archivo.

En las conferencias centrales, Lerner realiza una investigación y una práctica curatorial con material de archivo sobre las migraciones y los intercambios en la frontera entre Estados Unidos y México, dando cuenta del conflicto anglomexicano en la región. Analiza, así, la imagen del *greaser* en el cine californiano; el trabajo fotográfico de Tina Modotti y de Edward Weston; los proyectos que intentan cambiar la imagen latinoamericana en Hollywood en los años de posguerra y, finalmente, las conexiones entre la cultura alternativa *beat* californiana y la contracultura emergente, que forma particulares manifestaciones en Los Ángeles y en México entre los años sesenta y setenta.

Weinrichter estudia los problemas que conlleva denominar a las prácticas del trabajo con material de archivo, así como la complejidad conceptual que lo inviste para circunscribirla a un género o a una categoría cinematográfica. Pone en discusión a los principales autores y autoras que han desarrollado este estudio (Marcel Martin, Jay Leyda, Patrick Sjöberg, Thomas Waugh y Patricia Zimmerman) y define estas prácticas como un proceso que se da en tres etapas: apropiación del material ajeno, ensamblaje (efecto de recontextualización) y creación de un sentido nuevo; la mayor dificultad es encontrar una expresión que sintetice estos tres momentos. Por último, revisa el modo en que es tomado el material de archivo, entendiendo la imagen como documento, no de la historia, sino de la representación de la historia; no una evidencia, sino una traza, una ruina.

Para cerrar la sección de las conferencias, David Wood propone abrir el concepto de archivo fílmico e indagar en la función política y social de las imágenes. Para ello, analiza algunos casos de usos de montaje con material de archivo, entre los que destaca los documentales sobre la revolución mexicana *Memorias de un mexicano* (1950), de Carmen Toscano, y *Epopeyas de la revolución* (1960), de Jesús Abitia —ambos sobre la base de registros realizados por sus padres, Salvador Toscano y Jesús H. Abitia, respectivamente— y los compara con *México: la revolución congelada* (1970), de Raymundo Gleyzer. A partir de este estudio, plantea cinco lógicas diferentes de archivo fílmico y, sobre el final, aborda el problema de la digitalización, que crea un universo audiovisual de dimensiones abrumadoras y bajo el que se mantiene lo que él define como el binomio supervivencia-pérdida, que atraviesa toda la historia fílmica, ahora oscilando entre el rescate del archivo analógico y la multiplicación descontrolada del archivo digital, qué queda y qué se desvanece en el mar de imágenes al que estamos sometidos.

Con relación a los usos del archivo, Angie Rico Agudelo traza un estudio sobre la historia de la exhibición del cine extranjero en Bucaramanga, Colombia, a principios del siglo XX y rescata el papel del cine en dos dimensiones, como medio de información y como arte, para remarcar su influencia en la vida cotidiana de la población. Alicia García García lo hace tomando la figura del *stillman* y el estudio de la foto fija para trazar la historia e imagen del cine cubano. El enfoque de Camilo Aguilera Toro indaga acerca de la cuestión de la mirada a través del proyecto de preservación, análisis y apropiación social del archivo de *Rostros y Rastros*, programa de documentales producido por Universidad del Valle Television (UV-TV) y emitido por el canal regional Telepacífico entre 1988 y 2000, atendiendo al uso de archivo no como evidencia del mundo sino como evidencia de una mirada sobre él. Finalmente, Isabel Restrepo propone pensar el cine y los films como expresión ideológica del momento en que se produce, tomando como fuente (de archivo) el cine colombiano producido durante el Frente Nacional entre los años 1960 y 1970. Clasifica estos films en *oficiales* y *disidentes* ofreciendo imágenes antagónicas sobre Colombia y sus actores sociales, y los postula como testimonio de la sociedad de su tiempo.

La sección más nutrida del libro, en la que se presentan diversas perspectivas, quizás sea la que corresponde a «Discursividades», ya que se consideran las diferentes lecturas de la historia de la técnica, de las formas retóricas y de los modos de apropiación de las imágenes a partir del montaje. No obstante, están presentes inquietudes y reflexiones que ligan y entrecruzan estas lecturas, conformando un atractivo palimpsesto en el que las nociones de archivo, montaje, memoria e historia se replican y se resignifican.

Desde un abordaje del estudio de casos, están los trabajos de Diana Lowis y Carolina Sourdis sobre el montaje en los documentales *Fragmentos* (1999), de Carlos Santa, y *Paraíso* (2006), de Felipe Guerrero, en los que atienden a los distintos modos de apropiación y de reconfiguración que abren la imagen a múltiples miradas y sentidos que permiten explorar los modos en los que el pasado y la historia se actualizan. Por su parte, el texto de Luisa Fernanda Ordóñez analiza la operación de montaje en la obra de Luis Ospina, resaltando el modo en el que el archivo crea un espacio en disputa, donde se revela la historia de las relaciones entre arte y política en Colombia. Mauricio Durán Castro realiza un acercamiento al ensayo audiovisual desde las prácticas del montaje y el *collage* con material de archivo a partir de los films *Memorias del subdesarrollo* (1968), Tomás Gutiérrez Alea, y *Memorias del desarrollo* (2010), Miguel Coyula. Manuel Silva Rodríguez aborda la relación entre memoria y cine a partir de los films de ficción *Yo soy otro* (2006), de Oscar Campo y *Retratos en un mar de mentiras* (2011), Carlos Gaviria, para referir a la construcción de la memoria del conflicto armado en Colombia. Por su parte, María Luna revisa la cuestión del acceso y el derecho de circulación de los archivos de video sobre el conflicto armado, tomando cinco documentales de *found footage* realizados por la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, en los que las reapropiaciones de la imagen televisiva y el discurso hegemónico actúan como resistencia a la imagen mediática establecida.

Desde reformulaciones de abordajes históricos, Juan Carlos Arias reflexiona sobre cómo el cine documental en Colombia puede volverse herramienta de construcción de memoria. Al dar cuenta de los acontecimientos del conflicto armado, recupera la noción de *acontecimiento* como aquello que disloca todo mecanismo de comprensión. Para ellos, se refiere a los hechos de horror y a su imposibilidad de representación y remarca que las imágenes, si de algo pueden dar cuenta, es justamente del carácter irrepresentable del mismo. Juan David Cárdenas propone una revisión de la historia del cine para desestabilizar la naturalización del dispositivo cinematográfico, poniendo en evidencia los artefactos del poder a través de una historia anacrónica del cine. Yamid Galindo Cardona repasa las condiciones y los resultados fallidos del Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal de los años 1930-1946 con la finalidad de incorporar y apropiar al cine como medio de civilización y de representación.

En cuanto a las relaciones entre archivo y memoria, se presentan tres visiones críticas en torno a diferentes cuestiones. El estudio de Claudia Salamanca parte de la revisión de las imágenes sobre la masacre en Chengue el 17 de enero de 2001 y plantea la no neutralidad del archivo, en cuanto existe un discurso de poder que posibilita su propia existencia, modos específicos de ver, lógicas de visibilidad e invisibilidad y el emplazamiento de las imágenes; da cuenta con ello de la situación de violencia en Colombia ejercida por los Paramilitares y bajo las relaciones de complicidad-ausencia del Estado. Regina Tattersfield Yarza y Andrés Jurado estudian la película *La Magia* (1975), René Rebetez, bajo la mirada de una nueva subjetividad latinoamericana y proponen la necesidad de un archivo cinematográfico etnográfico indigenista. Finalizando, Laura Cala analiza el concepto de archivo familiar y estudia las transmutaciones en los modos de construir relato, memoria e historia a partir de los nuevos soportes virtuales para dar paso a la idea de una memoria líquida (adoptando el término de Zygmunt Bauman).

Archivo, memoria y presente pone en funcionamiento la conformación de una memoria

colectiva latinoamericana en la que el pasado se actualiza y se activan revisiones de nuestra historia, nuestro presente y nuestra existencia.

REFERENCIAS

Abitia, J. (Director). (1960). *Epopeyas de la revolución* [Documental]. México: s/p.

Campo, O. (Director). (2006). *Yo soy otro* [Película]. Colombia: Enic Producciones / EFE-X Cine.

Coyula, M. (Director). (2010). *Memorias del desarrollo* [Película]. Cuba, Estados Unidos: Pirámide.

Durán Castro, M. y Salamanca, C. (Eds.). (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine Latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Gaviria, C. (Director). (2011). *Retratos en un mar de mentiras* [Película]. Colombia: Producciones Erwin Goggel.

Gleyzer, R. (Director). (1970). *México: la revolución congelada* [Documental]. Buenos Aires, Argentina: Cine de la Base.

Guerrero, F. (Director). (2006). *Paraíso* [Documental]. Colombia: Felipe Guerrero.

Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [Película]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Rebetez, R, (Director). (1975). *La Magia* [Película]. México: CONACINE, Aleph Films.

Santa, C. (Director). (1999). *Fragmentos* [Documental]. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.

Toscano, C. y Toscano, S. (Directores). (1950). *Memorias de un mexicano* [Documental]. México: Carmen Toscano.

El maldito encanto del film noir
Lucas Morgan Disalvo
Arkadin (N.° 7), pp. 171-175, agosto 2018. ISSN 2525-085X
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL MALDITO ENCANTO DEL FILM NOIR

The Cursed Charm of Film Noir

LUCAS MORGAN DISALVO
morgan.ztardust@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a Jean-Pierre Esquenazi (2018). *El Film Noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo* (2018). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata, 444 páginas

Recibido: 13/3/2018 | Aceptado: 26/6/2018

RESUMEN
Jean-Pierre Esquenazi rastrea la historia del *film noir* como una intuición cinéfila que asoció una vibración particular dentro de films contemporáneos con una térmica subjetiva propia de la posguerra estadounidense, para luego devenir en un exitoso mito de masas.

PALABRAS CLAVE
Cine negro; sociología cultural; género cinematográfico; historia del cine

ABSTRACT
Jean-Pierre Esquenazi begins identifying the film *noir* as a cinephile intuition, which would associate a vibrant thermal within a contemporary group of films with a subjective thermal characteristic of the American postwar period, and understanding it as a successful mass myth.

KEYWORDS
Film noir; cultural sociology; film genre; film history

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

A lo largo de su trayectoria, el cine negro o *film noir* se ha ido consolidando como una figura misteriosa situada entre la lección desconsolada del realismo urbano y el derrumbe existencial de la posguerra y el magnetismo del símbolo y los suntuosos arquetipos de deseo que ha sabido conjurar Hollywood desde sus comienzos. El cine negro ha funcionado como un artefacto alegórico espeso nacido al filo de la prohibición cultural y la obsesión de masas, un territorio críptico enteramente sostenido sobre una ley total de la expresión. Esta reputación hipersubjetivista del cine negro pareciera comprobarse en el hecho de que, a la hora de caracterizarlo, a menudo lo primero que surge es una impresión de *cómo es que se siente* un film asociado a esta definición. En efecto, la consistencia térmica del *noir* se ha vuelto un curioso lugar compartido y ha retroalimentado, con el paso del tiempo, al punto en el que nos encontramos *afectivamente comprometidos* a una imagen del cine negro en el que nunca faltan la ruina y la elegante sofocación; la presencia de detectives rancios y de divas fatales; las atmósferas urbanas cargadas de vicio, de violencia y de condena; los relatos sobre corrupción, destierros, encrucijadas y algún que otro estrobo de luz que maldice el imperio permanente de la noche.

Escrito en 2012 y publicado por Cuenco de Plata en 2018, *El Film Noir. Historia y Significaciones de un género popular subversivo* indaga en la historia del cine negro como figura maldita en los imaginarios populares y advierte que muchos de los diversos tratamientos teóricos que recibió no quedaron al margen de su vaporoso poder de atracción. El autor señala cómo, habiendo sido revisado desde distintas perspectivas y momentos históricos, el término *film noir* opera como un reducto para las ambigüedades, las pasiones y las disputas teóricas; y su sola mención basta para desatar un furor interpretativo que hace que sea difícil abordarlo como un objeto de estudio más estable. Sirviéndose de un trabajo documental formidable, el libro intenta poner algo de método y de rigor sobre aquel territorio genérico tan elusivo como obsesionante. Además, se propone repasar el modo en el que se ha ido consolidando el atractivo histórico de aquel conjunto característico de imágenes que se nos hace presente cada vez que pensamos en el cine negro.

Jean-Pierre Esquenazi es un sociólogo cultural interesado en las conexiones entre realización y recepción audiovisual. El libro se inscribe en esa intersección casi inmediatamente cuando introduce al *noir* como una imagen que se instaló en la sensibilidad de un puñado de cinéfilos franceses en la década del cuarenta, en un momento en el que éstos se aproximaban a un conjunto de obras audiovisuales hollywoodenses (films contemporáneos, como *Double Indemnity*, *Laura* o *Murder, My Sweet*). De este modo, detectaron en ellas una suerte de intensidad singular que se despegaba del tono del film criminal conocido hasta entonces. *El Film Noir* dedicará una primera instancia («Interpretaciones») a caracterizar la emergencia del cine noir como una suerte de intuición sensible dentro de universos más bien pequeños, hasta llegar a su consumación como un hecho institucional dentro del sistema de estudios y a la generalización de una expresión mítica que terminará imponiéndose de forma irresistible [Figura 1].

Figura 1. Gene Tierney en *Laura* (2018), de Otto Preminger

Un segundo capítulo («Historia de un movimiento artístico») presenta una minuciosa reconstrucción del contexto de producción en el que estos films surgieron: la posguerra norteamericana, un paisaje socioeconómico completamente reestructurado y con nuevas modalidades de producción y consumo de masas. Este apartado de *Film Noir* cuestiona aquella imagen extendida de Hollywood como un imperio capitalista homogéneo y, en cambio, lo analiza como una estructura social e industrial compleja, dotada de centros y de márgenes, de regímenes laborales, de burocracias, de experiencias de politización, de disputas de poder y de estrategias de resistencia. Esta revisión recupera: la importancia de las migraciones externas e internas; los procesos de organización sindical de sus trabajadores/as y la conformación de frentes populares de realizadores y de intelectuales para hacer frente a los mecanismos de explotación y de control; las disposiciones de la censura; el advenimiento de las listas negras y la consolidación de una derecha institucionalizada en Hollywood; las pujas con productores y con comités oficiales; las alianzas entre directores y guionistas, y la influyente complicidad que estos realizadores díscolos entablaron con escritores, como Vera Caspary, James Cain o Raymond Chandler.

Posteriormente, el tomo dedica un momento específico («Una forma narrativa y su estética») para pensar en aquellos aspectos formales y narrativos que son representativos de una poética noir. Por un lado, el autor se centra en las particularidades de ciertos contenidos y lógicas narrativas que flotan dentro del ecosistema noir, y destaca la función fantasmática de la ciudad y de la noche noir como sistemas laberínticos de relaciones y de signos. Así mismo, recalca la contraposición temática entre héroes masculinos huérfanos y derrotados (los *weak guys*) y seductoras damas infernales (las *femme-fatale*), dedicadas a su deseo y que actúan en función de ello. Por otro lado, Esquenazi desarrolla el modo en el que estas características narrativas se expresan en clave estética, indagando en la espacialidad profunda y fragmentaria del noir, en el uso del rostro como testimonio glacial, en la iluminación en clave baja, en la atención puesta en los segundos planos y en lo que se cosecha desde las sombras y entre los márgenes del cuadro.

Finalmente, en la última parte del libro («Sociología de un tormento») se vuelve sobre el concepto del noir como una frecuencia sombría de modernismo de mitad de siglo, una idea contemporáneo del mundo expresado y asumido como sensación, que se remonta a los universos filosóficos y estéticos que conjuraron Kafka, Baudelaire, Benjamin y Kracauer, atravesados por una mirada colmada de estremecimiento y fascinación hacia la figura de la ciudad moderna.

No obstante, la atención que el libro le otorga a este marco social, cultural e histórico a partir del cual el género noir forjó su reputación mítica, no pretende circunscribirlo a una definición purista anclada a un único momento del género, sino que el propio libro se derrama del período histórico considerado emblemático, de 1944 a 1960, e insiste en que aquel conjunto de sentidos identificados como una *quintaesencialidad noir* serán reutilizados en contextos posteriores para significar cosas distintas. En lugar de pensar al género *noir* desde una perspectiva esencialista, el libro suscribe a la apuesta teórica de los *ciclos genéricos* y concibe al género audiovisual como un complejo aparato estético y social de sentidos movedizos, que resurgen y que son reescritos a través de distintos contextos y usos sociales. Así, está menos atraído por ratificar un esquema lineal de origen, de maduración y de decadencia histórica del género que por la intención de pensar y de relacionar todos aquellos momentos y condiciones sociales, históricas y sensibles en los que se hizo necesaria la pregunta o el interés por dicho género.

Por último, pienso que es importante reflexionar sobre las limitaciones que tiene el modelo metodológico por el que apuesta el libro. El poder de fascinación que posee el noir —su abismalidad danzarina y complicada— intenta ser comprendido desde una mirada rigurosamente estructuralista y *desencantadora* (en la tradición webberiana de la palabra). Esto hace que todo el trabajo documental y reflexivo sea biselado y ordenado en una serie de episodios y de casillas separadas, que se detienen en la coyuntura del cine negro, la narración del cine negro, la forma del cine negro y la filosofía subyacente al cine negro. Sin embargo, esta sumatoria no necesariamente conlleva una comprensión más exhaustiva de cómo el cine negro opera como un poderoso artefacto social y sensible. Caracterizar a este género como un jeroglífico que sólo puede ser descifrado a fuerza de objetividad y de razón metódica termina por reproducir una operación teórica en la que vale la pena advertir: la *imagen fascinante* es disciplinada por medio del *análisis esclarecedor*, mientras que se ocultan las maneras en las que el propio cuerpo que reflexiona es inquietado por esa imagen.

En este sentido, el texto ratifica y participa, por momentos, del mismo sistema de fantasías del que pretende tomar distancia; por ejemplo, cuando se pone a imaginar la situación de «la escena primitiva» a partir del encuentro fortuito entre una mujer que parece salida del mundo y un antihéroe demasiado estrellado en éste. El poder de encantamiento *noir* que el autor señala a la distancia parecería volverse, en ocasiones, un efecto que se desprende del propio libro. Esto se ve cuando se sirve del sistema social de signos de lo masculino y lo femenino como categorías teóricas objetivas para explicar y para describir al noir, pasando por alto ideas sobre lo masculino y lo femenino son parte de un mismo lenguaje social de fantasías que posee efectos materiales sobre la forma en la que el mundo es percibido.

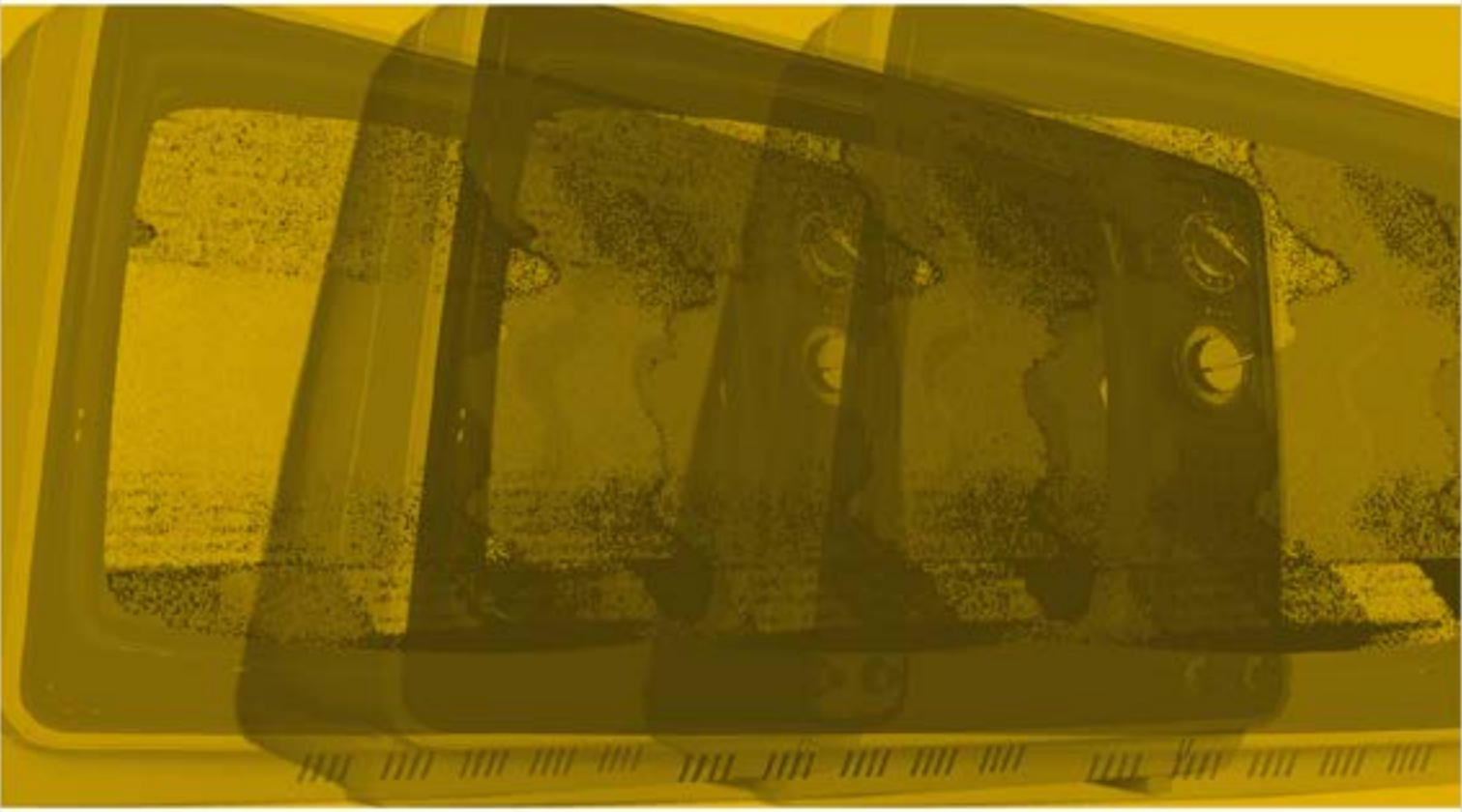
En lugar de *arrojar luz* sobre un cine tan cargado de especulaciones y de disputas teóricas, otro camino posible podría ser el abordaje de estas dimensiones mágicas del cine

negro desde un pensamiento constelativo, casi simbolista: ensayar una aproximación al cine negro desde una perspectiva relacional en la que la forma del film noir pueda ser pensada históricamente, en la que la historia social de este género pueda entenderse como una forma sensible o en la que el enfoque psicoanalítico pueda comprenderse como una forma de consumo narrativo y social del género. Por otra parte, como vimos, un abordaje más objetivo del noir no hará de éste una maquinaria menos mágica, pero la apuesta por una metodología permeable a la subjetividad del teórico podría llegar a habilitarnos a pensar en el modo en el que estamos socialmente producidos por estas mismas fantasías cada vez que nos imaginamos las distintas maneras en las que el género significa. En un momento de fuerte apogeo cultural en torno a los géneros, este libro es un interesante punto de interlocución para conversar sobre los modos en los que nos acercamos con el cuerpo desde la teoría al artefacto genérico.

REFERENCIAS

Dmytryk, E. (1944). Murder My Sweet [Película]. Estados Unidos: RKO Pictures.

Esquenazi, J.P. (2018). *El Film Noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Preminger, O. (1944). *Laura* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Wilder, B. (1944). *Double Indemnity* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.