

Experimentación, vanguardias, márgenes (Primera parte)
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.º 11), agosto 2022. ISSN 2525-085X
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EXPERIMENTACIÓN, VANGUARDIAS, MÁRGENES (PRIMERA PARTE)

Este número de Arkadin ha congregado en torno a su eje monográfico diversas contribuciones que hacen a formas de producción en el cine y las artes audiovisuales; que desafían los contornos habituales de esa experiencia a la que aludimos al mentar simplemente al cine. De inmediato surge ante todos nosotros una sofisticada maquinaria proveedora de relatos con imágenes y sonido, fabricados industrialmente y para ser apreciados dentro de determinados marcos subjetivos, institucionales y comerciales. Precisamente, aquello que la realizadora y teórica Claudine Eizykman denominó como NRI: narrativo, representativo e industrial. Pero acompañando a ese cine predominante, diversas contracorrientes han propugnado alternativas que han acompañado toda su historia. A veces, desafiando la primacía de la narración o de las imágenes figurativas, o la elaboración de representaciones. En otras oportunidades, buscando modos de producción y realización que involucren lo artesanal, o buscando de modo consecuente instalarse en los bordes de las experiencias mayoritarias, cultivando vocaciones decididamente minoritarias. Términos como *cine experimental*, *cine de vanguardia*, más el desplazamiento hacia los márgenes de un cine de carácter institucional, vinculado a circuitos de producción, distribución y consumo de carácter masivo y alcance crecientemente global, intentaron dar cuenta de distintas opciones que no por minoritarias fueron menores en su relevancia. Por sus desafíos y sus contribuciones en el campo de la creación fílmica, en las artes audiovisuales electrónicas y en las más recientes iniciativas de la era digital, los territorios de lo experimental, los legados y los gestos de la vanguardia y la instalación en los márgenes han dado forma a un campo del que intentamos dar cuenta parcial en las colaboraciones del presente número.

En Consideraciones en torno al concepto de cine experimental, Udo Jacobsen acepta el desafío de indagar una cuestión que, a pesar de su carácter elusivo y de poseer contornos difusos, vuelve una y otra vez para designar ciertos tipos de realización audiovisual. Tras dilucidar algunos aspectos de las relaciones entre lo experimental y su articulación con las iniciativas de las vanguardias, el autor propone un esbozo de clasificación que es, a la vez, un desmenuzamiento analítico sobre los factores que hacen experimental a una obra audiovisual. Así recorre los campos de la percepción, la tecnología, lo temático, el lenguaje y la narración, dando cuenta de la multiplicidad de posibilidades abierta por esa designación, y sus funciones para el ensanchamiento de una experiencia.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Jesse Lerner, en *Ch'u Mayaa* y la apropiación del pasado, toma un cortometraje de Clarissa Tossin para interrogar las formas de vinculación entre pasado y presente, en una pieza que pone en juego el legado Maya, como también las relaciones entre la arquitectura, la danza y la creación audiovisual, en un trasfondo en el que juegan las tensiones entre el imaginario del viejo mundo y las culturas originarias de América. Así como la experimentación puede resignificar un pasado, también elabora cuadros de situación en torno al estado actual de las imágenes y explora futuros posibles. Agustín Berti, en *¿Qué deviene el cine?: Sobre las primeras obras de Pablo Martín Weber*, analiza la producción del joven cineasta argentino que goza de creciente impacto a partir de su presentación en diversos festivales. Situado en una encrucijada entre la tradición del film ensayo y el arte digital, la manipulación de archivos y la interrogación por la ontología de las imágenes, los cortos de Weber abren una zona de reflexión que hace también a una política de las imágenes.

En *El cine de Paolo Gioli: huellas, temblores, metamorfosis*, Eduardo A. Russo recorre la insólita producción del cineasta italiano recientemente desaparecido, para dejar asomar algunas de sus implicaciones críticas y teóricas sobre los mismos fundamentos del cine. Por su parte, Giovanni Festa conecta la cuestión de los márgenes en un punto clave, en torno a las cercanías entre el cine y la poesía de Pier Paolo Pasolini y las investigaciones del antropólogo y filósofo Ernesto de Martino en *Vivir el margen: los pueblos subalternos entre riesgo de la presencia y supervivencia*. La pregunta por la subalternidad en los proyectos de Pasolini y De Martino borra las fronteras usuales entre creación poética e investigación científica, otorgando además a las imágenes una posibilidad de supervivencia de pertinente ánimo warburgiano.

A veces los márgenes aparecen dentro del cine en el terreno de lo representado. En otras oportunidades, esa ubicación es reclamada conscientemente y con orgullo desde el mismo lugar de la enunciación. En *Latente, furtivo, poderoso: modos de la tierra-ficción en Bacurau*, Lucas Disalvo examina en una reciente producción brasileña la apuesta por el cine de género y el trabajo sobre matrices fundacionales de la modernidad cinematográfica, en un film donde intervienen modos renovados de lucha contra la opresión y una contundente expansión del cine como territorio de combate entre (y de) las imágenes.

En la sección *Discusiones y aperturas*, a partir de una mesa redonda realizada en el marco del último Festival REC, Luisina Anderson, Sofía Bianco, Betiana Burgardt, Natalia Dagatti, Virginia Medley, Noelia Mercado y María Pérez Escalá elaboraron en forma colectiva *Modos de producción audiovisual feministas*. En el texto, la interrogación de recientes prácticas de creación audiovisual propuestas en el campo latinoamericano persigue la doble finalidad de analizar el tránsito recorrido y prever plataformas para los pasos a seguir.

Dentro de la sección *En construcción*, Franco Cerana examina, bajo título de *Hacia una poética del ruido*, la experiencia que tuvo lugar en la realización de un cortometraje que desplegó, en el plano de la creación audiovisual, una investigación sobre el lugar del *ruido* digital como factor creador y no un mero obstáculo indeseado en el diseño de las imágenes. El trabajo en el ruido surge así como un elemento dador de efectos sensibles y productor de sentido, en una tensión cuyas dimensiones enfrenta a la mirada ante el arco tendido entre lo visible y lo invisible.

Dos reseñas bibliográficas escritas por Melissa Mutchinick cierran este número de *Arkadin*. En ambas se comentan libros pertenecientes a artistas audiovisuales que en su práctica sostienen consecuentemente la complementariedad de la creación para la pantalla con la escritura, haciendo que operen como las dos caras de una misma y preciosa moneda: *Maraña*, de Gustavo Fontán y *Después de Godard*, de Gustavo Galuppo.

EDUARDO A. RUSSO

Director de Arkadin

Consideraciones en torno al concepto de cine experimental. Tentativa de clasificación
Udo Jacobsen Camus
Arkadin (N.º 11), e035, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe035>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE CINE EXPERIMENTAL

Tentativa de clasificación
**Considerations around the concept of
experimental cinema**

Attempt of classification

UDO JACOBSEN CAMUS | udo.jacobsen@uv.cl

Escuela de cine, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso

Recibido: 16/02/2022 | Aceptado: 4/05/2022

RESUMEN

El concepto de «cine experimental» es quizás uno de los más difíciles de definir, pero también de reconocer. Aquello que denominamos de este modo responde a acercamientos epistémicos y fenoménicos diversos. Este concepto aglutina, de este modo, una serie de prácticas creativas y fenómenos de recepción diversos. Nos proponemos aquí delimitar algunos criterios que sirvan para acercarnos a una definición más precisa que nos permita identificar con mayor claridad una película experimental.

PALABRAS CLAVE

Cine; Experimental; Vanguardia

ABSTRACT

The concept «experimental cinema» is, perhaps, one of the hardest to define, but also to recognize. What we name in this way respond to epistemic and phenomenic approaches of a diverse kind. This concept brings together, in this way, a series of creative practices and diverse reception phenomena. We intend to demarcate some criteria that can be useful to bring us closer to a most precise definition that serve us to identify more clearly an experimental movie.

KEYWORDS

Experimental; Cinema, Avant Garde



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Mieke Bal plantea que un concepto es «una teoría en miniatura». Está, en principio, para facilitar la comunicación, el análisis de objetos, de estados y de otras teorías. Un concepto es algo más que una caja de herramientas. En él hay inscrita una visión previa y plantea, por ende, una imagen de aquello que designa. Pero ¿qué sucede cuando esa imagen resulta más bien borrosa, cuando no designa con toda claridad aquello que pretende definir? Para la estudiosa, los conceptos son flexibles, forman parte de un conjunto sistemático de distinciones (Bal, 2009, pp. 35–36). En realidad, los conceptos pueden llegar a ser multívocos, depender del contexto en que se los usa y cambiar de sentido a lo largo del tiempo. El concepto «cine experimental» es uno de esos que mantiene una suerte de aire de vaguedad, que tiende a confundirse con otros que podríamos considerar aledaños, cercana o lejanamente emparentados o subordinados. El primer problema surge del uso del adjetivo “experimental”, que nace en un ámbito tan distinto y diverso como el de las ciencias. Alude, en principio, a aquello que se llega a conocer a través de la experiencia y, más concretamente, por medio de la elaboración, ejecución y control de un experimento. Desde la perspectiva científica, un experimento viene a comprobar empíricamente algo. Si bien en el campo de las artes se utiliza la palabra, en términos conceptuales no es asimilable al significado y sentido que se le otorgan en la ciencia. En arte se aplica desde una perspectiva, digamos, moderna. Se ocupa frecuentemente como sinónimo de nuevo. Pero, evidentemente, no resulta del todo adecuado para condensar y delimitar aquello que entendemos por «cine experimental».

Esta última perspectiva es la que parece guiar una de las primeras obras dedicadas a este tipo de cine. Jean Mitry, en su *Historia del cine experimental* (Mitry, 1973), parte de la premisa de que es experimental todo cine que incorpora una innovación, al menos en el ámbito del lenguaje. De este modo, se encuentran a idéntico título cineastas tan disímiles como David W. Griffith y Robert Breer. Tendríamos que distinguir más claramente aquello que denominamos innovación, eventualmente ligado a un cierto grado de experimentación, de un cine cuyo núcleo definitorio es la propia experimentación. Si tomamos las primeras realizaciones con el cinematógrafo no podemos dejar de pensar en que, no habiendo definido aún una forma cinematográfica, todo lo que los pioneros hicieron era experimental. Trabajos como *Down the Hudson* (1903) de Frederick Armitage [Figura 1], que utiliza el *time lapse* quizás por primera vez en la historia del cine, o la famosa *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* de Georges Méliès (Méliès y Paul, 1896), que introduce la técnica del paso de manivela para lograr los efectos de aparición y desaparición, se suman a numerosos otros experimentos realizados por cinematografistas como Albert E. Smith, Stuart Blackton, Segundo de Chomón, Billy Bitzer y muchos otros más, conocidos y anónimos.



Figura 1. *Down the Hudson* (1903), de Frederick Armitage.

Pero, a pesar de su evidente novedad y contribución al desarrollo de las técnicas y el lenguaje cinematográfico, ¿los consideramos cineastas experimentales? Evidentemente no, ya que los situamos como pioneros, impulsores primigenios de un arte que aún no tiene lenguaje y se expresa con balbuceos, algunos de ellos afortunados. Quizás sea esta una de las razones por las que Mitry inicia sus reflexiones con la figura de Griffith, quien desarrolla sus innovaciones en el contexto de un cine que ya ha iniciado caminos más o menos definidos y que cuenta ya con un amplio reconocimiento entre fieles y herejes. Tal vez habría que situar esta etapa desde la perspectiva de la invención y el descubrimiento, otros dos conceptos que no dejan de presentar algunas aristas complejas de definir.

Por lo general, como bien plantea Colas Ricard (Ricard, 2004), el concepto de cine experimental tiende a confundirse con otros como «cine absoluto, abstracto, alternativo, amateur, de arte, artesanal, asociativo, atípico, autónomo, de vanguardia» (s.p.), etcétera. Buena parte de estas etiquetas surgen en el contexto de movimientos que las utilizan para autodenominarse y reconocerse en torno a programas estéticos más o menos definidos, en tanto otros son introducidos por cineastas que reflexionan sobre la naturaleza del propio cine. Lo que tienden a tener en común es que casi invariablemente se definen en oposición a los modelos dominantes, especialmente el hollywoodense, que ocupa el espacio de la exhibición masiva y tiende a reconocerse con relación a su intención de entretener con fines de lucro. No obstante, muchas de las muestras de estos cineastas presentan una relación de ambivalencia respecto de las llamadas «películas comerciales», llegando a veces a homenajearlas, como *Rose Hobart* (1936) [Figura 2] de Joseph Cornell, por citar un ejemplo insigne de fetichismo, o como materia prima para operaciones deconstructivas, en el caso de las prácticas de remontaje de cineastas como Peter Tscherkassky, Martin Arnold o Gustav Deutsch. Pero cabe preguntarse si esta multiplicidad de nombres puede ser abarcada, casi como subgéneros, por el concepto de cine experimental.



Figura 2. *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell.

Resulta casi un lugar común reconocer el nacimiento del formato en el seno de las vanguardias de los años 20. No obstante, y más allá de las evidentes concomitancias, siguiendo a Umberto Eco, experimental y vanguardia son dos conceptos que guardan diferencias importantes y que pueden ayudarnos a delimitar algunas cuestiones. El autor italiano se refiere en este caso a la literatura, pero es posible extrapolar esta distinción a las otras artes sin grandes problemas. Para Eco: «Ante todo, no se puede hablar nunca de una obra de vanguardia, sino de una obra (o no-obra, esbozo de poética, manifiesto, declaración) producida en el ámbito de un movimiento de vanguardia» (Eco, 2000, p. 103). La vanguardia es, por lo tanto, un marco definido de producción, un programa artístico que, esencialmente, define una relación con el arte, en especial si lo entendemos como institución. La determina, por lo tanto, su confrontación con las normas y las costumbres. A este respecto, el semiólogo rescata las características típicas de las vanguardias enunciadas por Renato Poggioli: activismo, antagonismo, nihilismo, culto a la juventud, ludismo, agonismo, revolucionarismo y terrorismo (en sentido cultural), autopropaganda y predominio de la poética sobre la obra (Eco, 2000, p. 103). Destacan con claridad los componentes políticos, dejando en un segundo plano los resultados estéticos. Se podría decir que la vanguardia «utiliza» la obra como un arma arrojada. En cambio

lo que caracteriza sociológicamente —si no textualmente— al autor experimental es la voluntad de *hacerse aceptar*. Ofende, pero con fines podríamos decir *pedagógicos*, para conseguir aprobación. El sueño de un autor experimental es que sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo (Eco, 2000, págs. 102-103).

Esta distinción —y oposición— nos permite situar la relación entre obra y poética. Mientras en la vanguardia la obra cumple un rol ejemplar de la poética, en el experimental la poética se deriva de la propia obra. No es casual, visto de este modo, que con gran frecuencia los cineastas experimentales aborden la reflexión sobre el cine a partir de sus prácticas. Conviene también, aprovechando que Eco no duda de que estamos hablando de obras, despejar aquí el estatuto del «experimento» en este contexto. A este respecto, indica que «el experimentalismo juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra» (Eco, 2000, p. 104). En efecto, su funcionalidad no determina su destino. Una película experimental no deja de ser una película, es decir, una globalidad estética con un inicio y un fin (aunque esté extendido en una eternidad hipotética como en un *loop*). Su finalidad es la de ser una obra, aunque se titule como ensayo, apunte, bosquejo o, incluso, experimento. Su fruición no difiere de otras obras y es percibida como tal. Como apunta Ricard, «puede decirse que el cine experimental es el que está en busca de un lenguaje cinematográfico propio, de desarrollar un arte inseparable del propio medio de expresión elegido y que utiliza los medios para poner en imágenes estas ambiciones» (Ricard, 2004).

Aunque podamos dudar de la pertinencia de una clasificación amplia que aporte coordenadas orientadoras respecto de qué consideramos experimental, intentaremos reconocer algunos grandes grupos, al menos los que pensamos suficientemente representativos de las preocupaciones de los que reconocemos como cineastas experimentales. Es claramente posible, en cada uno de estos apartados, aceptar obras que no colocaríamos directamente bajo el alero del cine experimental, pero que ciertamente experimentan en cierto grado, aportando miradas nuevas, renovadoras del lenguaje cinematográfico y, frecuentemente, centradas en la propia exploración de sus posibilidades estéticas y discursivas antes que en el cine como un medio. Pero tampoco se trata de compartimentos estancos, puesto que podemos verificarlos mezclados o articulados en un mismo filme. Reconozcamos, entonces, estos seis ámbitos de experimentación.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA PERCEPCIÓN

Una cuestión central en las preocupaciones del cine experimental, a la inversa de lo que el lego puede pensar, es la situación del espectador durante la proyección de la película. Aunque el espectador participa en toda función en mayor o menor medida del proceso interpretativo,¹ el cine experimental tiende a exponer al espectador a nuevas situaciones de percepción. Tal es el caso de las intervenciones sobre alguno de los componentes que participan del dispositivo de proyección, sea el propio proyector, sea la superficie sobre la que se proyecta, sea el lugar que ocupa el espectador durante la función. Pero quizás el «género» que más patentemente participa de este espíritu de alteración de la percepción de la imagen en movimiento sea el de los *flick films* o «películas de pestañeo». En este tipo de películas lo que se expone es la propia naturaleza técnica de la imagen en movimiento, develando el mecanismo básico que la hace posible. Las películas de Peter Kubelka, Tony Conrad, Paul Sharits o Werner Nekes apuntan a desnudar el procedimiento desde estrategias que replican a los juguetes ópticos del siglo XIX o simplemente alternando rápidamente segmentos cromáticos diversos. Quizás una película realizada por Nam June Paik sea la más pura exponente de esta corriente: *Zen For Film* (1964) en la que una cinta transparente pasa en un sinfín por el proyector develando directamente, al no haber imágenes, el pestañeo de la máquina.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA TECNOLOGÍA

Con frecuencia los cineastas experimentales devienen inventores o, al menos, modificadores de las tecnologías y las técnicas que utilizan. Uno de los principios fundamentales por los que Stan Brakhage reconocía la práctica experimental era el de invertir el uso determinado por el fabricante de las máquinas o los insumos, usando, por ejemplo, película para luz de día por la noche, o escupiendo en el lente. Otros, como Patrick Bokanowski, crean lentes especiales para lograr efectos de abstracción, como en *Au bord du lac* (1994) [Figura 3]. Ya en los años veinte, Oskar Fischinger experimentó con su máquina para cortar cera, creando efectos que, a la vista, se asemejan a imágenes magnéticas. Como sea, la invención de máquinas o la intervención directa sobre tecnologías existentes, presenta para los cineastas experimentales el interés de crear nuevos resultados estéticos y responder a requerimientos artísticos que no es posible lograr con los estándares existentes. En este apartado sería, eventualmente, posible derivar otro de experimentación centrada en la materia, esto es, en el propio celuloide, como lo demuestran trabajos como los de Bill Morrison o toda aquella gama de animaciones sin cámara u otras intervenciones en la emulsión rayándola o vertiéndole diversos químicos.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LOS PROCEDIMIENTOS FORMALES

Este es quizás el ámbito más común y uno de los más reconocibles como cine experimental y aquel que podemos reconocer como una preocupación central de las primeras vanguardias cinematográficas. Las imágenes múltiples, el montaje expresivo o intelectual, los movimientos de cámara subjetivos o la iluminación de choque serán algunos de los numerosos hallazgos del cine de los años 20, pero este será sólo el primer impulso de un largo camino que tendrá en el cine experimental su campo más fértil. Estará centrado en el uso innovador de diversos recursos o, con mucha frecuencia, sólo centrado en un recurso —sin utilidad diegética o discursiva—. Los cineastas «explotan» al máximo las posibilidades —o sólo una de ellas— formales de la imagen y el sonido. Se realiza a través de la extensión del procedimiento —el zoom de *Wavelength* (1967) de Michael Snow—, la multiplicación

¹ No hay nada más alejado de la realidad que la imagen del espectador sometido al espectáculo. Se encuentra siempre participando del recorrido imaginario que la película le propone, anticipándose y reelaborando constantemente sus especulaciones a partir de la información obtenida.

de su concurrencia —los cuadros múltiples de *Nowa ksiazka* [1976] de Zbigniew Rybczynski — o la exploración de sus límites —los barridos en *Makimono* [1974] de Werner Nekes— [Figura 4].



Figura 3. *Au bord du lac* (1994), de Patrick Bokanowski.



Figura 4. *Makimono* [1974], de Werner Nekes

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN EL TEMA

Una de las cuestiones que coloca, por ejemplo, al cine *underground* en el ámbito del cine experimental es que trató temas considerados tabú en su época o que presentó un enfoque diverso de los discursos oficiales sobre los mismos temas. El sexo, las drogas, la homosexualidad o el travestismo son algunos de los motivos centrales de las películas aquí consideradas, especialmente, pero no únicamente, las de la factoría de Andy Warhol. Encontramos estas actitudes también en otros cineastas, de corte más psicodélico, como Ron Rice o Jack Smith, o en los cineastas formalistas austríacos, especialmente en sus trabajos sobre los accionistas de Viena, o en cineastas medianamente ligados a un cierto activismo, como Carolee Schneemann o Barbara Hammer. Ya Stan Brakhage había escandalizado a propios y ajenos con películas como *Window Water Baby Moving* (1959) [Figura 5] o, luego, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971). Parker Tyler recordaba a propósito de estos temas que

una de las más desatendidas misiones de la cámara cinematográfica consiste en invadir y recoger una serie de actuaciones que han permanecido hasta cierto punto tabú: por demasiado íntimas, demasiado chocantes, demasiado inmorales para ser reproducidas fotográficamente (Tyler, 1973, p. 7).



Figura 5. *Window Water Baby Moving* (1959), de Stan Brakhage.

Pero, si podemos situar históricamente estas preocupaciones, muchas de ellas ya prácticamente integradas a la producción industrial, lo que salta a la vista no es tanto el tema en sí como el tratamiento que se le brinda. En efecto, una cierta normalización de las actitudes, hasta una cierta neutralidad, así como un descaro en el detalle, resultaron, y en buena medida aún resultan, más chocantes que el tema mismo. En la actualidad, este atrevimiento con los temas ya no queda relegado a los márgenes, sino que se exhibe con cierto éxito crítico en festivales y canales alternativos, pero no excluidos.

EXPERIMENTACIÓN CENTRADA EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Las innovaciones narrativas suelen estar asociadas a grandes corrientes ligadas al cine de distribución comercial. De ahí que para muchos estudiosos el cine experimental sea esencialmente no narrativo o antinarrativo. Por ello es que identificar un cine experimental centrado en la cuestión narrativa ha de ser tomado con cuidado y, quizás, no fijarnos en determinadas soluciones parciales, sino en la integridad de las propuestas. Podríamos pensar en las obras cinematográficas de Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Raúl Ruiz como películas narrativas experimentales, a pesar de correr en circuitos abiertos de distribución y pese a recibir beneficios económicos derivados de su exhibición. Pero normalmente situaremos la experimentación narrativa ligada a la influencia del surrealismo, como en películas de Maya Deren, Keneth Anger o David Lynch, o como resultante de la exploración sobre las posibilidades combinatorias de segmentos, como en algunos trabajos de *foundfootage* y remontaje —por ejemplo, *Home Stories* [1990] de Matthias Müller—. En la actualidad habría que poner también atención a trabajos como los de Raúl Perrone o el colectivo español Los hijos.

Esta clasificación no puede sino ser provisoria y la definición de qué es el cine experimental permanecerá probablemente indeterminada y sujeta a su historicidad. No obstante, resulta del todo necesario hacernos estas preguntas e intentar orientarnos en un terreno tan lábil y polémico como este.

REFERENCIAS

- Armitage, F. (Director). (1903). *Down the Hudson* [Película].
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac.
- Bokanowski, P. (Director). (1994). *Au bord du lac* [Película].
- Brakhage, S. (Director). (1959). *Window Water Baby Moving* [Película].
- Brakhage, S. (Director). (1971). *The Act of Seeing With One's Own Eyes* [Película].
- Cornell, J. (Director). (1936). *Rose Hobart* [Película].
- Eco, U. (2000). *De los espejos y otros ensayos*. Lumen.
- Méliès, G. (Director) y Paul, R. W. (Productor). (1896). *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* [Película].
- Mitry, J. (1973). *Historia del cine experimental*. Fernando Torres Editor.
- Müller, M. (Director). (1990). *Home Stories* [Película].
- Nekes, W. (Director). (1974). *Makimono* [Película].
- Paik, N. J. (Director). (1964). *Zen For Film* [Película].
- Ricard, C. (8 de Noviembre de 2004). Algunos problemas del cine experimental. *Miradas. Revista del audiovisual*. Recuperado el mayo de 2022, de https://web.archive.org/web/20070312054834/http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=197&Itemid=49&lang=es

Rybczynski, Z. (Director). (1975). *Nowa ksiazka* [Película].

Snow, M. (Productor, Director). (1967). *Wavelength* [Película].

Tyler, P. (1973). *El cine undergorund*. Planeta.

Ch'u Mayaa y la Apropiación del Pasado
Jesse Lerner y Lucas Morgan Disalvo
Arkadin (N.º 11), e036, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe036>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

CH'U MAYAA Y LA APROPIACIÓN DEL PASADO

Ch'u Mayaa and the Appropriation of the Past

JESSE LERNER | jesselrn@gmail.com

Intercollegiate Media Studies, Claremont Colleges

TRADUCCIÓN: LUCAS MORGAN DISALVO

RESUMEN

El autor interroga las capas de significado subyacentes a las formas artísticas, arquitectónicas e históricas del llamado «Renacimiento Maya» en el sur de California, reconociendo la tensión inscripta en el espacio público entre las marcas de la conquista europea y la persistencia oblicua de imaginarios precolombinos así como las posibilidades de revisión crítica y desapropiación de dichos objetos culturales. Abordando las coreografías espaciales del film *Ch'u Mayaa* (Clarissa Tossin, 2017) ambientado en la célebre Casa Hollyhock de Los Angeles, el autor encuentra claves para contactar un pasado histórico-cultural que se encuentra tan obliterado como latente en el arquitectura urbana.

PALABRAS CLAVE

Renacimiento maya; Desapropiación; Video-experimental; Casa Hollyhock

ABSTRACT

The author interrogates the layers of meanings underneath the artistic, architectural and historical forms of the so-called «Maya Revival» on the South of California, recognizing public space's tension between the marks of the European conquest and the oblique persistence of Precolumbian imaginaries and the possibilities of critical revision and disappropriation of those cultural objects. While approaching the spatial choreographies from the film *Ch'u Mayaa* (Clarissa Tossin, 2017), set in the famous Hollyhock House in Los Angeles, the author finds keys to contact a historical and cultural past that remains both denied and latent on the urban architecture.

KEYWORDS

Maya revival; Disappropriation; Experimental video; Hollyhock House



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Todo un número de artistas contemporáneos han realizado obras basadas en la arquitectura del Renacimiento Maya del siglo xx, que van desde la fantasía épica de iconoclasia de Eduardo Abaroa, *La Destrucción Total del Museo de Antropología* (2017), hasta el ensayo fotográfico de Lourdes Grobet, *Neo-Olmayaztec* (1990), pasando por las impenetrables fotografías de Pablo López Luz con ejemplos vernáculos de este estilo, mucho más modestos, recopilados en *Pyramids* (2014) y, por supuesto, *Ciudad Maya* (2016), el documental de ciencia ficción yucateca de Andrés Padilla Domene (filmado en las ruinas del club nocturno que lleva el mismo nombre).¹ Todos estos trabajos se sitúan en una encrucijada en la que el modernismo se encuentra con el pasado precolombino, en donde se intersectan la arquitectura, la arqueología, el arte contemporáneo y la historia del arte. En otra ocasión he explorado las maneras en las que la arquitectura del Renacimiento Maya –en México (tanto dentro como más allá de la región del sudeste maya), en los Estados Unidos, en España, así como en otras partes– ha sido retomada por las fuerzas del nacionalismo, los destinos manifiestos, los debates ideológicos post-revolucionarios y el orgullo regional (Lerner, 2013).² Durante la invasión europea de las Américas, la introducción y asimilación de estéticas radicalmente diferentes de Mesoamérica produjeron un reducido impacto discernible en el arte europeo, que fue todavía menor en la arquitectura. No fue hasta fines del siglo XIX que los arquitectos occidentales comenzaron a integrar referencias de estas estructuras ancestrales en diseños contemporáneos de formas que fueron tan diversas como sus principales practicantes: Robert Stacy Judd, Walter Burley Griffin y Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright y su hijo, Lloyd Wright. En México y especialmente en la Península de Yucatán, estas referencias convocaron otro juego de significados y una carga ideológica diferente, como se evidencia en la obra de arquitectos aquí, especialmente en Manuel Amábilis y Francisco J. Serrano. Al tomar como punto de partida estas construcciones del Renacimiento Maya, los artistas contemporáneos se ven confrontados con un intrincado nudo de preguntas en torno a las apropiaciones del pasado indígena, el legado cultural tangible e intangible y las secuelas de la conquista europea. ¿De qué manera los artistas pueden llegar a re-imaginar estas historias? Un cortometraje en video de 17 minutos realizado por la artista radicada en Los Ángeles Clarissa Tossin titulado *Ch'u Mayaa (Maya Azul, 2017)* ingresa en estos debates con una coreografía y montaje creadores de una poderosa intervención poética al interior de un espacio particularmente hermoso y altamente cargado, uno profundamente sugerente sobre el diálogo productivo entre la práctica artística contemporánea, la arqueología y la historia del arte —y la arquitectura—.

Ch'u Mayaa se ha filmado en la Casa Barnsdall —también conocida como la Casa Hollyhock, construida entre 1918–1920—, la primera de cinco sistema de bloques textiles que Frank Lloyd Wright construyó en California del Sur a comienzos de los años veinte. El edificio fue encargado como residencia privada por la heredera petrolera millonaria, mecenas de arte, empresaria de teatro experimental e izquierdista radical, Aline Barnsdall, que la había imaginado como el centro de un extenso complejo de arte llamado Olive Hill. Sumados a la Casa Hollyhock, durante este período a principios de los años 20, Frank Lloyd Wright y su oficina —especialmente Rudolph Schindler, Richard Neutra y Lloyd Wright— diseñaron en California del Sur la Casa Millard en Pasadena (1923), también conocida como La Miniatura, la Casa Ennis (1923–1924), la Casa Storer (1923–1924), la Casa Freeman (1923–1924), así como también un plan jamás concretado para el Complejo de Ranchos Doheny (1921), una ambiciosa propuesta en lo que hoy en día sería el adinerado vecindario de Trousdale States en Beverly Hills.³ Las características más notables compartidas por todos estos proyectos son las referencias geométricas abstractas a la

1 El foto-ensayo de Grobet aún queda por publicarse en su totalidad, pero está disponible para su visionado en su sitio web: <https://lourdesgrobet.com/neolmayaztec/>

2 Más del contexto sobre estos intercambios y apropiaciones en la arquitectura y el diseño se encuentra en el trabajo de Wendy Kaplan (2017).

3 El Complejo de Ranchos Doheny habría estado conformado por doscientas o trescientas casas textiles en bloque de diferentes formas y tamaños alrededor de un espacio de 411 acres, propiedad en aquel entonces de otro multimillonario petrolero, Edward L. Doheny (Gilden & Lubell, 2013, pp. 52–53). Frank Lloyd Wright estaba en Japón durante gran parte de este tiempo, preocupado con la construcción del New Imperial Hotel en Tokio, y le delegó gran parte del trabajo de la Casa Hollyhock a Schindler, Neutra y a su hijo mayor, para la consternación de Barnsdall (Smith, 2006).

monumental arquitectura ancestral de la región maya y el uso de bloques de hormigón texturados que incorporan arena del lugar, añadiendo un elemento tonal de tierra local. Numerosos académicos han detallado las conexiones con antiguas construcciones ceremoniales mayas,⁴ pero el propio Wright detestaba reconocer «influencias», por miedo de que éstas mitigaran las percepciones sobre su genio u originalidad. «Los parecidos se confunden con influencias», afirmaba desdeñosamente Wright (1957). Aún así, él mismo reconoció que desde su primera edad, «la arquitectura americana primitiva, tolteca, azteca, maya, inca, habían conmovido mi asombro y estimularon mi imaginación deseante» (Wright, 1957). Tiempo después, tras su visita a la Ciudad de México en 1952 (y particularmente, al campus recientemente construido de Ciudad Universitaria en la Universidad Nacional o UNAM), afirmó que «más que nunca, estoy seguro que la arquitectura americana sólo necesita de influencias americanas propias de la zona tolteca como las grandes bases para el futuro de la arquitectura... la influencia suiza o francesa quedaron atrás del faro americano y deseo que allí permanezcan»⁵ (Wright, 1984, p. 202). Estas resonancias mesoamericanas aparecieron tempranamente en su trabajo (en el ya inexistente Midway Gardens de 1915, el Depósito A.D. German de 1915, el Imperial Hotel de 1916–1922 y la Casa Bogk de 1917) y proseguirán intermitentemente hasta llegar a algunos de sus últimos edificios —especialmente el Museo Guggenheim de New York de 1943–1959, una derivación del «observatorio» de Chichén Itzá conocido popularmente como «El Caracol»—. Pero a diferencia de Amábilis y Stacy Judd que habían escrito análisis y reivindicaciones de la antigua arquitectura maya, interpretaciones altamente idiosincrásicas que desafiaban las concepciones arqueológicas más ortodoxas de su tiempo, la apropiación de fuentes americanas nativas por parte de Frank Lloyd Wright quedó oculta por sus ofuscaciones y negaciones. «Para acabar con la ambigüedad: jamás ha habido ningún tipo de influencia externa en mi trabajo, más allá de... los grandes poetas», escribió en una autobiografía. «Tanto los incas, mayas e incluso los japoneses –todos para mí eran una confirmación espléndida» (Wright, 1957, p. 205).

En los últimos tiempos, un siglo después de la construcción de la Casa Hollyhock, tanto en California como en el resto de Estados Unidos, se produjeron un número importante de intervenciones populares no autorizadas atacando monumentos públicos y privados que marcaban la invasión y conquista europea. Estos ataques son partes de una concientización nacional más extensa, en mayor parte provocada por los asesinatos brutales de Eric Garner, Michael Brown, Jordan Edwards, George Floyd, Breonna Taylor y tantos/as otros/as más por parte de la policía, y de una vehemente re-evaluación sobre el modo en que las múltiples historias de violencia deberían señalizarse en los espacios públicos y las narrativas oficiales. Las autoridades en Carmel, San Luis Obispo y Ventura, California han removido y confinado las estatuas públicas de Junipero Serra —el fraile franciscano —también canonizado en 2015— que lideró la evangelización de las Californias—, se ha derribado, vandalizado o decapitado monumentos similares al de Serra en San Francisco, Monterrey, Santa Barbara, Sacramento, Mission Hills, Malibú, Los Angeles y San Gabriel.⁶ Docenas de estatuas públicas de Colón a lo largo de Estados Unidos han encontrado un destino similar, así como monumentos que conmemoran a los conquistadores Juan de Oñate y Ponce de León. A pesar de no ser violenta ni iconoclasta, *Ch'u Mayaa* de Tossin es también una recapitulación de la historia de la conquista y apropiación cultural. Como sugiere esta oleada de demoliciones, su intervención —de manera inevitable y de innumerables formas— tiene lugar en un contexto político y social y un momento bastante diferente de aquel período en el que la Casa Barnsdall

4 Ver, por ejemplo, Braun (1993, pp. 138–179) y Alfonsín (1993, pp. 221–260). Ruth Anne Phillips y R. Sarah Richardson sostienen que la arquitectura inca, tiwanaku y de otras fuentes andinas fueron igualmente influyentes, a pesar de ser menos reconocidas (2013, pp. 97–129).

5 El uso de la palabra “tolteca” por parte de Wright de manera similar refleja una ahora anticuada comprensión de la influencia de aquella cultura en el sudeste de México. La primer edición del estudio de Sylvanus Griswold Morley, *The Ancient Maya*, por ejemplo, afirma que cerca del siglo X, es «probable que originalmente algunos de sus ancestros hayan llegado del centro de México, quizás incluso de Tula, la antigua capital tolteca» (1946, p. 88).

6 Ver los ensayos publicados en la sección «Dialogues: The California Missions and the Arts of the Conquest» de *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 2, no. 3 (2020, pp. 53–111), así como también la introducción de Charlene Villaseñor Black, “Rethinking Mission Studies” (2020, pp. 3–7). Para una discusión más general acerca de la reevaluación contemporánea de arte público y monumentos, ver Raicovich (2021, pp. 126–131).

fue construida. Una diferencia importante es que la Casa Hollyhock ya no es más un hogar privado, y Olive Hill no es —ni jamás lo ha sido— el tipo ambicioso de colonia de artistas que Aline Barnsdall esperaba que se convirtiese (Tompkins Rivas, 2011, pp. 40–43).⁷ Las parcelas del sur y el este en la base de Olive Hill fueron vendidas a constructoras privadas, y hoy en día son el sitio de un hospital privado y un amplio centro comercial que contiene una peluquería, un restaurante tailandés, un almacén armenio, un local de comida rápida al paso, un frente de madera falsa en donde se vende pescado y papas fritas, un restaurante de tacos y otro de cocina fusión asiática. Esto era parte del lugar en que Barnsdall imaginó construir una serie de estudios, la sede de un programa de residencias para artistas que jamás fue concretado. Asimismo, esto tampoco sucedió con los planes de Wright para un teatro al aire libre, la construcción de un edificio, residencias de artistas y almacenes — con excepción de dos pequeñas estructuras conocidas como «Residencia A» —también llamada la «Casa del Director»— y «Residencia B», posteriormente demolida⁸. No obstante, la propia Casa Hollyhock ha sido preservada y restaurada, y fue reconocida dentro del registro de Lugares Históricos en Estados Unidos. Al igual que las ruinas mayas de Chichén Itzá, Uxmal, Calakmul, Palenque, Quiriguá y Tikal, ha sido designada como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO; y junto a otros siete edificios del mismo creador, forma parte de un monumento de múltiples emplazamientos llamado «La Arquitectura del siglo XX de Frank Lloyd Wright» (UNESCO, 2019). En resumen, la Casa Hollyhock ya no es lo que era cuando Barnsdall vivió —brevemente— aquí, ni lo que ella había imaginado que se volvería; ahora es más bien un lugar arquitectural emblemático, un monumento.

Pese a que la Casa Hollyhock no es un tributo a colonizadores o evangelistas, ésta se encuentra fraguada de subtextos coloniales. Sin importar lo excepcional y bella que sea, es como los incontables monumentos a Colón, Fray Diego de Landa, el Padre Junipero Serra, etcétera, en el sentido en que es un producto, un marcador y una celebración de la Conquista y la subyugación de indígenas americanos erigido por americanos de descendencia europea. Mientras que otros monumentos públicos emplean un estilo escultural familiar heredado de Europa basado en un busto de bronce o mármol, o alguna idealización similar más grande que la vida emplazada en un pedestal y señalizada con una placa conmemorativa, el monumento de Wright es una casa diseñada para una cliente moderna y radical, repleta de citas mesoamericanas. Cada vez que personas de descendencia europea en los Estados Unidos deseaban afirmar su «americanidad» y cortar el cordón umbilical con Europa, lo hacían pintándose la cara de rojo y poniéndose plumas en su cabello. Del Boston Tea Party a organizaciones fraternales como *The Improved Order of Red Men* y la *New Confederacy of Iroquois*, la tradición anglo de «jugar a los indios» es parte de lo que Philip J. Deloria considera «un esfuerzo siempre incompleto, siempre disputado de arribar a un sentido idealizado de yo–nacional» (1998, s. p.)⁹. La construcción de Wright ejercita un tipo más sofisticado de «red–face» arquitectural, un acto de disfraz basado en el cruce de culturas, reconocido por su autor —«la arquitectura americana sólo necesita de influencias americanas propias de la zona tolteca»— y negado simultáneamente —«jamás ha habido ningún tipo de influencia externa en mi trabajo»— (Wright, 1957, 1984).

Ch'u Mayaa es una colaboración de Tossin con la coreógrafa Crystal Sepúlveda, quien actúa vestida en leotardos con estampas de jaguar, zapatillas de correr azules y —ocasionalmente— traslúcidos vestidos azules de tajo alto. [Figura 1] Tanto las telas y posturas asumidas por las bailarinas sugieren

7 La relación de Barnsdall con el arquitecto, que se había ido a Japón durante la construcción y a quien él ella culpaba por costos excesivos y problemas estructurales, era polémica. Su relación con el gobierno de la ciudad a quien ella le había donado el edificio, todavía más aún. Wright regresó al lugar en 1954 para la presentación de su retrospectiva en Los Angeles, «Sixty Years of Organic Architecture: The Works of Frank Lloyd Wright» en una temporaria estructura de su diseño y prototipo para la actual Galería de Arte Municipal de Los Angeles. El Departamento de Asuntos Culturales también cuenta con un pequeño teatro en la zona, no obstante modesto en comparación al teatro al aire libre que Barnsdall había soñado en construir.

8 Después de donar a la Casa Hollyhock House a la ciudad de Los Angeles en 1926 Aline Barnsdall continuó viviendo en la mucho más pequeña Residencia B. La misma fue demolida en 1954, ocho años después de su muerte.

9 Ver también Chad A. (2016). El proyecto ha sido exportado a Europa a su vez, ver por ejemplo el documental *If Only I were an Indian...* (John Paskievich, 1996).

caracterizaciones de realeza o de sumas sacerdotisas propias de las pinturas y bajorrelieves de los antiguos mayas. El «azul maya» del título, de los zapatos y vestidos de la bailarina refieren al pigmento mineral excepcionalmente estable que era empleado en vestimentas rituales y pinturas corporales como consignan las múltiples fuentes precolombinas.¹⁰ Las estampas de jaguar en los trajes de las bailarinas podrían estar derivados de los triunfos nobles que se encuentran en los murales de la habitación 2 de Bonampak, o más atrás aún, en la figura de los guerreros enfundados en pieles de jaguar pintados en Cacaxtla.¹¹ Pero decididamente los movimientos no son una reconstrucción especulativa de cómo se habría visto una danza ceremonial mesoamericana, a diferencia de los estilos exóticos adoptados por Ruth St. Denis y Ted Shawn en *Xochitl* (1915), o las gesticulaciones de Stacy-Judd con su penacho y parafernalia maya art-decó que aparecían en sus películas caseras de 1932, filmadas en el frente de la Casa Ennis.¹² Estos ornamentos no se parecen en nada al tipo de recreaciones de antiguas vestimentas rituales maya que vemos en esos bailes o en películas como *Chilam Balam* (de Martino, 1955), *Kings of the Sun* (LeeThompson, 1963) o cualquier otra reconstrucción cinematográfica. Las vestimentas y la coreografía contienen todavía menos gestos que evoquen la época de la construcción de la Casa Hollyhock: aquí no hay vestidos flapper, no hay Charleston ni meneos. Las estrategias desplegadas son algo enteramente distinto, algo que hace ingresar arqueología, historia del arte y arquitectura modernista por un lente de re-apropiación y re-conquista.



Figura 1. Clarissa Tossin. *Ch'u Maya* (2017). Fotograma. Cortesía de la artista.

«Ampliamente representado en imaginería ancestral» (Matsumoto, 2020, p. 175) a pesar de ser poco estudiado, el baile de los antiguos mayas es dominio de especulaciones. A pesar de que podemos asegurarnos que «los antiguos mayas le prestaban gran atención al posicionamiento de los cuerpos humanos en el espacio» (Houston, 2012, p. 392), y podemos ver muchas, muchas descripciones estáticas de cuerpos en movimiento en cerámicas pintadas, murales y grabados, la mayoría de estas coreografías permanecerá desconocida. Presentada como habitante de la casa, Sepúlveda saluda el amanecer, abriendo las ventanas y saliendo al balcón. Acaricia suavemente los bloques de hormigón

¹⁰ Ver, por ejemplo, Reyes Valerio (1993), y Carter, Houston & Rossi (2020).

¹¹ Estando fuera de la región maya, los murales de Cacaxtla, Tlaxcala, han sido realizados en un estilo maya, que probablemente esté representando una batalla entre ejércitos del Valle Central y el sudeste. Ver Lozoff Brittenham (2015).

¹² Archivadas en las Colecciones de Arquitectura y Diseño de la Universidad de California, Santa Barbara.

y comienza a bailar. Algunos de los movimientos de la bailarina sugieren acciones específicas y referencias invitando comparaciones con fuentes ancestrales. Como cuando el cuerpo de Sepúlveda rueda por la vasta escalera que conduce a la terraza al salir del cuarto de música, caracterizada como una ensangrentada prisionera de guerra desplegada sobre los escalones que se ven en la habitación tres de Bonampak. El edificio fragmenta y recorta su cuerpo, aislando manos, brazos, piernas como esquirlas de un artefacto roto. La cámara se posiciona frecuentemente dejando su cuerpo fuera de campo, bloqueado por la arquitectura. Su mano revolotea desde una apertura en las cajas de flores de Schindler del lado este de la casa. En otra secuencia, las columnas del patio-jardín obstruyen nuestra visión de todo el cuerpo de Sepúlveda con excepción de alguna pierna estirada o brazo. Como los fragmentos de cuerpos humanos retratados en incontables vasijas —*teping* en Maya o *tepalcates* en Nahuatl—, tenemos piezas aisladas de gestos, extraídos y divorciados de cualquier contexto o significado original. La edición de Tossin amplifica este sentido de fragmentación. Los cortes de salto reiterados interrumpen la continuidad del movimiento de las bailarinas, fracturando aún más las acciones registradas.

Pero es inconducente pretender leer demasiado a través de los lentes de los antiguos mayas aquí. La casa lleva el nombre de la flor Hollyhock,¹³ la favorita de Aline Barnsdall y fuente gráfica de muchas de las ornamentaciones. La *Alcea rosea* importada de Asia a Europa y de allí a las Américas. Un elemento de las Ukiyo-e, y un símbolo del shogunato Edo —o Tokugawa—, los arreglos simétricos de las hojas y las flores de colores brillantes habrían sido familiares para Wright, un coleccionista y estudioso de las estampas japonesas que se encontraba en Japón durante la mayor parte del proceso de construcción (Wright, 1992). De a momentos, los adornos concretos abstraídos de la casa pueden llevarnos a preguntarnos: ¿es aquello la cola de la serpiente emplumada o un tallo de pimpollos malva? Las influencias que le dieron forma a la casa no son únicamente mesoamericanas, del mismo modo que las pequeñas tiendas del centro comercial de abajo, son asiáticas, europeas y mexicanas; en resumen, son un resultado de procesos de globalización acelerados inconmensurablemente por la invasión europea a las Américas.

Más allá de un breve vistazo de las flores malvarrosa, las narrativas a menudo contradictorias sobre la casa ofrecidas por Frank Lloyd Wright y Barnsdall se encuentran enteramente ausentes de *Ch'u Mayaa*. La historiadora de la arquitectura Alice T. Friedman ha planteado que los espacios abiertos de la casa fueron concebidos como una suerte de teatro abierto, y probablemente el video de Tossin retome aquella parte descuidada del programa original de la construcción (1992, pp. 239-260). Pero el conflicto entre aquella cliente demandante y sin dudas difícil, y aquel arquitecto dominante pero mayormente ausente, así como también la extraña y enrevesada historia que siguió a la construcción de la casa han sido eclipsadas por el recuperación de un motivo indígena en el espacio por parte de Tossin, y su ocupación muy física y cinética de aquella casa neo-maya restaurada y las vastas extensiones de California del Sur que sondea. Es, por lo menos simbólicamente, un gesto de *Reconquista*, uno que reclama simbólicamente una construcción que abreva liberalmente de la Mesoamérica de la preconquista.

El proyecto actual de Tossin —que la pandemia global ha puesto en suspenso— también reviste de ancestralidad maya una casa de California del Sur. Para este proyecto, ella planea usar una casa del Renacimiento Maya del mismo período, la Casa John Sowden —popularmente conocida como la «Jaws House», 1926— diseñada por el hijo de Wright, Lloyd Wright —que dirigió mucho de la construcción de la Casa Hollyhock—. Usando réplicas de antiguos instrumentos de viento maya —basadas en impresiones 3D sobre escaneos de antiguos prototipos— y en colaboración con un compositor, Tossin

¹³ Nota de traducción: en español conocida como malvarrosa.

se reapropiará del espacio a través de una reconstrucción especulativa de música maya ancestral, de manera similar a *Ch'u Mayaa*, pero esta vez a través de los sonidos que estos instrumentos producen más que por vía de la danza.}

Para concluir en primera persona: en 2011, la artista mexicana Mariana Castillo Deball me invitó a participar —junto a Mario Bellatin, Pablo León de la Barra, Valeria Luiselli y otros— en la publicación de una colección de encuadernaciones para libros jamás escritos. El proyecto fue titulado *Never Odd or Even*, y se publicó en ocasión de su exhibición bajo el mismo nombre en el Grimmuseum de Berlín. El palíndromo del título sugiere su propia reversión, un ida y vuelta perpetuo, jamás resuelto. La encuadernación para el libro no-escrito con la que contribuí a esta colección especulativa ha sido un volumen llamado *My Debt to the Ancient Americas* [*Mi Deuda a las Antiguas Américas*] por Frank Lloyd Wright [Figura 2]. Su diseño y el texto mismo —de las solapas y la contratapa— están copiados en sintonía con la retórica de los libros que Wright publicó con Duell, Sloan y Pearce en 1940.¹⁴



Figura 2. Mariana Castillo Deball, Manuel Raeder y Jesse Lerner, *My Debt to the Ancient Americas* por Frank Lloyd Wright de las series *Never Odd or Even* (2012). Impresión. Una colección de encuadernaciones para libros jamás escritos.

¹⁴ Los libros son *On Architecture* (1941), *An Autobiography* (1941) y *Genius and the Mobocracy* (1949).

Pese a que creo que se ve convincente, el arquitecto ciertamente jamás habría llegado a escribir un libro así, no más de lo que habría llegado a reconocer que la Casa Hollyhock —y la Casa Ennis, etcétera— han sido construidas en tierra robadas al pueblo Chumash. A diferencia del palíndromo de Castillo Deball, el libro inexistente que he propuesto aquí no es una reversión de nada —menos de toda la Conquista—, ni siquiera a nivel simbólico, pero explicita un reconocimiento de otro modo perdido (2011). Considero que esta cubierta hipotética y el video de Tossin comparten un espíritu similar, aquello que Cristina Rivera Garza llama «desapropiación», un esfuerzo colectivo por hacer que la producción cultural retorne a «sus orígenes plurales» (2020, p. 4). De modo similar al libro jamás escrito de Frank Lloyd Wright, el video de Tossin nos insta a percibir aquello que ha permanecido demasiado tiempo sin reconocerse. Al regresar a la clave original de la división entre arte y arqueología, a las preguntas que provocaron estas reflexiones, considero que el video de Tossin es un catalizador poderoso para pensar a través de muchas de estas cuestiones.

REFERENCIAS

- Abaroa, E. (2017). *La Destrucción Total del Museo Nacional de Antropología*. Athééné Press.
- Alfonsin, A. (1993). *Frank Lloyd Wright, The Lost Years, 1910–1922: A Study of Influence*. University of Chicago Press.
- Barbour, C. A. (2016). *From Daniel Boone to Captain America: Playing Indian in American Popular Culture*. University Press of Mississippi.
- Black C. V. (2020). “Rethinking Mission Studies”. *Latin American and Latinx Visual Culture* (vol. 2, no. 3), 3–7.
- Brittenham, C. L. (2015). *The Murals of Cacaxtla: The Power of Painting in Ancient Central Mexico*. University of Texas Press.
- Braun, B. (1993). *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*. Harry N. Abrams.
- Carter, N., Houston, S. D. & Rossi, F. R. (eds.) (2020). *The Adorned Body: Mapping Ancient Maya Dress*. University of Texas Press.
- Castillo, M. D. (2011). *Never Odd or Even*. Bom Dia Boa Tarde Boa Noite.
- Deloria, P. J. (1998). *Playing Indian*. Yale University Press.
- Friedmann, A. T. (1992). “A House is Not a Home: The Hollyhock House as ‘Art-Theater Garden’”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, (vol. 51, no. 3), 239–260.
- Garza, C. R. (2020). *Los Muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo.
- Gilden G. & Lubell, S. (2013). *Never Built Los Angeles*. Metropolis.
- Grobet, L. (1990). *Neo-Olmayaztec* [Fotoensayo]. <https://lourdesgrobet.com/neolmayaztec/>
- Houston, S. D. (2012). “Telling it Slant: Imaginative Reconstructions of Classic Maya Life”. En Pillsbury J. (ed.), *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas* (p. 392). Dumbarton Oaks.

- Kaplan W. (ed.) (2017). *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915–1985*. LACMA/Delmonico/Prestel.
- Lee Thompson, J. (Director) (1963). *Kings of the Sun* [Película].
- Lerner, J. (2013). *The Maya of Modernism: Art, Architecture, and Film*. University of New Mexico Press.
- López Luz, P. (2014). *Pyramid*. París, Francia: RM/Toluca.
- de Martino, I. (Director) (1955). *Chilam Balam* [Película].
- Matsumoto, M. E. (2020). The Moving Body. En N. Carter S. D. Houston y F. D. Rossi (eds.), *The Adorned Body: Mapping Ancient Maya Dress*. University of Texas Press.
- Morley, S. G. (1946). *The Ancient Maya*. Stanford University Press.
- Padilla, A. D. (Director). (2016). *Ciudad Maya*. [Película]. Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.
- Paskievich, J. (Director). (1996). *If Only I were an Indian*. [Película]. National Film Board of Canada – TVO – Téléfilm Canada.
- Phillips, R. A. y Richardson, R. S. (2013). “Stone, Water, and Mortarless Constructions: Frank Lloyd Wright and the Pre-Columbian Inca”. *The Latin Americanist*, (vol. 57, no. 4), 97–129.
- Raicovich, L. (2021). *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*. Verso.
- Reyes, C. V. (1993). *De Bonampak al Templo Mayor: El azul maya en Mesoamérica*. Siglo XXI.
- Smith, K. (2006). *Frank Lloyd Wright: Hollyhock House and Olive Hill, Buildings and Projects for Aline Barnsdall*. Hennessey.
- Tossin, C. (2017). *Ch'u Mayaa (Maya Azul, 2017)*. [Video]. <https://www.clarissatossin.net/Ch-u-Mayaa>

¿Qué deviene el cine? Sobre las primeras obras de Pablo Martín Weber
Agustín Berti
Arkadin (N.º 11), e037, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe037>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

¿QUÉ DEVIENE EL CINE?

Sobre las primeras obras de Pablo Martín Weber

What does cinema become?

On the early work of Pablo Martín Weber

AGUSTÍN BERTI | agustin.berti@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 8/02/2022 | Aceptado: 30/05/2022

RESUMEN

La reciente obra de Pablo Martín Weber ha tenido un impacto notable en el circuito de festivales y museos del cine. Este artículo analiza sus films, realizados a partir de la manipulación digital de archivos audiovisuales utilizando procedimientos experimentales. Para ello, se parte de una revisión de preguntas clásicas de la teoría del cine como la ontología de la imagen fotográfica de Bazin o el cine como escritura de Astruc, y discusiones más recientes sobre el *found footage* y el cine de base de datos, a la luz de debates sobre la estandarización, la gubernamentalidad algorítmica y la visión maquínica para abordar la tecnicidad inherente a la poética (y la política) de Weber.

PALABRAS CLAVE

Cine digital; Indicialidad; Ensayo; Archivos fílmicos

ABSTRACT

Pablo Martín Weber's recent works have had a remarkable reception in cinema festivals and museums. This paper analyzes his films, produced by the experimental use of digital manipulation on audiovisual archives. To do so, it revisits some classic issues of film theory such as Bazin's ontology of photographic images or Astruc's cinema as a form of writing, as well as recent discussions on found footage and database cinema, through the lens of current debates on standardization, algorithmic governmentality and machine vision, in order to grasp the inherent technicity of Weber's poetics (and politics).

KEYWORDS

Digital cinema; Indexicality; Essay; Film archives



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

De un scanner LIDAR, cartografiando tridimensionalmente su entorno, al relato de un viaje de la UOCRA a conocer al Papa Francisco; de un atardecer de barrio a la división de comunicación del Estado Islámico en Siria; de una teología cristiana positivista a un viajero extraterrestre que investiga el Navarrazo, todo lo existente y lo *por existir* parece caber en la acotada e incipiente producción de Pablo Weber. ¿Cómo describir su obra y analizar su poética? *Cine experimental* puede ser impreciso: no hay experimento, sino programa. Asimismo, los tres cortometrajes, exceden el paraguas de la no-ficción, pero se nutren de algunas de sus operaciones características.

Mi intuición es que Weber ofrece una respuesta posible —y consistente— a la pregunta sobre qué deviene el cine después cada crisis que puso en cuestión su ontología: de la indicialidad fotoquímica, de la experiencia de proyección en sala, de la linealidad del montaje, de la bidimensionalidad de lo fotográfico. Para señalar qué aporta esta cinematografía radical, recuperaré dos ensayos clásicos, “La ontología de la imagen fotográfica” (Bazin, 1966) y “La cámara-stylo: el nacimiento de una nueva vanguardia” (Astruc, 1948) para pensar como las imágenes de Weber actualizan aquellos viejos debates. Pero también consideraciones más cercanas de Manovich (2001, 2008), Russo (2016) y del propio Weber (2020). Asimismo, será necesario recurrir a conceptos externos a lo cinematográfico, vinculados a discusiones filosóficas, como «gubernamentalidad algorítmica» (Rouvroy y Berns, 2018) y «visión maquina» (Celis Bueno, 2022), que permiten abordar la tecnicidad inherente a las operaciones y decisiones del cineasta.

A la fecha, Weber tiene tres cortos. El primero, *Fragmentos desde el Exilio* (24'01") se estrenó en el Festival de Cine de Cosquín en 2018. Los siguientes, *Homenaje a la obra de Philip H. Gosse* (22'45"), de 2020, y *Luto* (27'03"), de 2021, se estrenaron en el Festival de Cine de Mar del Plata. Esta modesta producción, sin embargo, ha recibido una notable atención a nivel global, con presentaciones en salas de todo el mundo, así como diversos premios.¹ Desde 2019, está dirigiendo un largometraje *cyberpunk* titulado *Ecós de Xinjiang*. Este artículo, se centra en el segundo trabajo, donde ya se manifiesta una poética madura del director que articula sus temas recurrentes: el archivo, los instrumentos técnicos de registro y percepción, la información, y el poder. Pero también discute cómo conforma una obra con *Fragmentos...* y *Luto*, donde también emerge su preocupación distintiva: ¿cómo separar la señal del ruido?

EL CINE COMO ESCRITURA

La poética de Weber actualiza el añejo vaticinio que hiciera Alexandre Astruc en “La cámara-stylo”: «La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura» (1948, s. p.). Los films comparten dos rasgos recurrentes: estar compuestos de planos tomados de fuentes diversas (archivos audiovisuales de variada naturaleza, colecciones fotográficas, videos online, renders), es decir propone un «cine de base de datos» (Manovich, 2001; Weber, 2020); y estar organizados por una voz *over* que, a modo de flujo de la conciencia, deriva por temas que establecen resonancias o disonancias con las imágenes que la acompañan. Esta voz suele estar apoyada en una memoria emotiva a la vez nacional y local, donde, especialmente en *Homenaje...* y *Luto*, la tonada juega un rol diferenciador no disimulado que contribuye al efecto de extrañamiento: lo marcado del acento cordobés, y los imaginarios pedestres que connota, se conjugan con imágenes globales —de la guerra en Siria—, abstractas —renders tridimensionales, retratos sintéticos— o, directamente, marcianos —de la misión Curiosity—.

El flujo de la conciencia de Weber asume que la memoria actual está asociada a dispositivos técnicos en constante readecuación que, en sus obras, dan cuenta del carácter no sólo exosomático de la

¹ Para recuento detallado, ver «El cineasta digital» (Koza, 2021).

memoria, y su pervivencia en registros y soportes, sino también su devenir digital. En sus films, esto indica la emergencia de una nueva memoria emotiva reticular que atraviesa no solo a la imaginería de la alta tecnología o la ficción *cyberpunk*, sino también a un camionero que escucha viejos éxitos cuarteteros por YouTube en la ruta en *Fragmentos...* o una mujer con cáncer que postea comentarios en videos de relajación en esa misma plataforma en *Luto*.

Explicar la trama de estas películas resulta un ejercicio vano por lo que se remite a su visionado, pero procuraré realizar una descripción de sus operaciones centrales. Lo narrado es una excusa para indagar en la naturaleza y el destino de las imágenes en movimiento a partir de exploraciones filosóficas tan estimulantes como asistemáticas. Una primera caracterización puede ser la de ensayo poético, de un tipo particularmente autorreflexivo, que se vuelve sobre sí mismo en tanto forma audiovisual. El director sistematizó estas ideas en el escrito que acompaña su tesina de licenciatura (Weber, 2020). Allí, él señala fuentes, enuncia referencias estéticas y explica el uso que hace de herramientas tecnológicas, lo que se engloba bajo la idea de «cine flarf». Para explicarla, remite a tres antecedentes diferentes: el *found footage*, el *Data Base Cinema*, y la poesía flarf.

En relación al *found footage*, existe una amplísima bibliografía, pero la sistematización propuesta por Eduardo Russo (2016) en esta misma publicación resulta específicamente pertinente debido a que aborda trabajos audiovisuales temática y formalmente afines a la obra de Weber. Al caracterizarlo, Russo (2016) señala que «la muy difundida denominación de *found footage*, instalada en un reconocimiento creciente, remite a un hallazgo que, por lo común, desborda el de esos materiales bien catalogados que se localizan en archivos y en cinematecas» (p. 21). En ese sentido, el acopio de Weber podría inscribirse en esta genealogía de prácticas artísticas, cuyos «insumos son cintas de videovigilancia, de monitoreo electrónico; en otros, incluso, hacen bastante forzada su denominación como *footage*, ya que se trata de archivos digitales radicados en discos duros o alojados en la nube, imágenes de uso industrial, policial, militar o médico, entre otros» (Russo, 2016, p. 21). Sin embargo, al caracterizar su propia obra, Weber se desmarca del *found footage*, al que define de manera más restrictiva a partir de la idea de «encontrado», para dar lugar a la idea de búsqueda activa, es decir el verbo *search* en la búsqueda de modo deliberado, de manera activa, «comandando el accionar de diversos algoritmos» (Weber, 2020, p. 22).

Aun teniendo en cuenta este reparo del propio director, considero que la sistematización propuesta por Russo ilumina algunos aspectos de la obra de Weber que no pueden abordarse desde otros conceptos críticos. A saber, el modo en el que el *found footage* desborda el archivo (p. 22), el modo en que desarticula el montaje en un movimiento a la vez crítico y creador (p. 23) y, por su origen inestable, no consolidado como el de la producción cinematográfica, el modo en que esta poética pone en evidencia la materialidad inherente a las tecnologías de la imagen y sus ciclos cada vez más cortos de obsolescencia (p. 23). A partir de su caracterización, Russo recupera una ambivalencia constitutiva de las tecnologías de registro, su doble vínculo con el control, orientado al conocimiento operativo en el terreno tecnocientífico, y con el espectáculo de masas, orientado a los imaginarios. Y, en ese sentido, sigue siendo relevante para abordar la obra fílmica de Weber.

Otro tema del artículo es la relación entre el *found footage* y cultura del control, el desplazamiento desde un *panopticon* centralizado propio de las sociedades disciplinares hasta mitad del siglo XX, hacia un *synopticon*, es decir, a una vigilancia distribuida donde una multitud ejerce el control sobre pocos. Celis Bueno (2022) continúa esta genealogía de la relación entre dispositivos de registro y de control social con la introducción de un concepto pertinente para pensar la obra de Weber y su uso de imágenes no cinematográficas: el de «visión maquínica».

La visión maquínica refiere a la posibilidad técnica concreta de operar en múltiples áreas de lo real a partir de la expansión de las máquinas de visión. Hoy, gracias al *machine learning* enfrentamos la automatización exponencial de las tareas de percepción. Por ello, para Celis Bueno, el fenómeno de la visión maquínica debe entenderse a partir de tres referencias: el análisis de la automatización propuesto por la cibernética, en especial desde la perspectiva de Norbert Wiener, el concepto de imágenes operativas de Harun Farocki y el de imágenes invisibles de Trevor Paglen. Me detendré brevemente en estas referencias.

La cibernética introduce la noción de *feedback* que convierte las máquinas automáticas del siglo XIX —entre ellas las cámaras fotográfica y cinematográfica— en máquinas informacionales. Es decir, máquinas que además de motor, transmisión y herramienta, incorporan un sistema de percepción y un centro de procesamiento, una evolución de máquinas ciegas a máquinas capaces de actuar en función de los datos de su entorno. Las imágenes operativas, son, justamente esta información que se obtiene; imágenes que se miden por su efectividad en la medida en que hacen que una determinada operación técnica ocurra —al margen de que sea llevada a cabo por humanos o máquinas—, anulando sus funciones contemplativa e interpretativa. En ese sentido, las imágenes operativas se oponen a las imágenes representacionales. Las imágenes invisibles son aquellas directamente producidas por y para máquinas, en las que en ningún momento del ciclo requieren la participación del ojo. En esta última etapa, desaparece la ambivalencia entre la imagen y lo representado, que constituía el territorio de la disputa política de y por las imágenes, ya que la mediación es reemplazada por activaciones y desactivaciones, el valor del *match/no match*, la reducción a la dicotomía valor verdadero/falso de la imagen: para la visión máquina no hay plano y contraplano o montaje paralelo cuyos sentidos haya que restituir.²

En paralelo a esta automatización, emerge un elemento central para una cultura de registros normalizados basada en la estandarización y la clasificación operativa, en especial de aquellos obtenidos mediante máquinas, que implican también la progresiva estandarización interna de sus partes e insumos. La estandarización de los registros se hace evidente al pensar la centralidad que tienen las bases de datos para la operatoria efectiva de la visión maquínica. Los algoritmos de *machine learning* se entrenan en bases de datos monumentales que, para optimizar su funcionamiento, deben estar compuestas de datos estandarizados. En relación a este proceso de normalización, Joler y Pasquinelli (2021) han propuesto que el procesamiento masivo de datos mediante *machine learning* debe verse como un instrumento de visión del conocimiento, entendido como continuidad de los dispositivos ópticos de percepción precedentes, como el telescopio y el microscopio: un «nooscopio». Y como toda tecnología óptica, entraña sesgos y distorsiones. En un mundo que se organiza a partir de capturar y procesar datos, en los que la producción y percepción imagética está automatizada, cobra renovada vigencia la intuitiva afirmación de Lev Manovich (2001) a comienzos de siglo sobre la posibilidad de un «cine de base de datos»: «Con los nuevos medios, el contenido de la obra y la interfaz son cosas distintas. Por tanto, es posible crear diferentes interfaces para el mismo material» (p. 293).

Retomando la transición de máquinas automáticas a informacionales planteada, el registro automático está asociado a la linealidad narrativa en la que el montaje es una instancia previa a la proyección de la cinta, que corre en un sentido único. En el contexto del cine de base de datos, el devenir de la imagen se abre a distintas posibilidades combinatorias en función del *feedback* por lo que se da el paso a una espacialidad narrativa, como la que caracteriza a los videojuegos, que actualizan una imagen en pantalla en función del *input* que reciban. La obra de Weber no va en esa dirección, pero sí incorpora algunos de sus supuestos, en especial la lógica inherente a la organización de bancos de archivos

² Para este cambio de régimen visual, véase también «Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial» (Celis Bueno, 2019).

audiovisuales. Toda base de datos, al operar sobre archivos digitales, automatiza la búsqueda, indizado y archivado mediante la referencia «a un intervalo de direcciones discretas que puede corresponder a un host de red, un dispositivo periférico, un sector de disco, una celda de memoria u otra entidad lógica o física como una cadena de caracteres» (Berti, 2022, p. 428). La capacidad de direccionar, es decir rastrear automáticamente en el código, potencia la idea de búsqueda algorítmica de archivos audiovisuales que es parte del procedimiento de Weber. Al hacerlo, retoma el método de la poesía flarf y el uso creativo de la búsqueda con términos prefijados explotando las contradicciones inherentes a la estandarización del lenguaje escrito y las “palabras clave” tal y como es operada por los motores de búsqueda: «La Flarf Poetry, al maridar algoritmos de búsqueda y proceso creativo, nos enfrenta ante el vértigo de las palabras, la inconsistencia del lenguaje; ante el abismo sobre el cual todo orden social se erige. (...) ¿Podríamos imaginarnos un ejercicio similar para el cine?» (Weber, 2020, p. 13).

Este sistema de recopilación de materiales es solo el comienzo. Tras la búsqueda, que adapta a la particular dificultad de codificar en palabras clave archivos audiovisuales, sucede un momento de acumulación de archivos: «En este sentido, el Cine Flarf que vengo a proponer aquí debería ser considerado como una variación de la categoría propuesta por Manovich: un cine de base de datos» (Weber, 2020, p. 20). Sin embargo, el procedimiento de búsqueda no es aleatorio, ya que un rasgo distintivo de su poética es la constante indagación acerca de la naturaleza no solo del tema y de la materialidad de los archivos que utiliza, es decir, de sus condiciones de producción, sino también cómo esta dinámica se inserta en un régimen de gubernamentalidad algorítmica que modula flujos y viene a reemplazar a la censura de las sociedades disciplinares. [Figura 1] Weber (2020) señala que tales «archivos audiovisuales, desprovistos de toda intención social, constituyen un gran acervo que puede ser reutilizado por el Cine Flarf para re-integrarlos a cadenas discursivas y otorgarles sentido, expandir las sensibilidades y repolitizarlas» (p. 21).

Con todo, el aspecto que mayor impacto parece haber tenido en la recepción de sus films es el carácter alucinatorio de las imágenes algorítmicamente manipuladas. Una operación que podría describirse como voluminizar las imágenes bidimensionales mediante la creación de un mapa de color, un mapa de volumen y un mapa de tamaño de partícula mediante el uso del programa *Trapcode Form* para la edición con *After Effects*, y la posterior unión de los tres que produce sus imágenes tan distintivas.

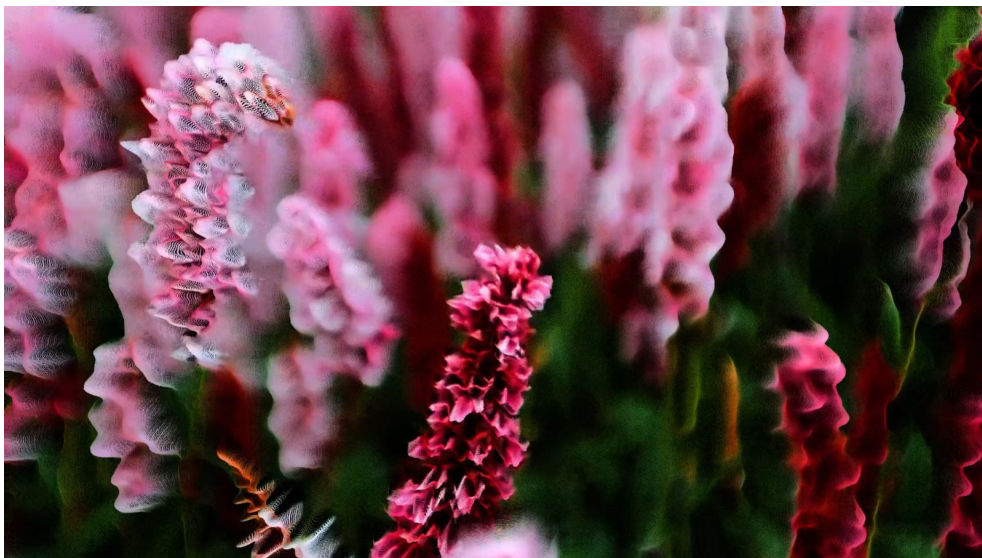


Figura 1: Pablo Weber, flores "volumenizadas", *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020).

La operación no elimina la indicialidad de la captura del rebote de la luz que Bazin (1958) identificara como aspecto ontológico de las imágenes fotográficas y base de su potencia mimética, que sí ocurre con imágenes sintéticas completamente generadas por computadora, pero la hace tambalear. El plano se espacializa, sin tampoco caer en la simulación del volumen de la imagen 3D. Tal extrañamiento de la imagen, en combinación con el cine flarf, implica operaciones conscientes y reflexivas, guiadas por un programa prefijado en sentido contrario a la referenciabilidad digital.

La pregunta que cabe plantearse es cómo se articulan, en la poética de Weber, las operaciones de búsqueda de imágenes bajo la lógica del cine de base de datos, la manipulación *contra* la lógica de la visión maquínica, y la escritura con imágenes en línea de la propuesta de Astruc. Una escritura que restituye las imágenes al ámbito de la semántica, a la disputa política por el sentido de la representación y las sustrae del ámbito puramente sintáctico de la visión maquínica.

Fragmentos... se organiza en quince “emisiones” de una agente que envía informes a una entidad extraterrestre desde la ciudad de Córdoba durante la elección de 2015. Al final de los créditos, puede leerse: «Las imágenes locas de computación y las imágenes de archivo fueron extraídas inescrupulosamente de diversas cuentas de YouTube». Esta acumulación y manipulación de imágenes constituye un primer esbozo de la peculiar técnica de manipulación de imágenes de archivos audiovisuales con el software *After Effects* que se desarrollará con mayor profundidad en *Homenaje...* Una voz en *off* alterada con software de edición de sonido lleva el relato. Los fragmentos intercalan placas de texto que apuntan cuestiones relevantes para la trama y comentarios sobre el estado de los archivos enviados por la agente. La operación de volumenizar los planos resulta aún incipiente y más cercana al efecto *glitch*, característico del arte digital, es decir aquel que explota las potencialidades estéticas del mal procesamiento de imagen o sonido (Betancourt, 2003).

Homenaje... resulta una obra más madura, en la que los resultados de la poética adquieren una potencia visual infrecuente. Si bien la película comienza con un video digital sin modificar que muestra la operación de un scanner LIDAR, una vez que se pasa a los resultados de ese escaneo, la película comienza a presentar más de veinte planos largos recopilados siguiendo la premisa del cine flarf y procesados con la operación de volumenización. Éstos se articulan a partir de una digresión *voice over* de Weber que se vincula, no siempre de modo directo, con una serie de planos que comienzan con una modulación de ondas, para seguir con una sucesión de un atardecer y flores, una puesta de sol en un barrio de Córdoba, más flores, imágenes de Marte, imágenes de vida submarina, bandadas de pájaros, imágenes sintéticas de personas generadas por una inteligencia artificial, imágenes de Córdoba en los sesenta, charcos en un día de lluvia, un campo de flores, *glitches* aberrantes de imágenes sintéticas de personas, imágenes de películas de propaganda del Estado Islámico (incluyendo una inmolación), un campo de flores, un lago con patos, la espesura de un bosque, una toma aérea *desde un dron* y una puesta de sol. Las búsquedas de estas imágenes se nutren de cinco bases de datos: 1) YouTube, 2) imágenes propagandísticas del Estado Islámico, 3) el Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba, 4) la Sonda Curiosity de la NASA, y 5) el proyecto *This Person Does Not Exist* (Weber, 2020).

La voz *over* se plantea el problema de los dispositivos de registro y percepción a partir de la figura de los fósiles por el problema epistemológico y teológico que supuso para el naturalista cristiano P. H. Gosse. La no concordancia de los fósiles con la antigüedad del mundo de *La Biblia* es equiparada con la no indicialidad de las imágenes creadas por CGI e inteligencia artificial, y la acumulación de capas geológicas en internet con el progresivo abandono del código en favor de las interfaces gráficas de usuario. Esta deriva geológica se vuelve hacia el modo en que la creciente percepción del mundo mediada por el diseño se replica en organizaciones terroristas como el Estado Islámico bajo la lógica

empresarial y de *branding*. Los modos en que todos estos fenómenos participan como archivos en una circulación exponencial de información genera un nuevo sublime tecnológico, similar al sublime sensorial del mundo natural que abrumaba a los positivistas. A partir de la proliferación de registros de la guerra civil en los teléfonos celulares de combatientes y refugiados, y la circulación de estas imágenes como archivos del presente, la película introduce el tema de la multiplicidad de los registros y un *synphton* caótico en el que pervive la memoria hoy.

Luto mantiene la estructura digresiva de *Homenaje...* pero se organiza, centralmente, en paneos sobre fotografías y libros científicos, manipulados en mayor o menor medida. La voz *over* es de Weber en una narración personal que combina ficción y realidad, que, con procedimientos similares, combina el luto social por la muerte de Maradona con los lutos privados afectados por el aislamiento durante la pandemia de COVID-19.

PLANOS RUGOSOS PARA UNA ONTOLOGÍA PLANA

Mi hipótesis es que los planos de Weber, donde la bidimensionalidad se vuelve rugosa, ganan volumen, tensionan la pulsión mimética de la imagen fotográfica baziniana hasta convertirla en algo tan alucinado como los fósiles de Gosse, colocadas ante los espectadores como las falsificaciones de restos de imposibles seres previos a la creación. El uso de *Trapcode Form* que permite inclinar el plano es, así, un esbozo de toda su poética visual:

Luego de que se me ocurrió esta idea surgió el concepto narrativo general del corto: empezar con una máquina que mapee un escenario, crear un mundo tridimensional y montar dentro de este universo ficcional el material recopilado (...) Esta es la técnica que completa, que cierra el círculo del Cine Flarf, un cine de hibridación, de conjunción entre máquina y mente, entre el mundo y sus representaciones cibernéticas. (Weber, 2020, p. 63).

El director recupera algunos de los principios del montaje espacial de Manovich (2001) articulados con la construcción de una mirada maquínica, influida por las operaciones de Marker y Vertov (Weber, 2020, p. 49). Así, se apropia de las posibilidades técnicas de los motores de búsqueda para subvertir la lógica del archivo y hace estallar la ontología de la imagen fotográfica en la era de la gubernamentalidad algorítmica. Tal giro materialista se complementa por una atención inusual —al menos en el cine cordobés— a las dinámicas político-partidarias locales y nacionales, en particular a las internas del peronismo.³

Acaso esta sea uno de los rasgos más distintivos de Weber, su capacidad de articular los grandes debates contemporáneos sin desatender su impacto en los territorios puntuales. Así, el reordenamiento geopolítico que comienza con la Guerra Civil Siria hace serie con el golpe de estado policial por el que la derecha cordobesa derroca al gobierno peronista de Obregón Cano con la anuencia o indiferencia del ejecutivo nacional casi cuarenta años antes, la victoria del macrismo en 2015 o el modelo «cordobesista» de la actual iteración por derecha del peronismo local y las grandes obras públicas que transforman la vida urbana en medio de la pandemia de COVID-19 (además del duelo colectivo por la muerte de Diego Armando Maradona). El gran teatro del mundo y el localismo son apenas niveles de cercanía o lejanía del registro del cineasta, para lo que encadena planos «buscados» y los volumeniza, en lugar de registrar planos generales o detenerse en planos detalle, como podría hacerlo una representación cinematográfica realista. Para ello, Weber se vale del recurso al monólogo *over* que va introduciendo temas a priori inconexos mediante una técnica digresiva virtuosa que da unidad temática a las imágenes, a las que la manipulación digital otorga cierta homogeneidad visual.

³ Sobre la ausencia de lo político en la producción cinematográfica cordobesa, véase Koza (2015) y Conti (2016).

Esta atención no localista al territorio, sin renunciar a sus marcas más identificables, como la ostensible tonada del narrador, brinda un espesor distintivo a los planos rugosos por la manipulación. Tal arrugamiento permite, paradójicamente, restituir la potencia indicial. Acaso el ejemplo más patente de esto sea la secuencia del martirio en *Homenaje...* Describiendo las disputas mediáticas del Estado Islámico, Weber reactualiza la discusión por la figura del mártir como máximo pico de la relación con lo real. La operación implica un manejo pleno de las exigencias de verdad para que esos martirios sean recibidos, así como su difusión por redes sociales y mezquitas, donde deben sortear diversas formas de censura humana y maquínica para alcanzar a quienes se procura enrolar y radicalizar. Esa forma extrema se constata en la secuencia que monta tomas desde el coche bomba desde fuera y una toma aérea desde un dron con un *insert* del plano desde una cámara personal que acompaña al conductor. [Figuras 2 y 3] El *insert* reconfirma que lo que está sucediendo es, de hecho, un ataque suicida: no hay montaje, los dos planos en pantalla se corroboran entre sí.



Figura 2: Weber, plano general del coche bomba, *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020)



Figura 3: Weber, plano cenital del coche bomba con *insert* de cámara personal, *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020)

El propio Weber narra las implicancias de estas operaciones en el monólogo que acompaña esta secuencia en la que se pregunta cómo separar la señal del ruido ya que se siente como perdido Phillip Gosse en su colección, donde cada archivo es uno de sus fósiles y advierte que “el Estado Islámico integró el lenguaje audiovisual a sus operaciones militares. Los mártires son actores de su propio suicidio. Y son alabados en las películas, son reconocidos con rostro y nombre” (Cabral y Weber, 2020, 19:11).

Esta secuencia condensa las operaciones de Weber. Los archivos del Estado Islámico funcionan como los restos de Gosse. Aberraciones rayanas a lo impensable, como la inadecuación conceptual de los fósiles con la historia cristiana del Génesis, o la abyección de la producción audiovisual del fundamentalismo, se leen a la luz de la relación entre el registro y la percepción de lo real, pero en términos de teoría de la información. Y de allí, la recurrente pregunta que del narrador: ¿cómo separar la señal del ruido? El sublime sensorial se da ante la imposibilidad de la percepción por las magnitudes del fenómeno: cósmicas, geopolíticas, biológicas, psíquicas, sintéticas, geológicas y ecológicas.

La obra de Weber es una poética de la información, un abordaje de la indagación sobre el sublime a partir de la pregunta por cómo separar la señal del ruido. En su tesina el propio Weber la anticipa, al presentar el dilema de la racionalización de la percepción como algo vinculado a un proyecto de dominio a partir del naturalista europeo que se abruma ante experiencia sensorial en la selva: «Esa noche, frente a un siglo XIX que apenas comenzaba su efervescencia y frente al velo opaco y saturado de voces de la noche amazónica, Alexander von Humboldt se preguntó: ¿Cómo seleccionar, cómo jerarquizar, cómo clasificar una realidad tan vasta, un mundo tan ancho y ajeno?» (Weber, 2020: 6).

REFERENCIAS

Astruc, A. (30 de marzo de 1948) La cámara-stylo. El nacimiento de una nueva vanguardia. *L'Écran Français*, 144. <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>

Bazin, A (1966) *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.

Berti, A. [1958] (2022) Referenciabilidad. En D. Parente, A. Berti, y C. Celis (Coords.) (2022) *Glosario de Filosofía de la técnica* (pp. 428-429). La Cebra.

Betancourt, M. (19 de septiembre de 2003) Welcome to Cyberia, *Miami Art Exchange*. https://www.michaelbetancourt.com/pdf/MAEX_Welcome_to_Cyberia_2003.pdf

Celis Bueno, C. (2019) Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. *Barda*, 5(8), 89-106.

Conti, M. (2016). Nuevo Cine Argentino y Nuevo Cine Cordobés. Elementos contextuales de ambos fenómenos y características formales en los films representativos: *Pizza, birra, faso* y *De caravana*. *Toma Uno*, 5, 117-131.

Joler, V. y Pasquinelli, M. (2021). El Nooscopio de manifiesto. *La Fuga. Revista de Cine*, 25. <https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>

Koza, R. (2015) Lo pequeño no es hermoso. *Deodoro* 58, 10. <http://www.conlosojosabiertos.com/lo-pequeno-no-es-hermoso-algunas-consideraciones-sobre-el-nuevo-cine-cordobes/>

- Koza, R. (agosto 2021) El cineasta digital, *Número Cero*. <http://www.conlosojosabiertos.com/el-cineasta-digital/>
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2008) El cine, arte del índice. En J. La Ferla (Comp.) *Artes y medios audiovisuales: Un estado de situación de las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas* (pp. 73-79). Aurelia Rivera.
- Russo, E. (2016) La mirada del cine en la sociedad de control. Vigilancia, *found footage* y resistencia. *Arkadin*, 5: 20-36.
- Rouvroy, A. y Berns, T. (2018). Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? *Ecuador Debate*, 104: 124-147.
- Weber, P. (productor y director) (2018) *Fragmentos del exilio*. [Película]. Periferia Cine
- Weber, P. (2020) *Homenaje a la Obra de Philip H. Gosse*. (Trabajo Final de Licenciatura en Cine y Televisión) Facultad de Artes de Universidad Nacional de Córdoba.
- Weber, P. (director), Cabral, M. (productora), (2020) *Homenaje a la Obra de Philip Henry Gosse*. [Película]. Periferia Cine
- Weber, P. (director), Arrieta, M. E. (productora) (2021) *Luto*. [Película]. Periferia Cine.

El cine de Paolo Gioli: huellas, temblores, metamorfosis
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.º 11), e038, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe038>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE DE PAOLO GIOLI: HUELLAS, TEMBLORES, METAMORFOSIS

Paolo Gioli's Cinema: Traces, Tremors, Metamorphosis

EDUARDO A. RUSSO | earusso@fba.unlp.edu.ar

IPEAL – Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata. Argentina

Recibido: 25/02/2022 | Aceptado: 19/05/2022

RESUMEN

El artículo examina diversos aspectos de la poética de Paolo Gioli (1942–2022), artista integral que atravesó la pintura, la litografía, la fotografía, el cine y el video, desafiando las definiciones y fronteras de cada medio. Gioli propone un cine que interroga a las tecnologías de la imagen, cuestionando los mismos fundamentos del cine. Las relaciones entre mirada y cuerpo, entre la representación y lo abstracto, así como las articulaciones entre distintos modos de la imagen y la experiencia audiovisual han sido sometidas en su obra a un incesante combate en el campo abierto por la pantalla.

PALABRAS CLAVE

Cine; experimental; vanguardia; fotografía; visión

ABSTRACT

This article examines various aspects of the poetics of Paolo Gioli (1942–2022), an integral artist who crossed painting, lithography, photography, film and video, challenging the boundaries and definitions of each media. Gioli proposes a cinema that contests the technologies of the image and interrogates the foundations of cinema. The relationships between body and gaze, between representation and abstraction, as well as the articulations between different modes of images in the audiovisual experience have been subjected in his work to an incessant battle in the field opened by the screen.

KEYWORDS

Film; experimental; avant-garde; photography; vision



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

"Yo permanezco en la edad de la madera, no en la edad del hierro"

Paolo Gioli (Rumble, 2015)

RECÓNDITO, INCLASIFICABLE, IMPREDECIBLE

Aunque se lo suele presentar como artista plástico, cineasta y fotógrafo, Paolo Gioli fue un creador tan múltiple como resistente a las disciplinas artísticas.

Murió el último 22 de enero en Lendinara, la pequeña localidad del Véneto que había elegido para vivir y trabajar en su taller artesanal, donde manufacturaba sus películas. Había nacido el 12 de octubre de 1942 no lejos de allí, en la población de Sarzano-Rovigo, y fue en esa misma región donde pasó la mayor parte de su vida. Aunque viajó como becario a Nueva York entre 1967 y 1969, y fue miembro activo de la vanguardia romana durante los primeros años setenta, su itinerario se fue replegando hacia esa región sur del Véneto donde había localizado su laboratorio artesanal para reinventar el cine. A pesar de que en los títulos de apertura de sus films suele leerse: «Cinema Sperimentale Italiano», Gioli no creía pertenecer a un cine experimental en tanto categoría o género. Lo suyo es experimentación en el sentido de inventores como Louis Lumière o, antes aun, de Henry Fox Talbot, aquel que pensó esa fotografía a la que estaba dando forma como un pincel de la naturaleza. Uno de los estudiosos de su producción, el investigador y cineasta Patrick Rumble, lo considera como el último de los pioneros del cine (Rumble, 2015). Abordar la obra de Gioli implica acceder a resultados necesariamente parciales y hasta fragmentarios; sólo esbozaremos algunos apuntes sobre una obra compacta y de densidad excepcional, al punto de que analistas tan sistemáticos como David Bordwell advirtieron que no hay manera sencilla de organizar la gran variedad de sus films (Bordwell, 2009). En todo caso, este texto deberá entenderse como una invitación y una incitación a asomarse a una producción que, aunque hoy goza de una visibilidad creciente, aún aguarda un reconocimiento acorde a su relevancia para el campo del cine y las artes audiovisuales.

Paolo Gioli experimentaba con los mismos aparatos que obtienen imágenes fijas o dotadas de la ilusión de movimiento, desarmándolos, modificándolos, o incluso inventándolos. Certeramente supo explicitar a Patrick Rumble en el documental que éste realizó sobre su cine, *Free Films Made Freely*: «Lo que hago es previo a la técnica» (Rumble, 2014: 34m, 34s) Dicha afirmación instala al artista en un punto preliminar a la misma invención de aparatos funcionales y disponibles. Su diseño de artefactos caseros y sus procedimientos desafiantes de toda corrección fotográfica o cinematográfica daban cuenta de este ánimo epistémico y constructivo. Además, esas tentativas tampoco obedecían a un procedimiento técnico o método científico, sino que más bien formaban parte de una poética. Por lo tanto, sus experimentos no encuadraban en el usual desarrollo de prototipos tecnológicos, sino que incorporaban una serie de movimientos aberrantes que desafiaban todo sentido de progresión o de avance para la obtención de un propósito determinado. Lo que construye son verdaderas paradojas cinematográficas, sin ser atraídas por ningún campo cuya configuración sea externa a su propia lógica y dinámica. Por ello resulta tan difícil organizar su obra de acuerdo a criterios formales, temáticos o incluso cronológicos. Conviene atender, en su lugar, a las afinidades electivas o a las conexiones internas entre las piezas, que marcan cursos y recursos de un largo recorrido en el que no faltan las recurrencias y patrones ocultos (Fragapane, 2009). El recorrido que aquí proponemos, progresando y remontando una línea de tiempo, seguirá esta orientación.

Mientras se afirmaba su reconocimiento como uno de los más destacados fotógrafos contemporáneos de Italia, la asombrosa producción fílmica de Gioli fue durante décadas solo esporádicamente

difundida por algunos festivales o muestras. De esos círculos acotados emergió en el cambio de siglo, cuando el acceso franquizado por la era digital modificó aquella situación que responde a la vieja y conocida maldición de los cineastas alternativos: la mayor libertad en la producción debe pagar el precio de la máxima restricción en la circulación. En la actualidad, varias compilaciones en DVD y la emisión televisiva de sus trabajos han reparado la falta. Las plataformas más populares de internet, además de las reiteradas retrospectivas en festivales y museos, muestran varios de sus trabajos. En cuanto al acceso más organizado y documentado, la edición italiana del DVD de RaroVideo, *I Film di Paolo Gioli* (Gioli, 2006), con una docena de sus cortometrajes, marcó el inicio de un impacto que ya venían insinuando las proyecciones de festivales. Fue decisivo un homenaje realizado en el 2009, en la *45 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro, para que la repercusión alcanzara nuevas fronteras. En el catálogo de dicha muestra, Fragapane y Bordwell contribuyeron a instalar su nombre como una referencia crucial entre los maestros del cine a descubrir en el nuevo siglo (Gioli, 2009). Y en el mismo año, el volumen colectivo y bilingüe *Imprint cinema/ Paolo Gioli: un cinema dell'impronta* amplió más aún el impacto (Toffetti & Licciardello, 2009). Dicho libro se editó en Roma, acompañado por el DVD editado por Kiwido/Centro Sperimentale di Cinematografia: *Paolo Gioli, il cinema della impronta* (Gioli, 2009). Así fue divulgándose un cine que había crecido en cierto grado de reclusión. Un cine que a inicios del siglo XXI, además, parecía volver sobre los mismos pilares de la invención de la fotografía, del cinematógrafo, y de otros aparatos que acompañaron el tiempo de los pioneros, para señalar rumbos que habían sido olvidados, o acaso para marcar otros caminos bajo un espíritu inicial. Si su cine resistía al adjetivo «experimental», sí admitía el verbo experimentar, o mejor aún, el explorar o inventar nuevas relaciones de ciertas imágenes técnicas, generadas por maniobras insólitas con la mirada y la escucha.

Paolo Gioli siguió cultivando, pese a la progresiva difusión, su perfil de artista obstinadamente recóndito. Luego de cuatro décadas de trabajo, cuando ya había realizado más de treinta films, sorprendía advertir que más de un tercio de su obra permanecía en su taller, sin ser exhibida en público. En años recientes, el acceso se consumó con *Tutto il Cinema di Paolo Gioli* (Gioli, 2015), con los tres DVD de una edición integral, que abarca desde las piezas tempranas de los años sesenta hasta sus últimas producciones, fechadas hacia el año 2013. La misma información de prensa de dicha edición intentaba clasificar su producción, señalando que allí se sumaban films sin cámara, films realizados con copia positivo/negativo, films estenopeicos, films estroboscópicos, films con metraje encontrado, films de animación, films de técnica *fotofinish*, films-homenaje, y films fuera de formato. Enumeración heterodoxa, tan ilustrativa de las dificultades anteriormente señaladas, como finalmente frustrante, ya que al encuadrarlas en cada uno de esos casilleros, se hace imposible dar cuenta de cómo estas hipotéticas categorías a menudo se interpenetran en cada pieza audiovisual que, a pesar de su duración frecuentemente breve, comporta una complejidad y una dosis de sorpresa continua, abierta casi a cada instante.

L'UOMO SENZA MACCHINA DI PRESA

Diríase que el asombro ante el cine de Paolo Gioli se renueva con cada fotograma, a no ser porque a veces ni siquiera nos encontramos en sus películas con esa unidad presuntamente elemental que marca el peso de la foto en el cine, sino con imágenes impresas en una superficie difusa, preliminar a dicho rectángulo. En no pocas ocasiones, las imágenes escapan incluso a la misma delimitación tradicional de los fotogramas, ya que cobran forma como zonas de luz y sombra en la película, sin adecuarse a marcos, sino superponiéndose en sus límites con las vecinas [Figura 1].



Figura 1: Fotograma de *Film Stenopeico* (Gioli, 1973)

El cineasta confió a Patrick Rumble que para él, en última instancia, todo era cuestión de cámaras oscuras y de aberturas, sean éstas previsibles o insólitas (Rumble, 2015). En cualquier agujero, cualquier recoveco, acecha una cámara oscura. Uno de sus cortos fundamentales es *Film stenopeico* (1973-1989), también conocido como *L'uomo senza macchina di presa*, en obvio homenaje y parodia del film seminal de Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (conocido en Italia como *L'uomo con la macchina da presa*). La película no está dedicada a Vertov, sino a Reinerus Gemma Frisius, el astrónomo holandés que en el siglo XVI contribuyó a difundir el uso científico de la cámara oscura en Occidente para observar los eclipses solares, siguiendo la tradición abierta por los árabes en la Bagdad del siglo XI. En cierto modo, es como si Gioli hubiera remontado el tiempo, desde esa cámara que era para Vertov un ojo maquínicamente mejorado, hacia las raíces mecánicas y ópticas de la cámara oscura en su sustrato técnico y científico, para diseñar un cine inaugural, visto a través de las pequeñas perforaciones en serie de aparatos estenopeicos (del griego *steno*, estrecho y *ope*, abertura).

Mucho antes de que el «hágalo usted mismo» fuera una consigna de actualidad, Paolo Gioli se propuso construir sus propios aparatos para la captura de imágenes fijas y móviles, refundando de manera artesanal la foto y el cine. Cuando comenzó a trabajar con fotografías, acostumbraba diseñar cámaras oscuras de tamaño diverso. Si con alguno de los dispositivos minúsculos que construyó lograba imágenes de 2 milímetros, obtenidas por los rayos lumínicos a través de agujeros de botones de ropa, combinaba esas impresiones en miniatura obtenidas por sus «cámaras-botón» con otras logradas en gran formato por cámaras oscuras de un metro y medio de lado, construidas por él mismo y donde hasta podía ingresar con su cuerpo. Gioli solía recordar divertido a sus entrevistadores que los campesinos del Véneto, al verlo manipular tan extraños artefactos por el terreno de distintas locaciones, lo habían bautizado *l'uomo del buco*, «el hombre del agujero» (Rumble, 2015). La derivación desde las cámaras

fotográficas estenopeicas hacia el cine estenopeico no fue otra cosa que una consecuencia lógica. David Bordwell llamó la atención sobre el modo en que para ir desde las «cámaras-botón» hacia los diseños de cámara cinematográfica estenopeica, con el objeto de impresionar el film de sus películas mediante exposiciones de 50 orificios a la vez, sólo debió recordar el modo en que los botones son cosidos en una camisa, con su ordenamiento vertical (Bordwell, 2016).

Un momento formativo y fundamental en la trayectoria del artista fue el de su encuentro con Nueva York, adonde había viajado en 1967 con una Beca de la John Cabot Fund. Cuando llegó a la metrópolis, el impacto fue tal que se vio impulsado a hacer algo más que dibujar, lo que para entonces creía que era su principal medio expresivo. La cuestión ante semejante máquina urbana, con su agitación desmesurada, lo obligaba a hacerse de otra máquina, a empuñar una cámara. Y así fue como se produjo el salto, pero lo hizo en principio desde la plástica hacia una cámara de cine, no hacia una fotográfica. El problema inicial de Gioli fue el de toda su trayectoria: cómo enfrentar la mirada y lo visible en movimiento, entendido esto como un misterio no exento de paradojas. Antes de fijar imágenes de modo convencional, confrontó el problema radical de la impresión del tiempo y el movimiento en las imágenes capturadas.

Podría afirmarse, en todo caso, que las imágenes del cine de Gioli redefinen el mismo concepto de escritura con luz que es propio del término «fotograma», pero lo hacen en un ámbito preliminar a la acción de lentes o de encuadre previsto por una cámara convencional, apelando a la simplicidad de esas elementales cámaras oscuras que conforman las cajas estenopeicas. El artista trabaja en los mismos basamentos de la fotografía y el cinematógrafo, como obteniendo imágenes por vez primera. En *Laboratorio Gioli* (2015), una reveladora entrevista que fue incorporada como material adicional en los DVD *I film di Paolo Gioli*, el cineasta muestra a Bruno Di Marino cómo operan las cámaras estenopeicas que diseñó para obtener esas imágenes que son algo así como la marca de fábrica en su cine. En épocas de su *Film Stenopeico* (1973), según recuerda el propio artista, había elaborado una cámara con un tubo de un metro de extensión. Pero en el momento del rodaje de *Laboratorio Gioli*, ya había diversificado la captura con dos modalidades de tomavistas: una de cincuenta centímetros y otra de dos metros. La imagen era tomada simultáneamente, en una sola exposición, a través de unos veinticinco orificios en la primera, y un centenar en la segunda. Al ser realizada en soporte fílmico de 16 mm, cada toma producía, al proyectarse, segundos enteros de imágenes, cuyo movimiento vibratorio incorporaba el efecto de un leve desplazamiento del punto de vista óptico en sentido vertical, como elaborando un singular *scanning* de los cuerpos fotografiados (Gioli, 2006). Esta extraña movilidad generada en la proyección, que temporalizaba una imagen impresionada en simultáneo, habilitó a David Bordwell a pensar la producción de Paolo Gioli como propia de un *cine vertical*. Cotejándola con otros retos a la primacía de lo horizontal y del horizonte en la historia de la imagen cinematográfica, desde la instauración de la clásica relación de aspecto de 4x3 en el rectángulo de la pantalla, el cine de Gioli renuncia a ser una ventana abierta al mundo o a un determinado paisaje. Lleva al extremo una estrategia de descomposición y desorientación del espacio que arma su propia lógica mediante la división de la pantalla, la organización de simetrías cambiantes, relaciones especulares, incrustaciones de una imagen en otra. Incluso avanza sobre la disolución de las formas en un combate de luces y sombras (Bordwell, 2009). Más allá de las variaciones y las sorpresas a cada instante, pueden considerarse estos elementos como una verdadera firma personal en su filmografía.

La primera película de Paolo Gioli, *Tracce di tracce* (Gioli, 2015) muestra las huellas digitales del cineasta, impresas sobre el mismo film. Realizada sin cámara, sin fotogramas, *Huellas de huellas* solamente revela las huellas dactilares o, en algunos momentos, permite entrever lo que apoyado sobre la película dejó su impronta. Algún fragmento de letras o números de sellos, rayas de papel de lija, las marcas de los dedos del cineasta. Todos danzan en una trama que incorpora movimiento, ritmo,

pero sobre todo, perseveran en continua y frenética vibración. Dicha firma vibratoria e indómita hace que sus imágenes comporten una dimensión de verdaderas impresiones salvajes, tal como consigna la afortunada expresión que titula un importante volumen reciente dedicado a su obra (Dubois & Somaini, 2020)

El proceso iniciado en *Tracce di tracce* es ahondado en el que acaso es su film programático, *Commutazione con mutazione* (1969) (Gioli, 2015). Realizado con fragmentos de película super 8, 16 mm y 35 mm, intercalados o superpuestos entre sí y pegados manualmente con cinta adhesiva, las imágenes van disputando el espacio del cuadro, ocupando distintas zonas de la ventana de proyección. El temblor de las imágenes oscila entre el movimiento cinematográfico como una conquista a la par de la obtención de momentáneas fijeas, exponiendo la inestabilidad estructural de un dispositivo operante en los mismos bordes del cine.

LA CÁMARA LABORATORIO

A lo largo de su trayectoria, Gioli se comprometió a «usar la cámara como un laboratorio» (Gioli, 1974, p. 1). El autor intentó liberarse de la habitual confianza de la foto y el cine en las leyes de la óptica, la química y la mecánica, para alterar sus mismas condiciones de formación, con movimientos que oscilan entre el temblor y la sacudida sísmica.

En la batalla de las imágenes, dos frentes diferentes atendió el continuo combate del cineasta. Uno de ellos fue el de las acechanzas de los tecnologismos, las indicaciones de las maneras correctas de proceder con los materiales y los aparatos. El restante frente fue, a pesar de su orientación hacia la exploración en la arqueología de la foto y el cine, el de su rechazo rotundo a cualquier tentación nostálgica. Por ejemplo, a pesar de que reclamaba pertenecer a una era previa a la del Hierro, considerándose más carpintero que mecánico, su ánimo era completamente opuesto a la fetichización del soporte fílmico. Cabe señalar que desde sus tiempos tempranos como artista audiovisual, Gioli ingresó reiteradamente a la experimentación con la imagen video. Si bien el soporte y las máquinas propias de lo fílmico le ofrecían esa manipulabilidad y resistencia propia de los elementos palpables, el artista también se interesaba por las perplejidades de la imagen electrónica y digital. No era un cultor exclusivo del material fílmico. Así afirmaba con resolución: «Cuando se acabe la película, me compro una cámara digital» (Rumble, 2015, 21m, 55s). Si la cámara era un laboratorio, la pantalla es un campo de batalla. Por ejemplo, *Schermo schermo* (1978) (Gioli, 2015) presenta un combate entre pantallas, la cinematográfica y la televisiva. Al contrario de lo que indica el lugar común, aquí la pantalla de televisión ocupa un espacio mayor y la cinematográfica es pequeña, incrustada dentro del área del tubo televisivo. En la pantalla del televisor se ven el artista y sus allegados, además de imágenes de archivo provenientes de la vida cotidiana. El montaje se ejecuta en el mismo momento del rodaje, por superposición de ambas imágenes y de sus regímenes de formación técnica, que también remiten a distintos órdenes de la mirada.

La confrontación entre imágenes cinematográficas, televisivas y videográficas campea en otras producciones de Gioli desde la época de *Immagini Reali, Immagini virtuali* (1972) hasta *Rothko Film* (2008). Pero una pieza clave como *Anonimatógrafo* (1972) (Gioli, 2015) implica un importante cambio de paso en su producción. Allí procede a elaborar piezas con metraje encontrado, *found footage*: toma una comedia del cine mudo, filmada por anónimos *amateurs*, y la escruta detenidamente, descomponiendo sus planos, fragmentándolos, reencuadrándolos y, mediante la repetición, ensayando combinaciones diversas entre sus espacios, personajes, acciones y objetos. En su banda sonora, la música de piano, al estilo del cine mudo, insinúa un relato en ciernes que nunca llega a una linealidad concreta, sino que explora tramas posibles, de orden sentimental o misteriosa, con encuentros, partidas, choques y

desencuentros, viajes y hasta una guerra como fondo, protagonizadas por un núcleo de personajes que parecen componer una relación triangular [Figura 2]



Figura 2: Fotograma de *Anonimatógrafo*. (Gioli, 1972)

Traumatógrafo (1973) (Gioli, 2015) es un estudio sobre la violencia, estructurado en torno al choque y la caída a repetición de sus sujetos humanos. Dramáticos fragmentos orquestales, ruidos y ocasionales voces sonorizan una coreografía obsesiva, donde un cuerpo cae al piso desde un automóvil, redoblado con la simetría bilateral que es cara a su composición visual en esos años, y por la insistencia de la imagen dividida en pantallas que se resisten a ser una ventana unificada. Además de los planos filmados por su cámara, el cineasta monta vertiginosamente numerosos archivos procedentes de imágenes cinematográficas, pero también participan en el cortometraje los grabados del Infierno de Dante según Gustave Doré. Domina en las visiones de *Traumatógrafo* un autorretrato con cámara, a la manera de Vertov, con su puesta en abismo del cineasta mirando a cámara con una cámara, en la cual el visor deja percibir la misma imagen, del artista mirando por la cámara y así hasta el infinito, marcando no tanto el alcance imparabile del maquénico cine-*ojo* sino un abismo abierto a partir de una mirada [Figura 3].

En *L'operatore perforato* (1979) (Gioli, 2015), las perforaciones centrales que eran propias del sistema de arrastre del formato de 9.5 Pathé Baby son utilizadas como elementos protagónicos del cuadro. Esa perforación danza en pantalla, interviene en las imágenes, las recorta, introduce una ausencia tajante en la película, evocando el interjuego de lo visible y lo invisible como ocurre en *Interlínea* (2008) (Gioli, 2015), donde un film porno de material encontrado choca con las líneas del borde del cuadro interrumpiendo las imágenes explícitas, como una extraña forma plástica mucho más activa que la simple delimitación de los *frames*. Cuadro y fuera de cuadro, cuerpos desnudos en pantalla y barras

de interlínea danzan frenéticamente en un combate entre exhibición y tachadura, entre exposición y escamoteo, que es uno de los signos habituales de su poética [Figura 4].



Figura 3: Fotograma de *Traumatógrafo*, (Gioli, 1973)



Figura 4: Fotograma de *L'operatore perforato* (Gioli, 1979)

Piccolo film scomposto (1986) (Gioli, 2015) es un homenaje a los pioneros de la cronofotografía. Los experimentos de Marey, de Muybridge o von Uchatius son reconsiderados, con una pequeña salvedad, que ha sido detectada sagazmente por Bordwell, quien lo considera una suerte de anti-Muybridge: en lugar de descomponer el movimiento en sus fases mediante imágenes fijas, y luego recomponerlo por una síntesis fluida para comprobar lo acertado del análisis, lo que aquí opera es un batido exaltado de las imágenes que bullen en pantalla (Bordwell, 2016). Con particular ironía, la pieza está dedicada, no a Muybridge, sino al amante de su esposa, a quien el inventor asesinó de un disparo de pistola. Como suele suceder en el cine de Gioli, una indisimulable dimensión de violencia acecha desde los márgenes de la pantalla.

Uno de los lugares comunes que hace referencia al cine es aquel que lo denomina como «arte de las imágenes en movimiento». Extrañamente, el movimiento que domina a los artefactos con los que se registra y se proyecta la imagen cinematográfica es un complejo de trajines y traqueteos de invisibilidad total: las piezas de los aparatos, el desfilarse de la cinta en una cámara o a través de los rodillos del proyector, del cual sólo nos llega el murmullo acústico de su operación. No vemos todo lo que físicamente debe moverse para que una imagen surja en pantalla, temporalizada y móvil. Pero resulta que, por otra parte, ese movimiento que nos impacta desde la pantalla es una ilusión. Sólo hay proyecciones fotográficas de imágenes fijas sucediéndose a una velocidad vertiginosa. En resumen: lo que se mueve, no lo vemos, y a eso que no se mueve, precisamente lo vemos moverse. Así es que la imagen del cine es un fenómeno colaborativo, con nuestras cabezas como parte fundamental de su elaboración. Gioli se decidió explorar a fondo dicha maquinaria técnico-perceptual, y lo hizo cultivando un cine que es todo un estudio sobre las velocidades de la imagen y nuestra percepción. En un sugestivo estudio, Bart Testa examinó su cine a la luz de las ideas de ese gran teórico de la visión que fue Paul Virilio, el mismo que supo plantear toda una disciplina para el estudio de la velocidad en la vida contemporánea, la *dromología* (Testa, 2010) Es paradójico que sus películas, mediante el fragor de sus imágenes, convoquen permanentemente a un pensamiento que asoma durante la proyección misma. Si el espectador del cine de Gioli es pensativo, lo es pensando rápido, como un extraño *fast thinker*.

VIDA, MUERTE Y METAMORFOSIS DE LAS IMÁGENES

Los homenajes de Gioli a otros artistas apuntan especialmente a aquellos que han trabajado en los extremos de la imagen o la percepción cinematográfica. *Quando l'occhio trema* (1989) (Gioli, 2015) es un tributo a Luis Buñuel y el corte ocular que abre *Un perro andaluz*, *Metamorfoso* (1991) (Gioli, 2015) homenajea a M. C. Escher y sus grabados paradójicos, *Cineforon* (1973) (Gioli, 2015) rinde tributo al mimo Elfrid Foron y *Rothkofilm* (2008) (Gioli, 2015) lo hace con Mark Rothko, entre otros. En un volumen reciente, Giacomo Fragapane ha encuadrado a Paolo Gioli ante todo como un curioso arqueólogo de los medios (Fragapane, 2020, p. 6). Su producción rompe las linealidades usualmente establecidas sobre la cultura visual del siglo XIX y sus conexiones entre fotografía, cronofotografía y cine, acechadas por una teleología que apunta a cierto destino que tendría como objeto la obtención del movimiento en las imágenes. En lugar de eso, trabajando a contrapelo, el artista se ha movido desde el dibujo y el grabado hacia la cámara cinematográfica, y en cierto modo desarmándola, despiezándola, la ha utilizado como cámara fotográfica. Ha desmontado su obturador para hacer operar a su mano como tal, o construyendo obturadores alternativos con el mecanismo de una antigua máquina de coser, elaborando una radical ingeniería inversa de lo que Lumiere había realizado en la invención de su *Cinématographe*.

Las relaciones inestables entre cine y fotografía son trasladadas desde las invenciones maquinicas a los propios films. En ese pasaje pueden verse exploradas de modo especialmente perturbador en

Filmarilyn (1991) (Gioli, 2015). A partir de las imágenes de la célebre sesión fotográfica que Marilyn Monroe sostuvo con Bert Stern el 21 de junio de 1962, poco antes de su muerte, Gioli indaga mediante un montaje acelerado, cuyo efecto percusivo se redobla por los tambores de su banda sonora, el cuerpo de Marilyn tomado en las fotografías, incluyendo las marcas del laboratorio y la edición para la revista *Vogue*. Las imágenes oscilan entre la seducción y el velado espanto por la muerte inminente de la actriz. El cuerpo yacente, ofreciéndose desnudo en la cama, se acerca en sus poses y en su textura al cercano cadáver que sería fotografiado por los forenses en la escena de su muerte [Figura 5].



Figura 5: Fotograma de *Filmarilyn* (Gioli, 1991)

El acceso a un cuasimovimiento de las imágenes fijas, sugerido por el montaje, toca en *Filmarilyn* un límite escalofriante en algunos planos donde efectivamente la imagen móvil irrumpe, instalando a Marilyn como *sex symbol*, a la vez ofrecida como víctima sacrificial de un oscuro deseo. Piezas como ésta remiten inequívocamente a la propuesta de Erik Bulloet, que entiende a las películas de Gioli como un cine pulsional en sentido freudiano, entre cuerpo y psiquismo, desplegado a partir de las pulsaciones de las imágenes (Bulloet, 2010).

Bambini (2008) (Gioli, 2015) es un cortometraje complementario a *Filmarilyn*. Parte de otra famosa sesión fotográfica: la que Richard Avedon mantuvo con John F. Kennedy y su familia poco antes de su ascensión presidencial en 1961. El efecto de intimidad que había logrado Stern en las fotografías para *Vogue* se encuentra aquí violentamente invertido. La sinuosidad del movimiento y las fugacidades de lo entrevisto en la sesión fotográfica de Marilyn contrastan con el elaborado culto de la pose que Avedon ensaya con los Kennedy. En ese repertorio de formalidades yacen no pocos puntos oscuros, que Gioli coteja con otras fotos de la crónica de guerra, en oposiciones que desestiman sutilezas y apuestan al *shock*. El contraste brutal no deja de trazar perversas simetrías entre las criaturas de la

familia Kennedy, los niños explotados que fotografió Jakob Riis a fines del siglo XIX y los testimonios visuales de Vietnam, particularmente de la masacre de My Lai con sus pilas de cadáveres infantiles.

Toda pretensión de cernir en un escrito un cine tan diverso e impredecible como el de Paolo Gioli es infructuosa: cada pieza se abre al análisis interminable. Reparemos en una de sus piezas menos citadas para proponer aquí un cierre provisorio. En uno de sus trabajos tardíos, *Recto inverso* (2008) (Gioli, 2015), el artista exploró el único efecto especial que explotaron los hermanos Lumière en su vista *Demolition d'un mur* (1895). Cuando proyectaban aquel film que mostraba la caída de una pared durante una refacción de su mansión veraniega, no dejaban pasar el rollo hasta el final, sino que unos cuadros antes detenían el film y lo rebobinaban durante la proyección. Los asistentes a las funciones Lumière asistían así maravillados a un tiempo fluyendo hacia atrás, que mágicamente volvía a levantar el muro hecho escombros en el piso. Gioli retoma ese truco fundacional, al presentar a varios personajes que fueron filmados caminando hacia atrás en Venecia, y los proyecta con movimiento invertido. Una mujer cruzando el puente del Rialto, un hombre recorriendo la calle o atravesando una rotonda. Ellos son filmados mientras caminan hacia atrás, tocando inadvertidamente algún transeúnte, pero la extraña magia se sostiene en esa simple reversión: en la pantalla avanzan, mientras el resto del mundo, peatones, vehículos van hacia atrás, en una suerte de contramarcha colectiva. Estos sujetos a contracorriente de algún modo emblematizan el cine paradójico de Paolo Gioli, aquel que supo extender su obra en un campo en el que el parpadeo evoca el combate entre las luces y las sombras, entre la vida y la muerte. Y donde el movimiento de las imágenes convoca al inicial asombro ante el cine concebido como una máquina exploratoria, asomada a formas de vida aún no del todo conocidas, en permanente transformación.

REFERENCIAS

Bullot, Eric (2010). Pulsione, pulsazione. *Catalogo dell 8° edizione del Lucca Film Festival. Lo schermo inciso-Venti film di Paolo Gioli*. Lucca Film Festival. http://www.paologiolit.it/download/Pulsion_pulsation_it.pdf

Bordwell, D (2009). Paolo Gioli's Vertical Cinema. *David Bordwell's Website on Cinema*. <https://www.davidbordwell.net/essays/gioli.php>

Bordwell, D (19 de abril de 2016). Paolo Gioli, maximal minimalist. *Observations on film art*. <http://www.davidbordwell.net/blog>

Di Marino, B. (2015). *Laboratorio Gioli*. RaroVideo/Interferenze.

Dubois, P. y A. Somaini (comp.) (2020). *Paolo Gioli. Impressions sauvages*. Presses du Réel.

Fragapane, G. D. (2009). The paradoxical cinema of Paolo Gioli, en Fragapane, G.D. (a cura di) *Catálogo Omaggio a Paolo Gioli*, 45° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Ed. Fondazione CCC.

Fragapane, G. D. (2020). *Paolo Gioli. Cronologie*. Johan & Levi.

Gioli, P. (1974). Scritti per un rettangolo bianco. *Bianco e Nero*, # 5-8. En *paologiolit.it* http://www.paologiolit.it/download/scritti_rettangolo_bianco.pdf

Gioli, P. (2006). *I Film di Paolo Gioli*. (2 DVD). Kiwido-Centro Sperimentale de Cinema.

Gioli, P. (2009). *Il Cinema della Impronta* (DVD). Kiwido-Centro Sperimentale de Cinematografia.

Gioli, P. (2015). *Tutto il Cinema di Paolo Gioli* (3 DVD). RaroVideo.

Rumble, P. (2014). Persistence of Vision. The Films of Paolo Gioli. *Art Forum*. (54) #10.

Rumble, P. (2015). *Free Films Made Freely* [Documental]. En P. Gioli, *Tutto il Cinema di Paolo Gioli*.

Testa, B. (2010). The Unstable Eye: Paolo Gioli's Film Practice Seen through Paul Virilio. *Incite*, (2). <https://incite-online.net/testa2.html>

Toffetti, S.; Licciardello, A. (2009). *Il cinema della impronta*. Centro Sperim. Cinematografia.

Vivir el margen. De Martino, Pasolini y el documental etnológico
Giovanni Festa
Arkadin (N.º11), e039, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe039>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

VIVIR EL MARGEN. DE MARTINO, PASOLINI Y EL DOCUMENTAL ETNOLÓGICO

Living the margin: De Martino, Pasolini and
the ethnological documentary

GIOVANNI FESTA | giovanni.festa81@gmail.com

Instituto Botticelli, México

Recibido: 22/02/2022 | Aceptado: 31/05/2022

RESUMEN

El ensayo se divide en tres partes. En la primera se describe una región histórica y «marginal» de la Italia del sur, la Lucania, a través de un libro de Carlo Levi y de algunos documentales etnológicos. En la segunda se analiza el trabajo sobre lo marginal, la subalternidad y su valencia política, histórica y social, hecho por el etnólogo De Martino y el cineasta y poeta Pier Paolo Pasolini. La tercera parte es un experimento de montaje de imágenes inspirado en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

PALABRAS CLAVE

Pueblo subalterno; De Martino; Pasolini; Supervivencia; Montaje

ABSTRACT

The essay is divided into three parts. The first part describes an historical and marginal part of southern Italy called Lucania, through the analysis of a book by Carlo Levi, and some ethnological documentaries; the second part describes some works by the director and poet Pasolini and the anthropologist De Martino that deepen the concept of «marginality» and «subalternity». The third part is a «montage experiment» inspired by Aby Warburg's Atlas Mnemosyne.

KEYWORD

Subaltern people; Pasolini; De Martino; Survival; Montage



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

«Gallia est omnis divisa en partes tres» escribía Cesare en su *De bello gallico* (Cesare, 2008, p. 12). Podríamos decir lo mismo de la Lucania [Figura 1], región histórica de la Italia antigua correspondiente a las poblaciones itálicas de lengua osca, los lucanos, y ahora desmembrada entre Cilento y Vallo de Diano (Campania), el territorio a oeste del río Lao hasta Sibari (Calabria) y la casi totalidad de Basilicata. Esta tierra en los años treinta fue un lugar de confinamiento: el régimen fascista enviaba a las tierras del sur a los disidentes.



Figura 1. Mapa de la Lucania en la época romana, extraída de *The Historical Atlas* (1911) de William R. Shepherd

Uno de ellos, Carlo Levi, escritor y pintor, cuenta sus impresiones lucanas en *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), escrito una década después de los acontecimientos narrados. El título posee tres sentidos. El primero es literal, Cristo se ha parado en Eboli porque el tren llegaba hasta este pueblo, antes del camino adentro de un territorio escondido y difícil. El segundo sentido es moral y alude al desconsolado sentimiento de inferioridad de estas poblaciones subalternas, que se consideraban «bestias de carga». El tercero es cultural: si Cristo no ha llegado, tampoco lo han hecho el alma individual, el sentido del tiempo, la relación causa-efecto, la mentalidad ilustrada; los pueblos lucanos se sitúan antes de la historia. Levi observa el cielo, «rosado y morado, los encantadores colores de las tierras palúdicas» (Levi, 1962, p.63), el paisaje, «extensión infinita de arcillas áridas, sin un rastro de vida humana, ondulantes en el sol hasta donde alcanza la vista, hasta donde, muy lejos, parecían fundirse en el cielo blanco» (Levi, 1962, p. 84) y los campesinos, que «subían las calles con sus animales y reflúan hacia sus casas, como cada tarde, con la monotonía de una marea eterna en su oscuro, misterioso mundo sin esperanza» (Levi, 1962, p. 17). Los ve vivir en cuartos escuálidos, oscuros, a veces sin ventanas, con una cama donde dormía la familia entera, lámparas sucias por los mosquitos y pocos objetos (una cuenca, unas vasijas, una cantonera destartada).

Un día el confinado recibe la inesperada visita de su hermana, una doctora de Turín, mujer culta e inteligente, que es obligada a pararse una noche en Matera. Allá se encuentra con los «Sassi», cuevas excavadas en la pared de arcilla del barranco en medio de la ciudad donde, entre suciedad, paludismo

y piojos, vivían todavía alrededor de veinte mil personas: los «Sassi», quienes «tienen la forma con la que imaginábamos, en la escuela, el Infierno de Dante y yo también comencé a bajar por una especie de camino de herradura, de círculo en círculo, hacia el fondo» (Levi, 1962, p. 132).

Pasolini, como cuenta él mismo en *Sopraluoghi in Palestina* (1965), intentó antes rodar el *Vangelo secondo Matteo* (1964) en Jordania y Palestina, en búsqueda de los antiguos lugares bíblicos. Una vez allá se enfrentará ante una desilusión: los árabes, fantasmas nómadas en sus aldeas desérticas, expresaban una mentalidad pre-cristiana y eran demasiado antiguos, mientras que los hebreos, con su épica de los kibutz, eran el resultado de una sociedad ya contemporánea. Al final descubrirá, en su búsqueda de un subrogado de Belén que hubiera tenido que conservar, a través de los milenios, su integridad, que no había sido necesario viajar tanto. En Lucania se encontraba aún intacto aquel mundo arcaico que iba buscando y en Matera, entre los mismos lugares descritos por la hermana de Levi, un perfecto pueblo evangélico.

Matera será, a la vez, Belén, Nazaret y Jerusalén y si en el guion Pasolini imaginaba todavía el film rodado en Palestina, ante aquellas descripciones es fácil imaginarse la Lucania, a partir de los internos humildes, sin nada de hagiográfico o apriorísticamente sagrado: «el realismo consiste en el hecho que alrededor de la Virgen hay los objetos reales, y por eso conmovedores y sagrados, de su vida real de esposa pobre» (Pasolini, 2001, p. 490). Jerusalén aparece a Pedro (que observa la captura de Jesús en subjetiva, según los preceptos de la cámara-estilo del cine documental) «allá, entre los tabiques rasqueteados, el polvo, el sol desolado del amanecer» (Pasolini, 2001, p. 635) y después, los callejones que llevan al Gólgota son «callecitas lodosas, calcinadas de la sucia periferia, entre las chozas [...] entre los fosos de las coladeras» (Pasolini, 2001, p. 636).

Para Levi los campesinos lucanos viven sumergidos en una suspensión ancestral, afuera de la historia y están en la historia como si no estuvieran en ella; sin conciencia política porque son paganos (en lugar de ciudadanos), sin conciencia individual (porque todo está ligado por influencias recíprocas y mágicas y todo es un poder que actúa insensiblemente). Ellos viven en un mundo que continúa sin determinaciones, donde el hombre «no se distingue de su sol, ni de la bestia, ni de su malaria» (Levi, 1962, p. 57) hundidos en la pasividad de una naturaleza dolorosa. La única expresión colectiva es el sentido (y no, entonces, como subraya el escritor, un acto de conciencia) de un destino común de sufrimiento pasivamente aceptado.

Hay una serie de cortometrajes rodados por el documentalista Luigi di Gianni en este territorio marginal; se trata de documentales inspirados o bajo la asesoría directa del antropólogo e historiador de las religiones Ernesto de Martino. El estudioso es protagonista de novedosas investigaciones de campo en Lucania y en otras regiones limítrofes del «Meridione» de Italia donde profundizará temas como la magia y el llanto ritual según una praxis de investigación etnológica militante que mezcla idealismo crociano, marxismo y existencialismo.

En *Frana in Lucania* (Di Gianni, 1959) un caballero atraviesa un territorio accidentado y después, con una pala, lucha contra la tierra recién derrumbada. Lo vemos también en su humilde casa con el techo destruido desde el cual se filtra agua, rodeado de sus pobres cosas, donde hombres, niños y animales duermen juntos como en una pintura del pintor lucano del siglo XVII llamado *El maestro del anuncio a los pastores*. Al final, por culpa de la amenaza del derrumbamiento, lo vemos abandonar la casa con su familia. Este movimiento afuera de campo se parece al peligroso viaje de otros campesinos que migran diariamente para llegar a sus pobres cultivos, trabajar la tierra arcillosa y reseca y después irse de vuelta al pueblo, como nos muestra Di Gianni en el íncipit de *Magia Lucana* (1958): el recorrido, extenuante, en un silencio que agobia, es la repetición de movimientos seculares y el pueblo, cuando

finalmente aparece desde lejos, es un espejismo. La vida, para estos hombres «subalternos», es un fragmento de fatiga que se consume entre nacimiento y muerte, que desde un lado son los únicos acontecimientos relevantes, desde el otro son percibidos ambos como problema y momento de crisis. Como nos dice de repente la voz en off de *Magia Lucana* (que es aquella del actor de teatro Arnaldo Foà), «¿qué pasa entonces cuando alguien muere?». En un lugar baldío alrededor del pueblo donde las montañas se parecen a pan de azúcar vemos aparecer unas mujeres, que, como las antiguas plañideras paganas, lloran alrededor del ataúd cumpliendo una serie de gestos iterativos y rítmicos mientras la tierra es reseca como si fuera un pequeño Sahara en el corazón de la Italia. Como veremos más adelante, estas supervivientes de un rito antiguo, desempeñan un papel fundamental para superar la crisis provocada por la muerte.

Ante una existencia tan frágil e insegura se pide también ayuda al mago, a la hechicera, y, en general, a la magia: vemos así, en la secuencia posterior del film por Di Gianni, el joven que se despierta con los artos ligados (se ven la cama desordenada y las cuerdas) por factura, la chica que reza a Santa Mónica para saber qué hace su enamorado lejano ante la ventana abierta que da en una callejuela solitaria y el ritual del segundo bautismo (después de aquel en la iglesia) donde siete hadas bendecirán el recién nacido (a través de una complicada visión de escorzo el niño en su cuna se parece a un muerto-ornado, a un nacido-ya-muerto). Es como si el niño hubiera nacido solo para ser rechazado, condenado a un régimen de existencia marginal y subalterna.

A LA BÚSQUEDA DE LA PRESENCIA PERDIDA

«En los márgenes de la historia» es el título del Cuaderno n. 25 (2014) de Antonio Gramsci dedicado a la historia de los grupos subalternos. Se trata de aquellos grupos disgregados, que, en una especie de relámpago, atraviesan de forma discontinua y episódica la historia de la sociedad civil de los estados y de los grupos de estados. Podríamos decir que los subalternos rayan la superficie unitaria y «monumental» de la historia (el adjetivo hace pensar a lo que los grafiteros hacen sobre los espacios públicos, que son espacios de poder) así como es establecida, construida, y relatada por la iniciativa hegemónica de los grupos dominantes. Ellos pertenecen muchas veces a otra raza, cultura y religión; y viene a la mente de nuevo el prototipo del campesino lucano descrito por Levi, disímil por raza (pertenecen a aquella gente itálica antes de la colonización de Roma), religión (creen en la magia simpática) y cultura (son portadores de filones de creencias esencialmente autónomas que pertenecen a un substrato de tradiciones, mitos, aspiraciones, transmitidos oralmente desde generaciones). Para Gramsci (2014) la condición de «subalternidad» es un intento de unificación siempre frustrado por la iniciativa contraria de las clases dominantes; cuando parecen triunfar, son siempre en un estado de defensa alarmada; las leyes logradas son simples, limitadas y políticamente comprimidas. Intentamos profundizar un momento estos dos conceptos en relación con nuestros campesinos lucanos. El «estado de defensa alarmada» es el estado que teme la disgregación; ésta, según Canetti en su libro *Masa y Poder* (1960) constituye el momento terminal de los episodios de masas, el ocaso de la intención unitaria que revela ser partida por la intervención de la clase dominante, o sea por el Poder. Hannah Arendt, en *Sobre la Revolución* (2009) adjuntaría que estos conjuntos humanos no se mantienen unidos por la conciencia de un interés común y carecen de esa clase específica de diferenciación que se expresa en objetivos limitados y obtenibles (o sea lo que Gramsci llamaba leyes simples, limitadas y comprimidas). Un ejemplo podría ser el de los campesinos de Casignana, un pueblo en el extremo sur de la península italiana que, en los años veinte, reunidos en una cooperativa, lograron obtener para sus cultivos una porción de los bosques de Callistro «de tierra negra, donde crecen los lentiscos y la ginestras» (La Cava, 1974, p.3); pronto, estos campesinos se encontraron cercados por los terratenientes que no querían renunciar a la tierra y a sus rentas: este estado de asedio, donde «la paz estaba, pero era insidiada, su vida estaba igualmente en peligro» (La Cava, 1974, p. 19), podría ser un ejemplo del estado de defensa alarmado descrito por Gramsci.

Las imágenes de las secuencias documentales, lo dicho sobre los pueblos «partidos» por el poder, relatan la historia de una comunidad del rechazo, de un grupo social marginado, excluido sin esperanzas de integración, estacionado afuera de la historia.

¿Qué significa entonces estar fuera de la historia? El filósofo marxista Antonio Labriola define la historia, como un proceso que el hombre cumple por sí mismo como por una «próxima experimentación, que es recobramiento de la lengua, de las religiones, de las costumbres, y del derecho» (Labriola, 1973, p. 519). Para Labriola el proceso histórico y el conocimiento histórico implican un conocimiento experimental, y el experimento (aquí está el *côte* marxista) es una praxis entendida como desarrollo de la laboriosidad, teoría del hombre que trabaja y cercanía con el hacer de las cosas, hasta lograr el entendimiento que las cosas mismas son un hacer, o sea un proceso de producción.

La pregunta ahora es si éste pueblo subalterno y marginal es un pueblo productor y cómo esta condición subalterna puede volverse el nombre de una experiencia, capaz de conducir hasta la dignidad política humana y volverse una verificación de igualdad más allá de cualquier dominación del poder.

La primera pregunta nos lleva de nuevo a Pasolini y De Martino: el primero lee la historia viviente de los grupos subalternos y de sus productos (por ejemplo, la poesía dialectal) en sentido trágico, como una infeliz antítesis del proceso histórico del mundo en evolución dialéctica a través de sedimentaciones y (palabra fundamental, sobre la cual retornaremos) supervivencias (Pasolini, 1999). Desde un lado estos pueblos (que Pasolini llama milenaristas) son marginales, capaces de expresar un modo de vida y no solamente marginados (o sea, simplemente, expresión residual de un rechazo) porque son capaces de rehusar la sanción del poder y volverla forma de vida y productores de «lenguajes» (dialectos como reacción a la lengua dominante del poder centralizado o *argot*, la lengua de los maleantes que con sus rodeos y términos se escapa a las garras de la policía) y de «anacronismos» (a propósito de los suburbios romanos, Pasolini habla de «algo de alucinante, de novelesco, ese modo de vida *al margen* de la ley, que se parece un poco al de los gitanos más puros» (Pasolini, 1998, p. 205): es la fuerza revolucionaria de los pobres diablos. Desde el otro, estos pueblos han sido completamente arrasados por el poder del nuevo fascismo de la sociedad de consumo, artífice (como veremos en el último párrafo) de un verdadero genocidio cultural: ellos son condenados a desaparecer.

De Martino construye, en cambio, el concepto de oposición entre crisis (riesgo, caída del ímpetu valorizador) y rescate de la presencia (o sea de aquella vitalidad humana que se hace presente a sí misma). El etnólogo describe a los pueblos subalternos como rodeados por un horizonte de crisis, por una inmensa potencia del negativo. Ellos, incapaces de trascender la situación, de emerger de ella, se encuentran a cada rato amenazados por un riesgo constante que no es simplemente material sino (lo hemos visto en el documental por Di Gianni) que su presencia individual, entendida como centro de decisión y de elección, se extravíe. Es lo que de Martino (1948) utilizando un léxico heideggeriano, define «ser-actuado-por»: se trata de una irresolución de acción que toma dos aspectos, el derrumbe de la conciencia entendida como centro de decisión y la configuración de un agente maligno capaz de posesión. Y es fundamental que existen, en estas sociedades subalternas, instituciones culturales que permiten al hombre de seguir siendo presencia individual en la sociedad y en la historia. La primera institución, según de Martino, es la magia que, en lugar de ser un detritus folclórico, se revela una barrera eficaz contra la insurgencia de la crisis de la presencia descrita antes y permite desvelar las potencias operativas orientadas hacia la presentificación del ser. La magia logra este verdadero «pasaje de estado» a través de la institución de un plano meta-histórico y gracias a la intervención de un agente. El primero es un horizonte tradicional y estable donde la crisis se para y el devenir se «desistorifica» momentáneamente para permitir al sujeto ingresar en un régimen protegido de existencia donde se está en la historia como si no estuviera en ella. Este régimen permite re-absorber

el negativo en una ejemplaridad mítica resolutive, y finalmente abrir a un horizonte de vida renovado. El agente es el mago, que de Martino define como *Cristo mágico*; él, en lugar de ser un mero técnico capaz de dominar los espíritus (como pensaba Lévi-Strauss), se vuelve el garante de la presencia, aquel operador del rescate que permite superar la labilidad del drama existencial y recobrar la presencia perdida: «el mago es aquel que sabe ir más allá de él, no solamente en sentido ideal, sino existencial. Aquel ser para el cual el ser se constituye como problema [...] mediador por la comunidad entera del ser en el mundo como rescate del riesgo de no-ser» (De Martino, 1948, p.120).

La crisis más grande que el individuo puede experimentar es, naturalmente, aquella ante la muerte, que Carlo Levi (1962) consideraba como una repentina suspensión del orden. En el momento de la pérdida irreparable y decisiva del querido extinto algo pasa: el cadáver se vuelve una fuerza hostil, cargada de contagio, que regresa como espectro de forma inauténtica; el ser, ante esta repatriación inauténtica del traspasado, está a riesgo de morir con lo que muere auto-aniquilándose, hundiéndose en una presencia enferma, en una pérdida de mundo que se puede expresar a través de episodios de violencia auto-infligida. Surge entonces, en contra de este riesgo capital de no-ser, la segunda institución, la lamentación fúnebre, una acción ritual circunscrita, una técnica del llanto que permite de plasmar culturalmente el duelo en una resolución colectiva del padecimiento.

FILMAR EL LLANTO

Ya en los años cincuenta la lamentación era un instituto tradicional en rápida disolución: De Martino, durante el famoso trabajo de campo desde el año '50 al año '56 en Lucania logró estudiar la lamentación como instituto cultural que absuelve una función reparadora. El etnólogo utilizó variamente la fotografía (por ejemplo gracias al soporte del fotógrafo Franco Pinna) entendida (de forma similar a otro autor protagonista de un viaje hacia el sur, en Sicilia, Elio Vittorini) de forma cinematográfica, o sea como *frame* de una película en la cual se trata de poner de relieve el acontecimiento (un gesto; una mirada; un movimiento iterativo; una práctica): en cierto sentido el *frame*, elegido con atención por el etnólogo, pone en relieve más que una condición de duelo, una técnica reparadora del cuerpo en acción; más el cuerpo salvado (por la institución ritual) que el cuerpo sumergido (en el abismo inconexo del duelo). Y no solamente eso: según una praxis comparativa, De Martino junta las fotos de la acción ritual con otras, pertenecientes a otro espacios-tiempos (egipcios, griegos, Europa del este) y el resultado es un Atlas del llanto.

Junto con las fotografías (y la secuencia del film por Di Gianni descrita anteriormente), otro material preciosísimo es el corto *Stendalí, suonano ancora* (1960) de Cecilia Mangini. La cineasta, después de haber leído el libro de De Martino *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), decide partir para el Salento (una zona de la Puglia) y filmar una de las últimas lamentaciones tradicionales en el sur de la Italia en lengua *grika*. El resultado es un documental filmado trayendo instancias del cineasta danés C. T. Dreyer (los primeros planos extáticos) y del cine soviético (teórico del montaje de las atracciones), S.M Eisenstein. En el film colabora también Pier Paolo Pasolini. La cineasta pide al cineasta-poeta (que fue el autor de una importante recopilación de poesía dialectal) de escribir el comentario al filme y el resultado es un collage de fragmentos de cantos fúnebres, un canto fúnebre que no existe (la voz es aquella de la actriz Lilla Brignone). Como dice la letra al comienzo del cortometraje, que resume en pocas palabras el sentido de las investigaciones demartinianas, la lamentación ritual es una *supervivencia* en la sociedad de las áreas deprimidas capaz de transformar amorfas manifestaciones de la desesperación en una estilización cultural que los absuelve. En un *establishing shot* de casas blancas, calcinadas por el sol, las campanas a muerto tocan en las calles vacías: el horizonte del negativo envuelve el entero pueblo. La cámara se mueve recorriendo el pueblo, después ingresa en uno de los interiores despojados y humildes descritos en precedencia donde pobre gente del meridione

(podemos ver sus rostros, consumados por el sol y la fatiga) se enfrenta a la muerte. Al comienzo la cámara se mueve con discreción háptica: muestra el interior desnudo, los pobres objetos, un niño y un anciano (aquí es muy presente Eisenstein, y más específicamente la primera secuencia de *La línea general*, que muestra el estado de postración y miseria de las comunidades agrícolas antes de la llegada de los Soviet), y, después, las mujeres que cantan y se golpean el pecho. Lo que vemos es aquella que Canetti (1960) llamaría manada de lamentación (ósea una masa de número limitado, excitada, que se caracteriza por concentración, igualdad y orientación).

Al centro del plano se encuentra el muerto que, al comienzo de la lamentación, es dejado afuera de campo (el afuera de campo es una especie de eje de huracán, un centro inmóvil y absorbente, la manifestación del negativo que quiere traer todo consigo). Las mujeres lo rodean: este grupo de plañideras, figuras del arcaico superviviente vestidas de negro, a través de gestos antiguos, repetidos y estereotipos, posee la función de alejar la crisis a través de su imitación paroxística e institucionalizada. Las mujeres fingen de tirarse el pelo y crean figuras con el pañuelo blanco, objeto que posee una función de ruptura ante la petrificación provocada por el duelo. Como las mujeres imitan el paroxismo, así la cámara de repente abandona el lento movimiento que calibra y describe para otro, extático, que asume posiciones inéditas (por ejemplo, y aquí está el recuerdo de Dreyer, el punto de toma desde el ataúd del muerto), se acerca a los rostros hasta el primer plano y, en general, adoptando un movimiento de contagio típico del trabajo del luto, parece absorber el movimiento del Lamento fúnebre, que lentamente crece como una oleada. Lo mismo pasa con el comentario vocal, que se enciende hasta el grito mientras las mujeres empiezan a brincar y a cerrar de golpe las manos y romper en aullidos. De repente las plañideras, en el momento más complejo de la repetición institucionalizada de la crisis, parecen intentar recubrir el muerto: siempre Canetti nos cuenta de un rito violento de los Warramunga de la Australia central donde el *clímax* era justamente este recubrimiento del hombre aún agonizante por parte de las mujeres. Vemos como debajo de la manada de lamentación está el deseo de nutrirse del muerto para asimilarlo (es esto el sentido profundo de la eucaristía cristiana). Después de este momento tan trágico, tan cercano al vértigo de la crisis que la lamentación imita, las plañideras empiezan a alejarse del muerto. A la cercanía sigue el destaco, a la densidad sin mediación, la separación (señalada también por la llegada del cura que se lleva el muerto para que empiece la procesión fúnebre en el pueblo y el entierro). Mientras el ataúd emprende su viaje final, las mujeres siguen trabajando con el duelo para que sea posible re-apoderarse de la realidad histórica amenazada por la muerte. Vemos como lentamente los movimientos pierden intensidad, a los gestos del corte y de la violencia les siguen gestos solidarios de intercambio y negociación (manos que se estrechan) hasta la suspensión final (las manos caen inertes sobre las piernas) cuando la violencia de los gestos, finalmente, se aplaca. La «áspera fatiga», ilustrada a través del lenguaje condensado y eficaz de la imagen cinematográfica, parece lograda: las plañideras lucanas, valientes procuradoras de dolor, a través de las técnicas del saber llorar, han reabierto la vida al valor.

MONTAR LA SUPERVIVENCIA

La supervivencia puede ser buena y mala. Nunca es pura. Se manifiesta a través de una violenta fuerza anacronística. Su montaje se desarrolla a través de un Atlas.

La supervivencia «mala» se refiere a una forma de poder que sigue siendo a pesar de haber sido superado por la historia (es el caso de los terratenientes que no quieren renunciar a la foresta que hemos encontrado arriba), un conjunto de fuerzas parasitarias que sobreviven de formas antiguas de economía y que se manifiestan en la forma del productor de ahorro. El peligro del desarrollo enfermizo de esas formas supervivientes es la pérdida del horizonte cultural en el proceso histórico y, de la melancolía y la parálisis en aquello individual.

La supervivencia «buena» es la capacidad de formas de vida del pasado de conservarse, de «seguir siendo» como posibilidad «otra» ante la fuerza arrasadora de la sociedad contemporánea: se trata, modificando un poco una fórmula de Pasolini, de una Fuerza-del-pasado-viviente-aún, que nos permite conectarnos con los aspectos de la vida más sagrados, más comunes y más inermes (o sea frágiles, a riesgo constante de desaparecer) de la existencia.

En Italia, a partir de los años sesenta, con el comienzo del boom económico (la década después de las investigaciones de De Martino), empieza aquello que Pasolini define como genocidio cultural, vasto movimiento de abolición y cancelación de las diferencias: como escriben, en una oración fulgurante, Horkheimer y Adorno, “lo que podría ser aparte, es nivelado”- (Horkheimer y Adorno, 2010, s.p.). En sus *Cartas Luteranas* (1991) Pasolini señala como los pobres del meridione (y entonces también nuestros campesinos lucanos), han dejado de producir modelos de vida propios (entre ellos, diríamos nosotros a la luz de cuánto hemos visto, la lamentación y la magia estudiadas por De Martino) para oponerlos a los del poder central como formas de resistencia y libertad. Según Pasolini el fascismo segundo del consumo impone una adhesión incondicional y una asimilación total y sin reserva al modelo de vida burgués. Montar la supervivencia es posible a través de una Tabla de montaje [Figura 2] inspirada en la del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1929).

De forma muy rápida decimos que la Tabla (constituida por fotogramas traídos desde las películas citadas en el ensayo) se divide en secuencias o «fajos narrativos» que mueven desde la muerte y la superstición hasta la visión de un mundo liberado. Desde arriba hacia abajo vemos: La ciudad áspera, el trabajo y la superstición (que «amarras» a un estado de postración); el rechazo, el llanto inconexo y la muerte violenta; la superstición, el culto de las piedras y el agente mágico; la lamentación como técnica ritual; la rabia de los pueblos y la sonrisa de las nuevas generaciones rescatadas de la opresión por las fuerzas renovadoras de la historia.



Figura 2. Tabla: Crisis y Rescate de los pueblos Montaje de fotogramas a cargo del autor.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2009) *Sulla rivoluzione* [Sobre la revolución]. Einaudi.
- Cesare, C.G. (2008) *De Bello Gallico* [La guerra de las Galias]. Mursia.
- Canetti, E. (1960) *Massa e Potere* [Masa y poder]. Adelphi.
- De Martino, E. (1948) *Il mondo magico. Prologomeni a una storia del magismo* [El mundo magico. Prologomenos al estudio de la magia]. Einaudi.
- De Martino, E. (1958) *Morte e pianto rituale nel mondo antico* [Muerte y llanto ritual en el mundo antiguo]. Einaudi
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Di Gianni, L. (Director) (1958), *Magia Lucana* [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=-jN-JqL-yNI&t=30s>
- Di Gianni, L. (Director) (1959) *Nascita e Morte nel meridione* [Nacimiento y muerte en el sur de Italia] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=FC5WOWTGvM>
- Di Gianni, L. (Director) (1959), *Frana in Lucania* [Derrumbe en Lucania] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=300F1wnkH1k&t=12s>
- Gramsci, A. (2014) *Quaderni dal carcere*, vol. 3 (1932-1935) [Cuadernos desde la cárcel]. Einaudi.
- Horkheimer, M.; Adorno, T.W. (2010), *Dialettica dell'illuminismo* [Dialectica de la ilustración]. Einaudi.
- Labriola, A. (1973), *Scritti filosofici e politici* vol. II [Escritos filosoficos y politicos]. Einaudi.
- La Cava, M. (1974) *I fatti di Casignana* [Los hechos de Casignana]. Einaudi.
- Levi, C. (1962) *Cristo si è fermato a Eboli*, [Cristo se ha parado en Eboli]. Einaudi.
- Mangini, C. (Directora) (1960) *Stendali. Suonano ancora* [Stendalí. Tocan todavía] [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=vziV5nphal>
- Pasolini, P.P. (1998) *Romanzi e racconti vol.1*. Mondadori
- Pasolini, P.P. (1991) *Lettere Luterane* [Cartas luteranas]. Einaudi
- Pasolini, P.P. (1999) *Scritti sull'arte e la letteratura* [Escritos sobre el arte y la literatura]. Einaudi.
- Pasolini, P.P. (2001) *Sopraluoghi in Palestina* [Localizaciones en Palestina] en "Per il Cinema" [Para el cine]. Einaudi.
- Shepherd, W. R. (1911) *The Historical Atlas* https://maps.lib.utexas.edu/maps/historical/shepherd_1911/shepherd-c-030-031.jpg

Latente, furtivo, poderoso: modos de la *tierra-ficción* en *Bacurau*
Lucas Morgan Disalvo
Arkadin (N.º11), e040, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe040>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LATENTE, FURTIVO, PODEROSO: MODOS DE LA *TIERRA- FICCIÓN EN BACURAU*

Latent, furtive, powerful:
ways of land-fiction in Bacurau

LUCAS MORGAN DISALVO | z_ztardust@yahoo.com.ar

IPLEAL, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 3/02/2022 | Aceptado: 26/05/2022

RESUMEN

El artículo considera los modos en los que el film *Bacurau* concibe el film de género a través de una vía local, en donde la memoria de pueblos en lucha, la conciencia territorial del *sertão* de Brasil y sus formaciones inconscientes se entrelazan con catárticas formas de intensidad y exceso audiovisual. La apuesta territorial por el género de *Bacurau* interviene en lógicas coloniales que normalizaron a Hollywood como la cuna universal de los mitos cinemáticos; asimismo, resulta notable el uso de aquellas ansiedades coloniales, poderes liminares de la imagen y estéticas de la extremidad como herramientas del film desde las cuales la imaginación de pueblos desplazados responde a sus opresores.

PALABRAS CLAVE

Bacurau; Cine de género; Colonialidad; Territorio; Ficción

ABSTRACT

This article considers the ways in which the film *Bacurau* embraces a local way for the genre film, where the historical memory, political struggles and territorial awareness of the Brazilian *sertão*, along with its unconscious formations, intertwines with cathartic forms of intensity and audiovisual excess. *Bacurau's* territorial commitment to fiction help us to dismantle certain colonial logics that have normalized Hollywood cinema as the universal cradle of cinematic myths; it is also notable the film's use of those colonial anxieties, image's liminar powers and aesthetics of extremity as means from which the imagination of displaced people responds to their historical oppressors.

KEYWORDS

Bacurau; Genre film; Coloniality; Territory; Fiction



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Es el año 2019: la película brasileira Bacurau es estrenada después de casi diez años de incubación que atestiguaron todo tipo de traumatismos políticos y territoriales, incluyendo la asunción al poder de siniestras figuras como Michel Temer o Jair Bolsonaro. Con más de una forma de sintonizar con las térmicas del momento, el film fue distinguido por una factura sensacional pocas veces vista en una ficción brasileira relativamente independiente, así como por su frontal inscripción genérica que combinaba western, suspenso, acción, ciencia ficción y drama social. Co-dirigida por los realizadores pernambuquenses Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, este film relata la historia de resistencia colectiva de Bacurau, un pueblo ficticio del sertão de Brasil que se organiza para hacer frente a un grupo armado de estadounidenses, obsesionados con librar allí una cacería humana por agendas que nunca son reveladas. Aquel pueblo nordestino arrimado a la miseria y desaparición paulatina por las cadenas de mando que especulan con los centros de valor en el mapa, es llevado al límite por sus agresores y a ell*s les responde con un rugido de proporciones ancestrales irrigado a base de memoria y un principio de solidaridad entre «quienes sobran» tan natural como la rabia en sangre. En el film, Bacurau es convenientemente aislado, dejado fuera de todo tipo de comunicación con otras regiones, borrado del alcance de Google Maps, menospreciado por sus enemigos como un pueblito inocente y atrasado en donde no hay nada; pero lo cierto es que esta comunidad sabe usar su liminalidad simbólica, su propia condición oficial de «tierra de nadie» como un margen activo para emboscar a aquellos que sí lo tienen todo: las cámaras, la prepotencia, las armas, el dinero, la impunidad, los pasaportes, los sistemas de vigilancia y las leyes. Como veremos, Bacurau es un territorio y un estado de la mente con la capacidad de sobrevolar por encima de lo aparente; no por nada carga con el nombre misterioso de un inmenso pájaro cazador que sólo sale de noche y no se deja ver en otras partes del país. Este pájaro, visualmente ausente en la película, apenas es mencionado en una sola ocasión pero, en el transcurso del film esta figura terminará por animarse y asumir vida propia al punto en que sus creadores lo han transformado en una suerte de verbo-entidad, bacurizar, con la que hacen referencia a un momento de la conciencia colectiva en que las cosas se levantan, se desatan y cobran cuerpo (Rubinstein, 2020).

En numerosas entrevistas, los directores Mendonça Filho y Dornelles se han remitido a la ecléctica matriz genérica de Bacurau, afirmando su devoción por el cine hollywoodense de las décadas de los años setenta y ochenta, reconociendo que una de las bases que acompañaron el lento nacimiento de Bacurau fue el deseo compartido de hacer un film de género. Al cuestionar aquella visión que hace de Estados Unidos la cuna original de las historias que se consumen a lo largo del planeta, en el último tiempo han cobrado una enérgica visibilidad distintas manifestaciones de una vía local para el cine de género en los distintos territorios del continente. Es interesante reparar en las formas en las que el término cine de género en otros territorios funciona menos como un descriptor identitario y más como una noción abierta desde la cual percibir ciertas zonas minoritarias del cine frecuentadas por tensiones entre estética y narrativa, formas aberrantes de intensidad, conflicto con los verosímiles instituidos, economías de participación afectiva desdeñadas por sistemas de representación audiovisual más moderados. No obstante, la relación que el sistema de género establece con formas de imaginación local es compleja si consideramos que, desde una perspectiva industrial hollywoodense, los géneros han apelado tradicionalmente al diseño estandarizado de sus producciones con el fin de reinar sobre los consumos internacionales, amparándose en el mito del cine como un medio desterritorializado capaz de superar las diferencias lingüísticas, vencer distancias y ser comprendido por tod*s. Bajo la idea de estar fabricando historias atemporales capaces de llegarle a todo el mundo, el cine «americano» ha fraguado el mito de su propia e inevitable universalidad.

Esta aspiración universalista es parte intrínseca del sistema colonial, un régimen histórico de fuerzas económicas, políticas, culturales y epistemológicas que ha dispuesto al Norte Global como inapelable asiento de dominio de los territorios. Una de las ficciones coloniales más exitosas ha sido aquella que transformó a la historia de la humanidad en la arena de un combate atemporal entre civilización

y barbarie. En esta imagen colonial, el eje civilizatorio de lo humano estaría representado por lo americano, lo europeo, los centros blancos con sus paraísos de acumulación y su misión expansionista, mientras que aquellos pueblos opuestos a esta insidiosa reducción del mundo son figurados como «bárbaros» encallados en un «estado de naturaleza» a los que se requiere mantener bajo límite para que «el desarrollo civilizatorio» pueda hacer su curso. Ha sido mucho lo que el Norte Global ha imaginado sobre nuestros pueblos a la hora de distraerse de su propia barbarie, y es de aquí que se desprenden algunas de las pesadillas laterales más intensas del sueño americano: caníbales, bandidos rurales, narcos, marginalidad violenta, embriaguez, fiebre, supersticiones, pereza, maldiciones, pólvora, machetes, carne abierta, lujuria venérea, delirios y otras experiencias límite. Muchos de estos estereotipos coloniales sobre el exceso y la extremidad son revisados deliberadamente en Bacurau, sólo que aquí el Sur habita en el noreste de Brasil donde la espesura se torna desierto, tierra arrasada o recurso potencial que las economías de producción y las narrativas nacionales buscan fundar o destruir, un remanente de lo irracional e inasimilable que se rehúsa a servir al progreso modernizador.

Las conexiones entre Bacurau y el western, género que escenificó esta trama ficcional sobre la civilización y la barbarie, se manifiestan una vez más en la abundancia de exteriores naturales en donde no hay personas a la vista, ubicados de manera periódica entre nudos dramáticos como si se tratase de la forma adoptada por la respiración del film. [Figura 1] En Bacurau, estos exteriores son los del sertão, una región geográfica a 500 kilómetros de Recife, atravesada por una historia de desplazamientos e insurgencias recuperada por el revolucionario Cinema Novo de la década de los cincuenta y sesenta a partir de la mirada de realizadores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Ruy Guerra. Ivana Bentes señala que el sertão puede pensarse como un contrapunto radical del paraíso tropical arrimado al mar, y que junto a las favelas de la ciudad constituyen «tierras reales y simbólicas que invocan a gran escala la imaginería brasileña; son tierras en crisis habitadas o merodeadas por personajes desesperados o rebeldes; son signos de una revolución por venir o de una modernidad fallida» (2003, p.121). Todos estos componentes que lo alejan del proyecto normativo de la razón nacional brasilera hacen que el sertão pueda pensarse como un territorio de imaginación ingobernable capaz de resurgir más allá de estas fronteras arbitrarias que lo fijan a un tiempo perdido y un espacio agotado. Es así como la autora reconoce que el sertão prolifera y fertiliza a través del deseo, lo onírico, el delirio, el frenesí, estados trascendentales o alterados de conciencia, formas rebeldes en las que la vida se sobrepone frente a los intentos de su supresión; en este sentido, condensa todas aquellas fuerzas que son necesario ocultar, dejar atrás, mantener a raya tras una frontera (op.cit.).



Figura 1. Bacurau (2019), Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

Si bien la trama del film resuena con aquellas de muchos clásicos del western en donde se retrata la orfandad de un poblado asediado por invasores que buscan reducirlo a la servidumbre, Mendonça Filho y Dornelles han remarcado que la inspiración fundamental de Bacurau proviene de la historia de Brasil y de los efectos que ésta ha tenido en la sensibilidad de los pueblos. En este sentido, Bacurau puede leerse como una ciencia ficción nordestina situada en un futuro incómodamente próximo, pero mucho de su poder abreva emocionalmente en las fuentes de un pasado que ha sido llevado al cuerpo, no una, sino muchas veces. Aquí la idea del género como un formato narrativo basado en la repetición de sus temas y motivos se engrana eficazmente con los arcos de repetición histórica propios del colonialismo. Nada de lo que ocurre en el film es irreal o improbable, cuentan sus autores, dado que existe un tipo de barbarie muy recurrente que sale a la luz si acercamos entre sí imágenes de masacres como la Guerra de Afganistán, el Congo en la década del sesenta, la Guerra de Bosnia, la Guerra de Vietnam o los genocidios producidos por Hernán Cortés y los colonizadores europeos (Salvà, 2020). En escenarios empapados en sangre, en la película emerge una y otra vez la pregunta a flor de piel, «¿por qué están haciendo esto?» cada vez que l*s habitantes de Bacurau miran de frente a sus agresores. Uno de los elementos de vacío más complicados de manejar que tiene el film es el silencio o la vaguedad que sigue a esta pregunta. Esto podía verse en la manera en la que durante sus proyecciones internacionales, much*s espectador*s tenían la necesidad de dilucidar el origen de la brutalidad del grupo de atacantes estadounidenses y leerla funcionalmente en términos de género narrativo: «¿cuáles son los motivos para que l*s personajes american*s actúen como actúen?». Aquí la no explicación defendida tácticamente por sus directores tanto dentro del film como alrededor de éste funciona como una estrategia poderosa de implicación, y es importante que este choque entre verosímil e inverosímil jamás quede saldado, probando que la desbordante fantasía excepcional que algun*s le atribuyen al género es amargo documento de historia para muchos territorios. Por esto mismo como observa brillantemente Mourão de Andrade, la dimensión de la memoria es fundamental en Bacurau, y su Museo Histórico será aquel espacio de poder del cual l*s poblador*s obtendrán las armas para resistir (2020).

Al retratar el sertão a la manera majestuosa de los grandes westerns, Bacurau permite dimensionar algunas de las formas que una ficción cinematográfica puede llegar a articular una sensibilidad territorial, en este caso, cercana a la de los pueblos en lucha, comunidades que salen a defender su derecho a la tierra y que se enfrentan a formas sistemáticas de desalojo y borramiento del mapa. En el film, el exterior no está subordinado a ser una pantalla ambiental para sus personajes o fondo de narración, sino que el corazón de Bacurau es el territorio, espacio vincular, marco de memoria y estado de la mente al mismo tiempo. [Figura 2] El territorio está más allá de la idea anecdótica de lugar, neutralizado como un escenario en el que se desenvuelven los agentes humanos y sus relaciones de cada día. El territorio no tiene que ver con el ideal administrativo de la nación, delimitado por fronteras y representado por gobiernos, la construcción centralizada de una historia oficial impuesta sobre otras localidades distintas, visibles e invisibles. Siguiendo a Suely Rolnik, el territorio es toda aquella experiencia subjetiva que se encuentra fuera-del-sujeto, aquel espacio sin centros ni jerarquías por fuera de nuestros contornos personales en donde podemos experimentar pulsionalmente la existencia y dejarnos atravesar por nuestra condición de vivientes (2019). En Bacurau, el territorio del sertão no es un fondo separado de los seres que lo habitan, y aquellas composiciones en las que no vemos personas ni escuchamos diálogos no están vacías, detenidas o carecen de acontecimiento. En ellas y a través de ellas, justamente llegamos a experimentar todo aquello que no vemos, fuerzas y cursos invisibles que serán el sustrato de manifestaciones por venir. En estos planos generales, la duración del plano es lo suficientemente marcada como para producir una agitación interior que deshace la ilusión estática del «paisaje», llevándonos a ese lugar paradójico de percepción en donde todos los tiempos, todas las historias están ocurriendo en simultáneo.



Figura 2. *Bacurau* (2019). Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

Por otra parte, *Bacurau* reconfigura de una manera muy potente la convención del plano-contraplano que caracteriza a las lógicas espaciales de gran parte del cine de género. En numerosas ocasiones, irrumpe en cuadro un agresor vociferante que solicita algo del pueblo de Bacurau, perplejo de encontrarse con nada; aquí todos estos personajes son individuos blancos con el poder que dan las armas, la tecnología o las instituciones. Como el nefasto alcalde Tony Jr., quien al llegar al pueblo con todo su despliegue de campaña, se encuentra con el más tajante de los silencios en las calles y veredas. Tan sólo unos minutos atrás, nos habíamos encontrado con el mismo pueblo sumergido en pleno movimiento entre ferias, labores diarias, radio-abierta, chisme, placeres e intercambios de todo tipo. Al enterarse de la llegada del rufián, todo el pueblo se llama al ostracismo. Pero el pueblo que no aparece en imagen no está ausente sino reticente: es una fuerza que se esconde de la vista y se manifiesta desde el interior de lo que vemos, ingresando a un anonimato provisorio que lo integra a la totalidad del territorio de Bacurau. Gritos como «¡ladrón!», «¡devuelvan el agua!» son algunas de las manifestaciones que comienzan a poblar el contraplano, haciendo de las calles, veredas, sierras y horizonte un cuerpo múltiple poblado de voces. Estas intervenciones fuera de campo cuentan con el poder de envolver al único personaje en plano, volverlo solitario e impotente, sin que esto necesariamente implique arrimarse al terreno de lo visible. En tiempos donde todo se integra y funcionaliza a través de la visibilidad, la resistencia a hacerse ver pero dejarse sentir practicada por el pueblo de Bacurau es una forma de presencia que se niega a toda conciliación.

Por su parte, la imagen de lo local que se construye en esta película no es uniforme sino compleja e inseparable de lo múltiple. Patricia Mourão de Andrade (2020) observa que en *Bacurau* la figuración de la fuerza popular no se basa en los modos convencionales de representación de lo masivo con planos generales colmados de extras en movimiento, sino que en el film encontramos un reparto abundante de primeros planos y planos medios en donde ningún rostro es meramente anecdótico como para no volver a él. Médicas, músicos, maestros, almaceneras, trabajadoras sexuales, todos los personajes de Bacurau portan marcas de diferenciación gestuales y estéticas, profesando una forma especial de llenar el plano y es con todos estos elementos de singularidad que participan en la experiencia colectiva

de insurrección. En efecto, Bacurau toma distancia de aquel destino miserabilista propio de las formas de explotación de lo vernáculo ejercidas en muchas ficciones y documentales, en donde las personas carecen de todo tipo de autonomía representacional y son usadas como ilustraciones rudimentarias puestas a señalar de manera indiferenciada y permanente dolor, violencia o marginación. Aquí la complejidad no se le niega a nadie, ni siquiera a las personas que ya no están pero que continúan irrigando de manera espectral el territorio.

Al reflexionar acerca del complejo funcionamiento genérico de Bacurau, Fábio Andrade señala que el género «tiene la habilidad de hacer eso: volver inidentificable lo inmediatamente reconocible» (2019). Esa capacidad genérica de estar trabajando en un marco familiar con convenciones establecidas, conflictos definidos, identidades estéticas, personajes reconocibles y, a la vez, la inmersión deliberada de aquellos componentes figurativos en un campo no identificado de sustratos afectivos, símbolos y correspondencias históricas, es lo que hace de Bacurau una experiencia poderosa, particularmente en tiempos donde todo es llamado a la hipervisibilidad y articulación discursiva. Actualmente los cruces entre ficción y política parecen estar más bien atravesados por el deseo de una representación acabada de distintos planos de la vida, pero también experiencias como la de Bacurau nos pueden llevar a considerar el poder que tienen las manifestaciones parciales dentro de la ficción. La manera en la que funciona la ficción en Bacurau honra este sentido de reticencia donde a la imagen se la libera de pedírsele verdad, ésta siempre está incompleta y aloja un espacio irreductible para que pueda expresarse lo que no se ve, lo que no se puede explicar, lo que la contradice y transforma radicalmente.

No por nada, el personaje de Lunga, interpretado por Pereira, emerge como una figura central, a pesar de que la mayoría del tiempo se encuentra operando de maneras latentes en la diégesis del film. Si bien se lo menciona y vemos su rostro fotografiado en un pedido de captura apenas el film comienza, Lunga estará guardado gran parte del film y será una suerte de comodín que sólo se revelará transcurrida la hora de película, cuando éste despierta con «hambre» y regresa al pueblo que lo festeja como un guardián mítico. Arquetipo del guerrero fuera de la ley, Lunga combina numerosos elementos locales de la genealogía de la ferocidad nordestina (Silvano, 2018) como jagunços, cangaceiros, bandoleros mestizos de los levantamientos populares del sertão, demonizados por las autoridades oficiales y reivindicados como héroes por las comunidades rurales. Lunga ofrece una reescritura del carisma de estas figuras proscriptas, pero a contrapelo de ciertas formas de ascetismo frecuentes en la representación viril del guerrero, Lunga ha sido trabajado por el mismo actor como una figura queer en donde el lugar de la imagen no es accesorio dado que una parte fundamental del combate es el ritual espiritual y estético de montarse, armar por partes una ficción de sí para suscitar determinados efectos, usar el miedo de los enemigos como máscara, aprender a verse poderoso. Hacia el final del film, cuando Lunga emerge armado con un machete del sótano del Museo, la catástrofe termina por desatarse sobre los agresores de Bacurau. Hasta el momento, todo lo que conocíamos de Lunga era que se trataba de alguien «terrible» y «escondido», pero aquí en el sangriento clímax final lo vemos expresándose de la forma más física posible, haciendo coincidir machetazo y corte cinematográfico, abriendo el cuerpo del agresor y haciendo saltar la visión. Aparecen el gore, las tripas, aquella última manifestación de lo visual que es lo visceral, los extremos gráficos de la imagen. [Figura 3] Éste es la forma catártica con el que se expresa el espíritu intangible de Bacurau cuando es llevado al límite, cruzándose provisoriamente del lado de la figuración, para hacer realidad las pesadillas de los opresores.

Figura 3. *Bacurau* (2019), Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

«¿Pero qué pasó? ¿A dónde están los turistas gringos?», exclama Tony Jr., tras volver a pisar las calles de Bacurau y ser recibido desde la puerta del Museo con un baldazo de sangre. En el contraplano, esta vez sí, habitado por todo el pueblo en su conjunto, nadie le responde. La cámara hace un breve reencuadre entre la multitud que nos permite ver al fondo, fuera de foco, seis cabezas cortadas exhibidas en fila como trofeo. Nos encontramos con todos los terrores de aquel inconsciente colonial puestos a la luz, sacados directamente del museo, pero ésta vez organizados por los ojos de quienes han sido violentados por esta matriz colonial. ¿Qué podría llegar a ocurrir cuando el Sur despierte de su sueño con hambre, y abrace plenamente sus instintos, su inconsciente, remendando las ansiedades de sus opresores como máscaras de ataque? Aquí nada se borra, todos los registros permanecen, el territorio distribuye sus formas de visión de otro modo. El museo se limpia pero la sangre se queda en sus paredes; el alcalde es expulsado del pueblo y destinado a un fuera de campo donde pronto será devorado por la vegetación hostil de la caatinga; el mal es literalmente engullido por la tierra cuando Michael, el patriarca líder de la operación de exterminio, es enterrado vivo, absorbido por la narrativa colectiva. «Esto es sólo el comienzo», grita Michael antes de ver el sol por última vez: la posibilidad de repetición del terror está, pero a la vez Bacurau es un territorio del cual emergen y en el cual se sintetizan colectivamente las historias, y contará con sus imágenes latentes para contrarrestarlo. Contradiendo aquel mito colonial que deposita la capacidad de invención del lado de Estados Unidos, aquella fábrica exportadora de sueños y destinos manifiestos, se ha imaginado mucho y de maneras muy especiales aquí. Resonando con la provocación del poeta Oswald De Andrade en 1928, «ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro» (Schwartz, 2002, p. 173), existe una generosa tradición macabra y sobrenatural que nos atraviesa en nuestras distintas localidades, que bien puede ayudarnos a expulsar el terror represivo en nuestros territorios. No tenemos nada que temer una vez que reconocemos como un cosmos aquellas imágenes que nos rodean y atraviesan, figurativa y literalmente fraguadas con tierra y sangre.

«Aprovechemos la vida mientras tengamos vida», comparte DJ Urso en la radio comunitaria de Bacurau que acompaña las largas horas al sol. La película inicia con el funeral de Carmelita, una mujer de 94

años que había conectado numerosas generaciones en el pueblo; esta partida se celebra a puertas abiertas, en la calle, con la procesión avanzando sumergida en el trance de los cantos, el efecto del sol estridente y los psicotrópicos bajo la lengua, arrullad*s por una canción que anuncia «ahora es la hora del Bacurau, una fiesta de miedo y terror». Aquellos que vienen a traer el terror a Bacurau no se esperaban contar con un pueblo que, de antemano, había producido un acuerdo inquebrantable entre sus muertos y sus vivos. Aquí las formas de conversación espiritual con lo intangible no aparecen en la penitencia interior o en la idealización a distancia del cielo, sino que constituyen prácticas colectivas de reconocimiento bien afianzadas en la tierra y la materia, prácticas donde, al decir de Oswald De Andrade, «el espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo» (Schwartz, 2002, p. 172). Por otra parte, toda naturaleza aloja intestinamente una surrealidad, un misterio inarticulable que la sobrepasa. Al ser puesto en el suelo, el ataúd en el que descansa Carmelita pasa a desbordar agua de maneras proféticas: como si la tierra llorase, como si algo necesitase desatarse, como si esta imagen extraordinaria fuese un pie para lo inminente, el film se abre para resonar con aquella visión poético-revolucionaria del líder Antônio Conselheiro: «el sertão se volverá mar y el mar se volverá sertão». Estas imágenes del comienzo vuelven a rimar con la procesión del final cuando termina la emboscada contra los agresores de Bacurau, con el pueblo retornando al campo de visión. Mientras los cuerpos se ponen en movimiento, la cámara los acompaña y una pluralidad de voces retoma los nombres de figuras revolucionarias de tiempos pasados y presentes, develando el mar primordial del que está hecho esta tierra de sol ardiente y deseo de vida.

Suely Rolnik afirma que los procesos de descolonización no solamente aluden a la conciencia y a las luchas macropolíticas, sino que a su vez implican una apuesta por la liberación de territorios sensibles y zonas inefabables de la experiencia que habían sido reprimidas por la acción del inconsciente colonial; en este sentido, el poder de las ficciones tiene que ver con la activación transversal de formas clandestinas de potencia dentro del campo social (2019). En este sentido, y más que nunca, películas como Bacurau son necesarias para contactar con aquel mar primordial que escapa a todas las tecnologías de visión, aquella opacidad inarticulada que hace a la experiencia del territorio. En tiempos de mapas, pantallas, marcas y representación, preocupa la necesidad de recuperar el espacio y el tiempo para lo que no desea ser visto, nombrado o arrebatado por las categorías del iluminismo, tenga éste nuevas formas digitales y corporativas. Ésa fue la aventura de la ficción que seguirá resonando en los corazones surrealistas, volcarse a la imaginación como un campo poderoso de libertad, aquella estrella de la mañana y fuente nutricia de creencia capaz de inspirar todas las inversiones, todos los derrames, todas las revueltas. La ficción, los mitos, la poesía, las historias son herramientas de los pueblos con la que la historia encuentra una fuerza para resistir a sus cursos asignados. Volver a la ficción también puede ser una forma de volver a la tierra, irrigarla, conversar con sus fantasmas, sus formas intangibles de presencia y manifestaciones por venir. Algo tiene que desatarse y cobrar vuelo, como el pájaro Bacurau.

REFERENCIAS

- Bentes, I. (2003). The sertão and the favela in contemporary Brazilian films. En L. Nagib (Comp.). *The New Brazilian Cinema* (pp. 121-137). I.B. Tauris & Co. Ltd.
- De Andrade, F. (2019). "Burying our living: Bacurau (2019)" [Reseña al film Bacurau de K. Mendonça Filho y J. Dornelles]. 15 de octubre de 2019. <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/10/15/bacurau-2019-juliano-dornelles-kleber-mendonca-filho/>
- De Andrade, O. (2002). Manifiesto Antropofágico. En J. Schwartz (Ed.). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos* (pp. 172-173). Fondo de Cultura Económica.

Dornelles, J. y Mendonça Filho, K (Directores). (2019). Bacurau [Película]. Brasil, Francia: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes.

Mourão de Andrade, P. (2020). Bacurau – On Blood, Maps and Museums. *Crisis & Critique*, 7(2), issue 2. <https://crisiscritique.org/2020/july/andrade.pdf>

Rolnik, S. (2019). Esferas de la Insurrección. Apuntes para Descolonizar el Inconsciente. Tinta Limón.

Rubinstein, B. (6 de marzo de 2020). Drag Artist Silvero Pereira on Getting Blood-Soaked in Bacurau. *Interview Magazine*. <https://www.interviewmagazine.com/film/silvero-pereira-bacurau>

Salvà, N. (14 de mayo de 2020). “Kleber Mendonça Filho: ‘El Brasil actual es una distopía’”. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200514/entrevista-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles-bacurau-brasil-distopia-7961808>

Silvano, S. (2018). *Genealogia da Ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Cepe Editora.

Modos de producción audiovisual feministas
Reflexiones colectivas y situadas en el contexto latinoamericano
Luisina Anderson, Sofía Bianco, Betiana Burgardt, Natalia Dagatti, Virginia Medley, Noelia Mercado, María Pérez Escalá
Arkadin (N.º1), e041, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe041>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

MODOS DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL FEMINISTAS

Reflexiones colectivas y situadas en el contexto
latinoamericano

Feminist audiovisual production modes

Collective reflections in the Latin American context

BETIANA BURGARDT | betianapigue@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

LUISINA ANDERSON | luisina.an.az@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

MARÍA PÉREZ ESCALÁ | maris.cine@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

NATALIA DAGATTI | dagattinatalia@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

NOELIA MERCADO | noeliamarca89@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

SOFÍA BIANCO | sofiabianco35@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

VIRGINIA MEDLEY | virmedley@gmail.com | FDA, UNLP, Argentina

Recibido: 3/03/2022 | Aceptado: 23/06/2022

RESUMEN

En el año 2021 se llevó a cabo el seminario *Feminismos, activismos y políticas de representación en el audiovisual latinoamericano* en el marco de la 12° Edición del Festival REC. El presente artículo recopila el Primer Módulo del mismo donde mujeres de medios audiovisuales de Argentina y Paraguay reflexionan en torno a los modos de producción y representación con perspectiva feminista en la región. Las autoras de este texto son creadoras e integrantes de la Red Feminista de Docentes Audiovisuales (FEDA).

PALABRAS CLAVE

Feminismo; Producción audiovisual; Modos de representación; Estética/s feminista/s; Latinoamérica

ABSTRACT

In 2021, the seminar *Feminismos, activismos y políticas de representación en el audiovisual latinoamericano* took place within the 12th edition of *Festival Rec*. This article presents a summary of the first modul where different women of the audiovisual medium from Argentina and Paraguay reflect on production and representation with feminist perspective in latinamerican audiovisuals. The authors of this text are creators and members of the Feminist Network of Audiovisual Teachers (FEDA).

KEYWORDS

Feminism; Audiovisual production; Representation; Feminist aesthetic/s; Latin America



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

En la 12ª edición del Festival Rec, la segunda en realizarse de manera virtual, se desarrolló el seminario *Feminismos, activismos y políticas de representación en el audiovisual latinoamericano*¹. El mismo se planteó como un espacio de encuentro, diálogo y reflexión atendiendo específicamente a las producciones de Bolivia, Paraguay y Argentina. A continuación se desarrolla una reflexión sobre el Primer Módulo que abordó los Modos de producción y representación feministas en Latinoamérica.

MODOS DE PRODUCCIÓN: LO COLECTIVO Y HORIZONTAL

Uno de los ejes del Módulo, con el que se dio inicio al mismo, fue la reflexión en torno a la producción colaborativa y horizontal atendiendo a los contextos particulares de cada participante.

Sonia Moura y el Festival LesBiGayTrans²

Siguiendo las palabras de Sonia Moura, Paraguay presenta una situación adversa tanto para el cine como para los derechos humanos y más aún para las mujeres. El gran conservadurismo del país dificulta la realización de una producción audiovisual feminista que aborde la inclusión y los derechos de las mujeres. (Moura, 2021, 9m31s).

Si bien en 2018 se aprobó la Ley de Cine, los fondos para la producción son escasos. Según Moura, en Paraguay no se puede vivir del audiovisual, ni del teatro ni de la actuación. (Moura, 2021, 12m39s).

Necesariamente se debe desarrollar otra actividad para la subsistencia y esta situación se complejiza al ser mujer. Moura habla sobre la jerarquía de género en el sector, concepto que hace referencia a una división sexual del trabajo. A la hora de distribuir las tareas en una producción, las mujeres suelen quedar relegadas al maquillaje, vestuario o decoración, mientras que los roles de dirección, son ocupados por hombres. Sin embargo, en la actualidad identifica una camada de realizadoras que está desafiando esta jerarquía de género en el audiovisual paraguayo.

En este contexto, el Festival LesBiGayTrans, espacio donde participa Moura, no tiene financiamiento del sector privado ni tampoco del Estado, sino que su activismo feminista se sustenta con fondos internacionales. El festival es un espacio de encuentro que permite contar historias de una comunidad que no se siente reflejada por los cánones hetero-patriarcales de Hollywood o por las películas que comúnmente vemos. De esta manera posibilita el desarrollo de activismos, permite hacer cine y poder contar con respeto historias que no reproduzcan estereotipos discriminatorios y prejuicios sobre las mujeres y la comunidad LGTB.[Figura 1]

ALINE MOSCATO Y AMAMOS CINE³

Para Aline Moscato, miembro de la productora *Amamos Cine*, la producción audiovisual paraguaya tiene dos facetas: por un lado hay muchas mujeres directoras, trabajando en diferentes ámbitos, reconocidas, premiadas; pero por otro lado no hay discusión sobre el lugar de las mismas en el audiovisual paraguayo. Moscato encuentra una relación entre esta problemática con la ausencia de espacios de formación que promuevan la discusión y la experimentación. *Amamos Cine* surgió con la realización de *La redención* (Herib, 2018), una película de bajo presupuesto que, aunque no tiene la construcción de una mirada feminista, sí tuvo un trabajo desde la horizontalidad. Las comunidades

1 Organizado por la Secretaría de Producción de contenidos audiovisuales. Coordinado por Natalia Dagatti y moderado por Sofia Bianco, Noelia Mercado y Natalia Dagatti

2 Gestora cultural en Aireana la Serafina, realizadora audiovisual independiente, guionista, actriz y directora en Kuña Kilombo y la serie web *Lesbiantan*, miembro del equipo del Festival de Cine LesBiGayTrans Paraguay

3 Licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires). Co fundadora de Amamos Cine (Paraguay).

fueron partícipes de la producción de la misma, formaron parte del proceso, no sólo como espectadores. Esto permitió, en palabras de Moscato, «que entiendan al cine como una construcción colectiva que interpela, transforma y nos permite hablar desde nuestros lugares, denunciar nuestras realidades y contar nuestras historias en primera persona». (Moscato, 2021, 20m57s).



Figura 1. Lucia/o (Moura, 2017). Cortometraje ganador del Festival de cine LesBiGayTrans en 2017 por votación del público.

Retomando esta experiencia, en *Amamos cine actualmente reflexionan* sobre por qué hacen películas, qué tipo de historias contar, cómo quieren que se vean los personajes y cómo representar a las mujeres. Desde la productora también se dedican a la formación en el interior del país con el propósito de descubrir las posibilidades de la producción audiovisual en la región. Según Moscato, en Paraguay no se ha hablado mucho sobre el cine comunitario, no hay focos de cine social ni de cine feminista. (Moscato, 2021, 22m45s).

MARIANA ALARCÓN Y XINÉTICAS⁴

La experiencia de Mariana Alarcón en Chaco con la colectiva *Xinéticas* encuentra varios paralelismos con las situaciones vividas en Paraguay. En principio, los espacios de formación son muy recientes. Antes de la creación de la Tecnicatura en Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad Nacional del

⁴ Fotógrafa y realizadora audiovisual. Actualmente se encuentra realizando su tesis de la Lic en Artes Combinadas

Nordeste, para formarse en audiovisual necesariamente había que estudiar en otras provincias o formarse a través de cursos, seminarios y talleres. Por otro lado, hasta el día de hoy, Chaco no tiene una Ley Audiovisual provincial, por lo que los fondos son muy escasos. A las dificultades de acceder a fondos y a capacitaciones se le suman las dificultades por ser mujer en una sociedad patriarcal, configurando lo que Alarcón llama «una doble dificultad» (Alarcón, 2021, 27m13s). Los orígenes de *Xinéticas* pueden remontarse al año 2015 cuando un grupo de realizadorxs comenzó a reunirse y organizarse. Pero dentro de esta organización comenzó a hacerse visible la jerarquía de género que detalla Moura. En palabras de Alarcón, «nos dimos cuenta que en ese grupo donde nos estábamos organizando había un presidente varón, un vicepresidente varón, y a nosotras nos tocaban los roles de secretaria, de tesorera». (Alarcón, 2021, 28m,25s). De allí surgió la necesidad de empezar a reunirse entre mujeres para discutir estas cuestiones y de esta manera, en junio del 2017, surgió *Xinéticas*.

De ahí en más atravesaron varias etapas donde trabajaron con otras agrupaciones. De hecho, a fines del 2017, Chaco fue el escenario del Encuentro Nacional de Mujeres, posibilitando el contacto con distintas organizaciones feministas. En ese marco se armaron grupos de realizadoras audiovisuales para registrar el Encuentro. Esto significó otra manera de organizarse y ponerse en contacto con compañeras de provincias cercanas. «Estábamos dispersas y a través del Encuentro pudimos empezar a agruparnos», dice Alarcón (Alarcón, 2021,30m35s).

Las dificultades para reunirse debido a la necesidad de tener otros trabajos para subsistir y a las tareas de cuidado, llevaron a que la colectiva configure una dinámica propia de trabajo. *Xinéticas* tiene un núcleo duro de integrantes, pero a su vez cuenta con participantes que entran y salen de la colectiva. Esta forma, sin una verticalidad jerárquica, fue la indicada para llevar adelante el proyecto de una manera en la que todas se sintieran cómodas.

Xinéticas comenzó a participar de distintos encuentros y en las mesas de debate sobre la Ley de Cine plantearon propuestas. Como explica Alarcón, «pudimos acercarnos y plantear claramente “Bueno, esto es lo que tenemos, esta es la situación que vemos, esto es lo que proponemos” y fuimos escuchadas» (Alarcón, 2021, 34m00s). A partir de esto, empezaron a recibir consultas de compañeras de otras provincias quienes se sentían solas, sin contención o no tenían con quien hablar. *Xinéticas* empezó a ser entonces un referente en la región y así comenzaron a colaborar con compañeras que estaban empezando en el audiovisual.

AGOSTINA LONG Y LA COLECTIVA AUDIOVISUAL FEMINISTA (CAF)⁵

CAF nació aproximadamente en 2018 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, después de una charla de *Mujeres Audiovisuales (MUA)* organizada por una cátedra de la carrera de Artes Audiovisuales. En un principio se denominaron *Mujeres Audiovisuales de La Plata* para luego pasar a llamarse *Colectiva Audiovisual Feminista*. Atravesadxs por los feminismos y por distintas discusiones que estaban atravesando en ese momento, decidieron cambiar el nombre con el objetivo de que la colectiva sea un espacio de encuentro no sólo de mujeres cis, sino también de otras identidades. [Figura 2]

En el 2019 se estaba palpitando el Encuentro Nacional de Mujeres –también llamado Encuentro Plurinacional de mujeres lesbianas, trans y no binarixs por lxs integrantes de la colectiva–, en La Plata y en ese contexto surgió el trabajo más grande de CAF. Si bien ya venían cubriendo marchas y eventos en relación a la lucha por la legalización del aborto, en ese momento enfocaron su trabajo a la

⁵ Integrante de CAF. Egresada de la Facultad de Artes de la UNLP. Guionista y realizadora audiovisual.

planificación del rodaje de una película. Esta experiencia fue muy acompañada por toda la comunidad audiovisual de La Plata. De hecho es una coproducción con el Departamento de Artes Audiovisuales y la Secretaría de Producción en la Facultad de Artes, además de que varix integrantes de la colectiva son egresadxs o estudiantes de la misma.



Figura 2. Póster del film *Con la fuerza del río* (Colectiva Audiovisual Feminista, próxima a ser estrenada) e imágenes del detrás de escena.

La Plata es una ciudad que tiene muchos espacios, colectivos artísticos y colectivos feministas o trans feministas. Esa posibilidad de generar redes y vínculos en el territorio hacen posible las producciones audiovisuales. Sin embargo, los modos de producción platenses no son ajenos a las dificultades señaladas anteriormente. Lo que más cuesta, según Long, es poder profesionalizar la actividad audiovisual para que se convierta en trabajo formal o remunerado. A eso se le suman las dificultades que encuentran las mujeres hétero o lesbianas, la comunidad trans y las personas no binarias para encontrar espacios de trabajo que sean seguros y agradables. Long señala que las producciones de largometrajes más cercanas al cine industrial generalmente son espacios muy masculinizados, donde la mayoría de los lugares son ocupados por varones, principalmente en los espacios de decisión o como cabezas de equipo (Long, 2021, 37m53s). Nuevamente nos encontramos con los conceptos de jerarquía de género y división sexual del trabajo desarrollados por Moura.

Estas condiciones, sumadas a la necesidad de tener varios trabajos para asegurar la subsistencia o la maternidad, dificultan aún más el acceso al trabajo y a la producción, pero también a la posibilidad de narrar las historias propias. Long propone pensarlo desde los feminismos: «Cuando hablamos de la interseccionalidad o de transversalizar el feminismo y la política, también es importante trasladarlo [...] no sólo en los modos de producción, sino también en las representaciones, porque creo que eso se ve reflejado en la medida en que esas discusiones son parte de los espacios audiovisuales» (Long, 2021, 42m05s).

PAZ BUSTAMENTE Y MUA⁶

Se podría decir que *MUA* nació en Marzo de 2017 cuando Julia Zárate publicó en su Facebook un pedido de recomendaciones de camarógrafas para reemplazarla en una jornada laboral. A raíz de ese posteo propuso la conformación de un grupo cerrado de Facebook donde mujeres trabajadoras de medios

⁶ Paz Bustamante es integrante de MUA, Profesora de Filosofía (UBA). Finalizó la Maestría en Cine Alternativo en la EICTV, Cuba.

audiovisuales pudieran encontrarse y canalizar recomendaciones mutuas de trabajo. En este grupo se generaron muchísimos intercambios, manifestando el deseo de crear una red tanto para socializar ofertas y demandas de trabajo como también para la creación colectiva, para compartir proyectos y hacer circular sus obras. Había directoras, productoras, camarógrafos, sonidistas, directoras de fotografía, coloristas, se empezaron a sumar actrices, diseñadoras gráficas de todo el país.

A partir de ahí se dieron cuenta que todas estaban atravesadas por las mismas cuestiones de género: la precarización laboral, la feminización de la pobreza, la falta de oportunidades laborales, las violencias de género, el acoso, el abuso y demás. Pero también vieron que estar en contacto y armar una red las hacía muchísimo más poderosas. Inspiradas en esta colectiva, se generaron grupos de mujeres audiovisuales en todo el país, incluso en Latinoamérica.

Las primeras coberturas colaborativas de *MUA* tuvieron como objetivo registrar desde su mirada el movimiento feminista que estaba expresándose en las calles. Estas comenzaron la noche del 13 de junio de 2018 con la votación en la Cámara de diputados de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). En ese momento todas pusieron sus equipos a disposición. Había camarógrafas, editoras, fotógrafas, mujeres para cubrir todos los roles que se necesitaban. «En esas experiencias fuimos aprendiendo a hacer el trabajo colaborativo» dice Paz Bustamante (Bustamante, 2021,51m12s). Estos materiales tuvieron mucha difusión y acompañaron tanto al movimiento feminista como a la sanción de las leyes. De ahí en más, cada vez que surge una problemática, desde la colectiva se piensa cómo construir estas piezas.

Bustamante señala que existe una gran desigualdad en los porcentajes de las mujeres que egresan de escuelas de cine y las que acceden a la industria. En pos de aportar a una paridad en las oportunidades de trabajo, se generó la *Plataforma MUA* en donde cualquier mujer puede inscribirse para pertenecer a esta red laboral. «Para que nadie pueda decir que no hay mujeres para llevar a cabo puestos laborales en el cine» en palabras de Bustamante (Bustamante, 2021,53m23s).

Esta desigualdad también se manifiesta en los concursos para la obtención de fondos, por lo que, para enfrentar esta dificultad, decidieron convertir a *MUA* en una asociación civil. Si bien mantener esta figura legal es costoso y requiere mucha responsabilidad, también permite acceder a fondos que son inaccesibles para personas físicas. Como expresa Bustamante, la formación de una asociación civil puede ser una opción para otras colectivas. Más allá de eso, lo importante es organizarse para poder ocupar otros espacios «que es lo que queremos en definitiva, ocupar espacios de decisión» (Bustamante, 2021, 49m10s).

MODOS DE REPRESENTACIÓN: ESTÉTICA/S FEMINISTA/S

En el segundo eje que se abordó en el seminario se propuso reflexionar y ahondar sobre cómo estos modos de producción atraviesan o se filtran a los modos de representación. También debatir sobre posibles estéticas feministas partiendo de la pregunta ¿Es posible esta estética feminista? ¿Es necesaria? ¿La queremos?

«Claro que queremos una estética feminista» señala Sonia (Moura, 2021,56m26s). Si bien le parece difícil en el contexto latinoamericano, lo cree posible siempre que, a la hora de encarar la producción cinematográfica, se tenga en cuenta el cuidado narrativo sobre el género. Cuál es la mirada de las mujeres y cómo se cuenta son los primeros pasos para una producción feminista. Otra herramienta que menciona es el *test de Bechdel*, el cual evalúa si la película tiene más de dos personajes femeninos, cómo interactúan entre sí, si hablan de algo que no sea solamente un hombre, si pasan otras cosas en

su vida aparte de ser madre. Pero propone crear un *test de Bechdel* latinoamericano que se adapte a nuestra coyuntura, problemáticas sociales y políticas en relación al género. Otras posibles preguntas que piensa son: ¿Hay algunas lesbianas en las películas? ¿Cómo son tratadas? ¿Hay alguna bisexual? ¿Cómo es representada? La importancia de esto radica en que evitaría caer en estereotipos de género. Permitiría revisar que no se atente contra los derechos y que no se utilicen recursos cinematográficos de manera discriminatoria o sexista.

En la misma línea, Moscato destaca que el análisis es la base para avanzar hacia los modos de representación con mirada feminista (Moscato, 2021, 1h00m25s). Plantea que hay que discutir cómo nos representamos como mujeres, como madres, como profesionales, como amigas, como hijas, como habitantes de esta sociedad y con toda la construcción que implica ser mujer cis, trans, no binarix o cualquiera de las formas que por derecho elegimos ser. «Hay que analizarlo para poder ser honestas en cómo nos representamos y exigir como público vernos representadas en todas nuestras facetas y no aceptar que nos representen siempre con estereotipos» (Moscato, 2021, 1h02m22s).

Si bien Moscato trabaja estos aspectos con sus estudiantes, para ella en Paraguay es urgente debatir, no sólo desde el sector estudiantil, sino también desde el independiente y el comercial. Señala que en la actualidad hay un empoderamiento, impulsado por los espectadores, del lenguaje. El público exige que el cine manifieste formas de hablar propias por sobre formas importadas. Por lo que piensa que el próximo paso es la construcción de la representación femenina y plantea la necesidad de la transversalidad (Moscato, 2021, 1h04m41s).

El debate que postula Moscato surgió al interior de *Xinéticas*. Según Alarcón (Alarcón, 2021, 1h05m35s), dentro de la colectiva se preguntaban ¿Cómo definirían una estética feminista? ¿Qué tendrían en cuenta o qué aspectos se incluirían? Para Alarcón, actualmente la lucha se concentra en tratar de ocupar lugares y aún falta discutir en qué consiste una posible estética feminista. Destaca que tanto la teoría estética como la feminista tienen ciertos puntos en común y es imprescindible reconocer la necesidad de un discurso sobre el cuerpo. En general predomina la mujer representada como algo abstracto y se dejan de lado las individualidades, que *la mujer* no tiene una representación única. En su opinión esta problemática está vinculada con la ausencia de películas dirigidas por mujeres y disidencias en la industria regional (Alarcón, 2021, 1h07m47s).

Long señala que pensar el cine desde el feminismo en realidad es pensar en esa multiplicidad de miradas y de voces que hasta el momento no son representadas o no son visibilizadas en un cine industrial o hegemónico (Long, 2021, 1h10m10s). Pensando desde el territorio, en Argentina, hay símbolos y signos que se asocian con el feminismo, por ejemplo el pañuelo verde o la bandera LGBTQB, y existe el peligro de que sean parte de una producción que en realidad no sea feminista. Si se quiere una estética feminista lo importante es que los audiovisuales estén vinculados a contenidos y miradas que respondan y representen a las identidades de mujeres, trans, lesbianas. Retoma lo expuesto por Alarcón y plantea que la representación de los cuerpos es clave, pero que hasta el momento no se contempla porque el cine es contado por varones que estereotipan y cosifican los cuerpos. La representación de la mujer va de la mano de la posibilidad de las mujeres y disidencias de producir y esas miradas van a ser diversas en relación a cada experiencia. Por esto plantea el concepto de *estéticas feministas* (Long, 2021, 1h12m25s).

Para Bustamante, pensar este concepto en plural nos permite hacernos preguntas. En *MUA*, a partir de los talleres de formación, establecieron vínculos e intercambios de miradas con otras compañeras que les permitió conocerse y preguntarse sobre la representación desde una mirada más amplia: reflexionar sobre cómo son representadas las mujeres, qué lugar tienen en la trama, cómo las toma

la cámara, cuáles son las historias que se cuentan sobre ellas. [Figura 3] Una estética feminista tiene que tener en cuenta todas esas preguntas. Principalmente tiene que preguntarse «si queremos seguir siendo objetos de deseo de una mirada masculina o si queremos promover y crear otro espacio, otros deseos y abrirnos a esas posibilidades» (Bustamante, 2021, 1h14m10s).

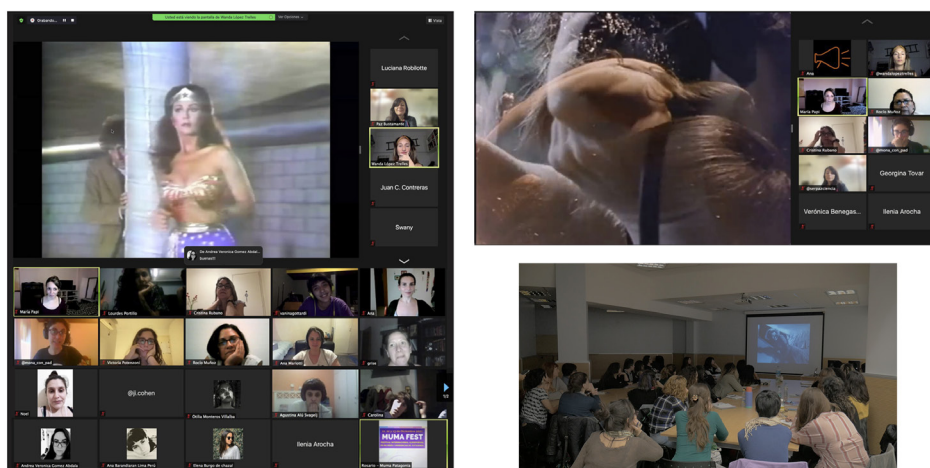


Figura 3. Bustamante, P., Papi, M., López Trelles, W. y Palma R. (noviembre de 2021). Taller: Memoria Audiovisual del Tratamiento de los Cuerpos, las Representaciones y los Estereotipos de Géneros en las Pantallas. Grupo de investigación: "Deconstruir la Mirada" de MUA - Mujeres Audiovisuales. Modalidad virtual.

Bustamante señala que si bien la pregunta sobre la estética feminista es una discusión que surge en los años setenta, sigue siendo actual ¿Se debe plantear un cine radical que rompa con las formas que conocemos o se puede generar otro lenguaje de deseo dentro de esas formas masivas? En esta pregunta la cuestión de la forma y el contenido es central y Bustamante cree que estos son absolutamente inescindibles de los modos de producción.

A MODO DE CONCLUSIÓN: UNAS PALABRAS DE LA RED DE PROFESORAS FEMINISTAS DE AUDIOVISUALES (FEDA)

Durante la pandemia, el dolor, la desigualdad y las violencias se acrecentaron con pensamientos retrógrados, propios de la hegemonía patriarcal. Las instancias colectivas y colaborativas audiovisuales fueron difíciles de replicar en la virtualidad por falta de políticas públicas en el sector que hicieron más restrictivo el campo laboral, donde las mujeres, identidades feminizadas y disidencias no pudieron acceder al trabajo o se les dificultó aún más.

El Seminario se hizo en este contexto, dónde lxs cuerpxs y encuentros eran mediados por pantallas. La necesidad de reflexionar, construir lazos y una forma de ser y estar en un mundo con equidad de género hizo posible que estas instancias se sientan cercanas, humanas. Nos permitió entender cómo desde lo virtual se puede generar violencia. Las experiencias, reflexiones, palabras y pensamientos que surgieron en el Seminario nos permitieron reforzar espacios de escucha y expresión para afianzar y hacer crecer la Red FEDA.

Desde sus inicios, las críticas a los modos de representación de las teóricas feministas a principios de la década del setenta, han propuesto un interrogante sustancial: ¿Cuál es la relación entre las imágenes en el cine y el contexto de su producción? (Kaplan, 2000).

En consonancia con ello consideramos imprescindible como docentes de Artes Audiovisuales generar un espacio de intercambio y reflexión, haciendo hincapié en los modos de producción y representación en tanto formamos parte de una institución académica y creemos que es nuestro compromiso promover cambios profundos, ampliar perspectivas, proponer debates e intervenir desde perspectivas feministas.

La inequidad en la conformación de plantas docentes y equipos de gestión ocupados por mujeres, identidades feminizadas y disidencias tiene clara consonancia con la bibliografía y filmografía que proponen la mayoría de las cátedras de la carrera de Artes Audiovisuales. En abrumadora mayoría los materiales bibliográficos como filmográficos son hechos por varones cis.

Esta preocupación nos impulsa no sólo a visibilizar la situación sino a luchar y aportar desde nuestro rol por un futuro audiovisual con mayor equidad. Las pantallas de cine, televisión y plataformas son dispositivos culturales masivos que jerarquizan e invisibilizan, reproducen inequidades, estereotipos de género, a partir de los modos de representación. Hemos crecido y hemos estudiado viendo películas planteadas desde una mirada aburguesada del varón cis blanco sobre las mujeres⁷. Tales películas promueven modelos donde las mujeres han sido mayormente representadas por el cine como personajes secundarios, sin autonomía narrativa, dispuestas a sacrificar cualquier ámbito de su vida en pos del amor y de la familia. El análisis de tales representaciones nos permite develar los diferentes procesos ideológicos que se promueven pero también nos impulsa a actuar sobre las mismas. El audiovisual es un territorio fértil para sembrar nuevos imaginarios y aportar a esta transformación urgente y necesaria en la sociedad. Como docentes asumimos el compromiso de aportar a dicha transformación desde la educación que proponemos a lxs estudiantes de nuestra carrera.

Si bien gran parte de los abordajes teóricos desde una perspectiva feminista están centrados en el análisis de las temáticas que abordan los audiovisuales, entendemos que los contenidos de una obra no están escindidos de su forma y por tanto queda pendiente la indagación e investigación sobre cómo las estrategias de producción propias que proponen los feminismos implican nuevos abordajes de la puesta en escena, de la puesta en plano, de la construcción sonora, del montaje y de los demás elementos que componen nuestro lenguaje.

Los modos de producción feministas son una herramienta imprescindible porque actúan directamente sobre los modos de representación, impregnan la forma de miradas y poéticas feministas y son superadoras del recorte sobre contenidos y «temáticas» con perspectiva de género.

Al igual que varias de las participantes del presente seminario, somos conscientes de que venimos dando una lucha que aún carece de cierta transversalidad, pero que paso a paso iremos transformando, en conjunto con la comunidad educativa universitaria que deseen sumarse a esa transformación.

REFERENCIAS

Alarcón, M., Bustamante, P., Long, A., Moscato, A., y Moura, S. (Disertantes) (25 de agosto de 2021). *Modos de representación / modos de producción feministas* [Disertación]. Seminario Feminismos, activismos y modos de representación en el audiovisual. Seminario FAPRAL, 12 Festival Rec, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=spBYMy-kATc>

⁷ Planteamos mujeres en plural tomando la postura teórica de De Lauretis (1992) al referirse a las mujeres como: «seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente» (p. 15).

Colectiva Audiovisual Feminista (Dirección). (A estrenar) *Con la fuerza del río*. [Película] Producción Colectiva Audiovisual Feminista. Coproducción Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Cátedra

Godoy, H. (Director). (2018) *La redención*. [Película] Tuyupucú Producciones, Amamos Cine, Anima Films.

Kaplan, A. (2000). *Feminism and film*. Oxford University Press

Moura, S. (Directora). (2017). *Lucía/o*. [Película] Embajada de España en Paraguay.

Hacia una poética del ruido. Experimentación con el ruido de la imagen en *El aliento*
Franco Cerana
Arkadin (N.º 11), e042, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe042>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

HACIA UNA POÉTICA DEL RUIDO

Experimentación con el ruido
de la imagen en *El aliento*

Towards a poetics of noise

An experimentation with image noise in the film *El aliento*

FRANCO CERANA | ceranafranco@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 7/03/2022 | Aceptado: 27/06/2022

RESUMEN

La experimentación en el cortometraje *El aliento* (2022), busca correrse del campo de posibilidades (Flusser, 2019) diseñado para las cámaras de video digital y hacer de la textura obtenida al exigirlas, un elemento simbólico y poético. El presente artículo es la manifestación de las ideas estéticas y técnicas desarrolladas desde la dirección de fotografía para construir la percepción de un espectro. Convertir a la cámara en un apéndice del cuerpo que, a través de un seteo extremo de su sensibilidad, nos permita ver, aunque de manera difusa pero abrumadora, aquello que se oculta en la noche.

PALABRAS CLAVE

Ruido; Textura; Dirección de fotografía; Alta sensibilidad

ABSTRACT

The experimentation in the short film *The Breath* (2022), seeks to distance itself from the field of possibilities (Flusser, 2019) designed for digital video cameras and make their noise a poetic and symbolic tool. This article is the manifestation of the aesthetic and technical ideas developed from the cinematography to build the perception of a spectrum. Turn the camera into an appendage of the body that, through an extreme setting of its sensitivity, allows us to see, though in a diffuse but overwhelming way, what is hidden in the night.

KEYWORDS

Noise; Texture; Cinematography; High sensitivity



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Anoche estuve en el Reino de las Sombras. Si supieras lo extraño que es estar allí. (...) No es la vida sino su sombra, no es movimiento sino su espectro silencioso. (...) Estuve en *Aumont's* y vi el cinematógrafo de Lumière.»
Máximo Gorki (en Leyda, 1983)¹

Hace cuatro años, Hernán Biasotti nos propuso, a Alejandro Magneres y a mí, Franco Cerana, el desafío de producir un cortometraje en donde *todo fuera ruido*. La idea matriz era trabajar una materialidad plástica de la imagen y el sonido —y más tarde en el montaje—, que, en el campo profesional e industrial, suele asociarse con un error. Se trataba de hacer de aquello que habitualmente se evita, una propuesta estilística. Partimos de las hipótesis de Clément Chéroux (2009) quien propone que no sólo es posible acceder al conocimiento a través del estudio del error, sino que mucho de lo que alguna vez fue considerado tal, más tarde se volvió rasgo de estilo de una época, autor o género. La foto movida, la sombra del camarógrafo en cuadro, las exploraciones fotográficas de la textura, y tantas otras posibilidades plásticas de los materiales, fueron reveladas por errores de los *aficionados* y luego apropiadas por los *profesionales* —si acaso puede hacerse esta distinción—, quienes hicieron de ellas un estilo. Aquí radica la importancia de abordar aquello descartado por ser considerado un error y descubrir nuevas posibilidades de los materiales.

En nuestro caso partimos del estudio de algunas características de los dispositivos y procesos de registro y posproducción, que suelen evitarse por ser consideradas fallas en la definición y, sobre todo, en la representación mimética, cuando lo que se busca es que el mensaje llegue claro y sin interferencias. El cine clásico, con su lenguaje griffithiano, su montaje transparente y su sonido sincrónico intentó hacer lo más translúcido posible el vidrio de la ventana por la que mirábamos la historia. Propusimos entonces construir un relato aristotélico, con un verosímil claro, pero tirando un puñado de polvo en la ventana, *ensuciando* la comunicación y generando cierta violencia sobre aquel deseo de verlo todo que tiene el espectador (Comolli, 2007).

El ruido que identificamos en los *artefactos* y compresiones del sonido, en la textura producida por el uso de altas sensibilidades en las cámaras digitales, y en el trabajo de ruptura de la continuidad en montaje, nos vendrían muy bien para construir una relación espacio-temporal extrañada: la percepción de un espectro. Estas tres áreas del audiovisual fueron abordadas individualmente por cada uno de los directores del cortometraje: Hernán Biasotti fue el director de sonido; Alejandro Magneres, el montajista; y Franco Cerana el director de fotografía [Figura 1]. El presente artículo es la manifestación de las ideas estéticas y técnicas desarrolladas desde esta última disciplina.

UN UNIVERSO PUNTILLISTA

Atardece, un hombre muere en un campo de girasoles. Al llegar la noche, su espectro se materializa para encontrar la causa de su muerte y liberarse. Partiendo de esa sinopsis, nos propusimos dividir el audiovisual en dos grandes momentos. A una introducción clara y nítida, como aparente comprensión de la vida, de la conciencia y la razón [Figura 2], se le opone un segundo momento de oscuridad y ruido: éste fue el punto de partida de nuestro trabajo final de grado, donde abordamos el ruido como elemento simbólico y poético, desde el punto de vista sonoro, visual y estructural.

Desde la dirección de fotografía, se partió de una investigación técnica por un lado y estética por el otro. Claro que esta división no fue tan palpable en la práctica, porque cada experimentación técnica estuvo siempre fundamentada por una búsqueda conceptual precisa. El eje estético y narrativo estuvo

¹ Reseña del programa de Lumière en la Feria de Nizhni-Novgorod, publicada en el periódico *Nizhegorodski listok* el 4 de julio de 1896 y firmada con el seudónimo I. M. Pacatus. (Leyda, 1983).

puesto en construir un lugar fronterizo entre la vida y la muerte, encontrar el modo de representar ese estado en el cual se encuentra el personaje devenido en espectro. La tarea consistió en reflexionar sobre la penumbra, las sombras, la muerte, los límites espacio-temporales, al mismo tiempo que hacer pruebas del ruido resultante al sobre exigir diversas cámaras digitales.

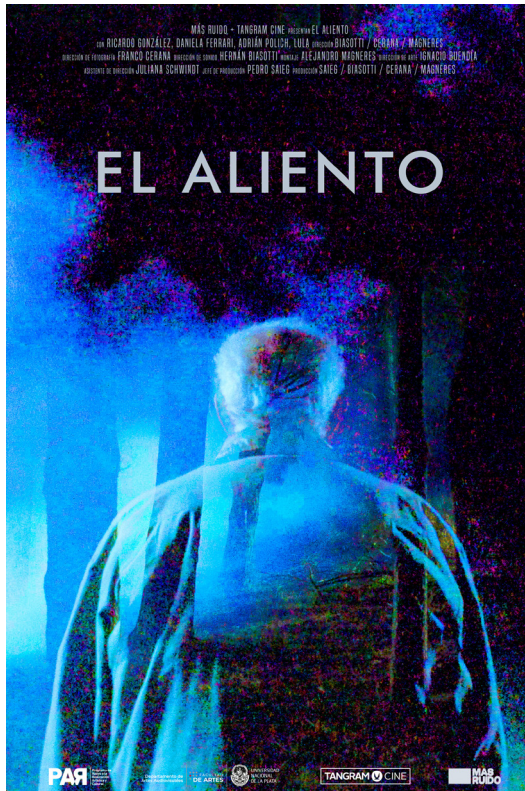


Figura 1. Biasotti, H., Cerana, F. y Magneres, A. (2022). Póster de *El aliento*



Figura 2. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). *El aliento*. Primeros planos con una imagen más clara y sin ruido

Para Marta Zátonyi (2011), el arte es un fenómeno que posibilita acercarnos a los límites de las barreras ontológicas, aquellas vallas que dan forma al ser, que le dan sentido a su vida y lo resguardan de «precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal» (p. 25). Este filosófico límite entre la vida y la muerte debía ser expandido para internar al personaje en un particular espacio-tiempo y desarrollar allí la trama del cortometraje. Concebimos el borde de este *acantilado* como una dimensión que va más allá de la dicotomía vida-muerte o luz-oscuridad, donde el personaje ya no está vivo, pero, sin embargo, todavía no puede desprenderse de los fantasmas que lo atormentan y no lo dejan trascender hacia la fase final. Llevándolo al lenguaje fotográfico, diríamos que el objetivo era transformar el límite entre el blanco y el negro en una escala intermedia de grises, con todo un rango de posibilidades en su interior. Hacer estallar al *yin-yang*, hacerlo explotar en un *big bang* creador de mundos.

Buscamos que este *limbo*, entendido como lugar de tránsito, con una lógica temporo-espacial diferente, fuese representado de modo que su lectura se vuelva compleja. En las disciplinas que trabajan la comunicación utilizamos habitualmente dos términos para referirnos a los problemas que obstaculizan la transmisión de mensajes: *oscuridad* —en contraposición a lo claro, lo luminoso, lo explícito— y *ruido* —como interferencia en el medio—. A su vez, la presencia de un fantasma suele estar ligada en el imaginario común a cargas de energía, campos electromagnéticos, elementos que podrían generar esas mismas interferencias. Por todo esto, la exploración de la textura dada por la sobrecarga eléctrica del sensor que captura la imagen digital resultaba muy atinada para representar este universo [Figura 3].

Para diseñar esta dimensión, tomamos como referentes dos obras latinoamericanas icónicas: la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo ([1955] 2009) y el largometraje *Sur* de Pino Solanas (1988). En ambos casos, cierto naturalismo deja paso a una dimensión extrañada, donde el tiempo y el espacio se vuelven elásticos y maleables y los personajes no los transitan como lo hacen los mortales. Sin embargo, esto no es anárquico: en su interior se dejan entrever lógicas propias, existen reglas, quizás algo confusas, pero presentes. Del mismo modo, debimos encontrar en *El Aliento* sus propias reglas en la representación para construir el verosímil.

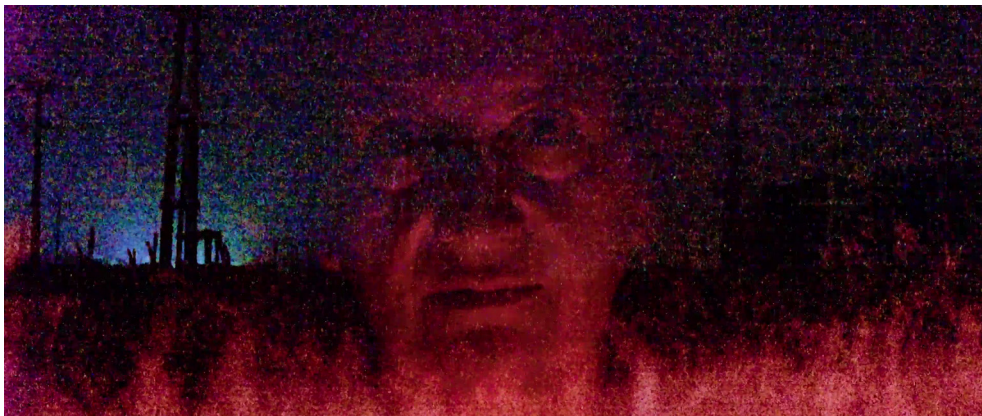


Figura 3. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). El limbo de *El aliento*

Una de las causas por las que el ruido de la imagen comienza a ser perceptible, es la falta de luz en el momento de la captura. Si el sensor de la cámara no es lo suficientemente sensible como para captar una imagen con poca iluminación, deberá subir la señal eléctrica (Carrasco, 2010). Es en este momento

cuando aparece el ruido: intermitentes y hormigueantes puntos de los colores primarios de la luz, pueblan la imagen dándole una particular textura nunca vista hasta la llegada del video. A pesar de que suele relacionárselo con el grano del material fílmico —ambos son, de alguna manera, productos de la poca iluminación—, el ruido es menos orgánico, presenta una trama más rígida, supeditada a los fotodiodos dispuestos de manera ordenada en el sensor. La imagen queda entonces sobreimpresa bajo esta trama, a la manera en que el óleo puede copiar la textura del lienzo.

Los fabricantes de tecnología audiovisual combaten el ruido, intentan hacerlo imperceptible, construyen cámaras más sensibles, software para disminuirlo en postproducción. El ruido es visto como un error, una molestia, es un elemento prohibido. Pero es preciso aclarar que, como afirma André Parente (2011), «el ruido es parte constituyente del proceso de comunicación y no apenas interferencia» (p. 54), y es que, además, «las imágenes basadas en el ordenador normalmente están comprimidas por medio de técnicas de compresión con pérdidas, como la JPEG. Por lo tanto, la presencia de ruido (en el sentido de interferencias indeseables y pérdida de información original) es una cualidad esencial, y no accidental» (Manovich, 2006, p. 363).

En relación con esto, Jacques Aumont (1997) sostiene que la forma se vuelve expresiva, y por lo tanto poética, en el mismo momento en que va más allá de la mera representación realista. Entendiendo al cine ya no como un medio mecánico que puede capturar la realidad de manera objetiva, sino como un dispositivo que a través de la manipulación de sus herramientas técnicas puede producir imágenes expresivas y simbólicas. Pero, además, «en este movimiento de superación, la forma, demasiado nutrida (*trophê*), puede llegar a exhibir aquello de lo que está hecha, el material, el medio» (Aumont, 1997, p. 158). Es que «no basta ya con representar a la pintura y los cineastas mínimamente “al día” saben que, si quieren tener la menor oportunidad de hacer pintura, a lo que se han de dedicar es a la materia de la imagen, al grano de la pantalla» (Aumont, 1997, p. 186), a *los píxeles*, agregaríamos. Y con ellos, al ruido digital.

En el mismo sentido, Arlindo Machado (2015) propone que sólo una acción que repercuta en la propia ingeniería de la cámara puede subvertir el destino figurativo por el que está signada la fotografía. Trabajar con sensibilidades extremas, elevando la señal eléctrica hasta el punto en que el ruido haga difícil distinguir las formas del plano, es una forma de torcer la mimesis: usar la tecnología de un modo alternativo al que fue concebida, escupir el lente en un gesto similar al del primer impresionismo, diría Stan Brakhage (2014).

LA IMAGEN DEL RUIDO

Nuestra propuesta partió desde la *página en negro*. Nos enfrentábamos a grabar en una oscuridad tal que sólo podíamos ver a través de la pantalla de la cámara. El dispositivo se volvió un apéndice del cuerpo, una extensión que nos permite registrar aquello que nuestros ojos no son capaces de ver: tanto las bajas luces como los espectros.

Este uso de una sensibilidad extrema y su ruido intrínseco me remitió en primera instancia al trabajo de los impresionistas: la textura dada por sus pinceladas, el trabajo puntillista, la composición del color a través de la yuxtaposición de colores puros. Pero luego, me llevó hacia el expresionismo, donde los colores de la luz tiñen los objetos y los corren de su *color local*, haciendo que la representación se adecúe a lo que siente el personaje o el autor, más que a la impresión de la realidad sobre el material sensible [Figura 4]. Por otro lado, un referente claro —temático y plástico— fueron los grabados de Gustave Doré para *La divina comedia* publicados en 1861; no sólo por su textura y detalle, sino también por sus cielos con horizontes resplandecientes, los contraluces que dibujan las siluetas, los cuerpos

que parecen emitir luz y los acantilados rocosos. Además, las fotografías de Jon Cazenave en sus series *Numen* (2012) y *Herri ixilean* (2010), donde se retrata un bosque haciendo énfasis en las texturas de la noche y las almas que la habitan; y las de Fosi Vegue en la serie *XY XX* (2014), en la cual el ruido de la fotografía digital se explota al máximo, exigiendo la cámara para poder observar a través de las ventanas lo que pasa en los cuartos vecinos. Por último, las obras de Remedios Varo también funcionaron como disparadoras de ideas por sus seres y texturas oníricas.



Figura 4. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). Luces y humo en el campo de *El aliento*

Al tener al ruido de la imagen digital como base de la propuesta, hubo que tomar algunas decisiones para simplificar el resto de las propiedades de la imagen y que la lectura no se torne tan compleja. En primer lugar, teniendo en cuenta que la mayoría de los planos presentan a un personaje caminando en la noche, trabajamos la separación entre figura y fondo haciendo uso de la dinámica de contraste tonal (Dondis, 1985), dejando el fondo más iluminado cuando el personaje tuviese que estar en penumbras y oscureciendo el fondo cuando quisiéramos iluminar mejor sus expresiones.

Aunque la propuesta fue trabajar principalmente luces neutras, nos interesaba incluir acentos de color a través de la luz, reforzando la imagen de género fantástico. Para ello elegimos tres colores, por un lado, un naranja rojizo proveniente del fuego —elemento recurrente en el cortometraje—, y hacia el cual llevamos los colores de las luces prácticas: interior de la casa y luz de la camioneta. Por otra parte, reforzamos con luces magentas una mancha que generaba la cámara que utilizamos al sobre exigir al sensor. Y, por último, el azul *cianoso* que contrastaba con los colores anteriores y permitió construir esta particular noche eléctrica y espectral.

En la mayor parte del trabajo nocturno se usaron diafragmas cerrados que permitieran ampliar la profundidad de campo, porque consideramos que el desenfoque entraba en conflicto con la textura del ruido buscada. La profundidad de campo corta produce una textura *borroneada*, caracterizada por el aumento de tamaño de los círculos de confusión de la imagen, es decir, los puntos que forman la imagen se agrandan y superponen, perdiendo la definición de sus bordes. El ruido utilizado, por su parte, tiene la particularidad de obturar la imagen con una textura opuesta: diminutos puntos luminosos y sumamente definidos.

La relación de aspecto 2,35:1 fue elegida porque de alguna manera ayudaba a una composición horizontal de los paisajes, sobre todo en el inicio del cortometraje. Pero también, porque nos interesaba que se note la diferencia entre el *negro con grano* y el *negro base* del dispositivo de reproducción. Ya sea que se trate de un monitor o de una pantalla de cine, ambos suelen tener relaciones de aspecto menos panorámicas, por lo que las barras negras arriba y abajo de los planos, cumplirían con dicha función.

Por último, y en relación directa con la textura de la imagen, propusimos que haya algunas secuencias con más ruido que otras, haciendo más difícil su comprensión y generando de esta manera una tensión dada por su compleja lectura, pero también por el dinamismo producido por la vibración del ruido en el plano [Figura 5]. Esta textura que lo invade todo, del mismo modo que el universo construido, resulta así inquietante y apabullante.



Figura 5. Biasotti, H., Cerana F. y Magneres A. (2022). Las formas de la noche en *El aliento*

Durante las últimas correcciones de color, resolvimos eliminar progresivamente el verde —llevándolo hacia el cian y bajando su saturación— para dejarle más lugar al magenta. El verde, tan presente en el inicio del cortometraje, está íntimamente relacionado con la vitalidad del personaje que recorre el campo de girasoles. El magenta, por el contrario, no sólo es el color complementario del verde, sino que es un color extra-espectral: no existe en el espectro visible de la luz. El cerebro humano, hábil uniendo los extremos y completando las ausencias, compone un color haciendo una síntesis entre un extremo y el otro del espectro. Este fenómeno de la percepción se vuelve también una metáfora de la construcción del abismo en el cual se mueve nuestro fantasma.

CONSIDERACIONES FINALES

Sabemos que cada dispositivo técnico, cada avance tecnológico, dio lugar a nuevas posibilidades estéticas y formas de experimentación. Sin embargo, tal como afirma Vilém Flusser (2019), las nuevas tecnologías insertas en una opaca caja cerrada que le ocultan al artista los procesos que se dan en su interior —y las cámaras de cine digital quizás sean el mejor ejemplo de esto—, terminan produciendo un limitado campo de posibilidades. En su libro *El error en los aparatos audiovisuales*, Alejandro Schianchi (2014) reinterpreta esta idea:

Lo que plantea Flusser es justamente obligar al aparato a hacer lo que no está previsto en su «programa», para conseguir así, la libertad que el artista necesita con sus herramientas y lograr que sus posibilidades estéticas no estén limitadas por la imaginación de un ingeniero, un programador, un aparato, o mucho menos una empresa. Y al mismo tiempo, trabajar sobre una estética propia de los aparatos y no necesariamente en función de lo «real». (p. 136)

Este fue el gesto que nos propusimos hacer en el cortometraje *El aliento*: corrernos de las instrucciones de uso del aparato, de la concepción tradicional de la imagen *ideal*, del nivel de ruido *acceptable*; atravesar esa barrera y proponer otros límites posibles que sirvan a los fines poéticos de construir cierto universo sensorial. De esta manera, encontramos un modo en que el ruido de la imagen, en

diálogo con un trabajo sonoro y de montaje singulares, puede construir el borde del abismo en el que se encuentra el personaje. Un *limbo* caracterizado por una particular lógica espacio-temporal que puede ser atribuida a la percepción de un espectro, generando sensaciones extrañadas, donde se combinan lo siniestro, lo tensionante y lo apabullante del ruido.

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Paidós.
- Biasotti, H., Cerana, F, y Magneres, A. (Directores) (2022). *El aliento* [Cortometraje].
- Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión: escritos esenciales de Stan Brakhage*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Carrasco, J. (2010). *Cine y Televisión Digital. Manual Técnico*. UBE.
- Cazenave, J. (2010). *Herri ixilean* [Serie Fotográfica]. <http://joncazenave.com/galerna/herri-ixilean>
- Cazenave, J. (2012). *Numen* [Serie Fotográfica]. <http://joncazenave.com/galerna/numen>
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Serieve.
- Comolí, JL (2007). Retrospectiva del espectador. En *Ver y poder*. Aurelia Rivera.
- Dondis, D. A. (1985). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili.
- Doré, G. (1861). *La divina comedia* [Serie de Grabados].
- Flusser, V. (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca editora.
- Leyda, J. (1983). *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. Princeton University Press. (pp. 407-409)
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine: en diálogo con los nuevos medios digitales*. La marca editora.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3), 41-58. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Rulfo, J. [1955] (2009). *Pedro Páramo*. RM Verlag.
- Schianchi, A. (2014). *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Elaleph.com
- Solanas, F. (Dir.) (1988). *Sur* [Largometraje]. Canal+, Cinesur, Productions Pacific, 1988.
- Vegue, F. (2014). *XY XX* [Serie Fotográfica]. <https://www.fosivegue.com/xy-xx>
- Zátanyi, M. (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Capital Intelectual.

El mundo rasgado. Una poética del cine
Melissa Mutchinick
Arkadin (N.º 11), e043, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe043>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL MUNDO RASGADO. UNA POÉTICA DEL CINE

The torn world. A poetics of cinema

MELISSA MUTCHINICK | melissamut@gmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 1/03/2022 | Aceptado: 14/06/2022

Reseña a Gustavo Fontán (2021). *Maraña/Escritos sobre cine*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, VerPoder. 127 páginas.

RESUMEN

«Una película que interrogue al mundo solo puede ser un balbuceo», reseña la contratapa del libro de Gustavo Fontán, *Maraña/Escritos sobre cine* (2021). Un balbuceo que permita vislumbrar la experiencia de la rasgadura del mundo, aunque el cine pocas veces haya querido asimilarla. Lo *rasgado* nos da cuenta de un mundo en tensión, azaroso e incomprensible, lo que se manifiesta de imprevisto en un instante fugaz. Cómo filmar la experiencia de esta rasgadura es de los que nos habla Fontán en este libro.

PALABRAS CLAVE

Cine; Imagen; visión; experiencia; anomalía

ABSTRACT

«A film that questions the world can only be babble», reads on the back cover of the book by Gustavo Fontán, *Maraña/Escritos sobre cine* (2021). A babbling that allows us to glimpse the experience of the world's ripping, because the world appears torn, although cinema has seldom wanted to assimilate that ripping. The torn shows us a world in tension, random and incomprehensible, which manifests itself unexpectedly in a fleeting instant. How to film the experience of this ripping is what Fontán talks about in this book.

KEYWORDS

Cinema; image; vision; experience; anomaly



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



Maraña (Fontán, 2021) es un libro sobre cine y otras cosas, sobre la experiencia, sobre el tiempo, sobre el modo de mirar el mundo, sobre la capacidad de tocar lo real, sobre *atisbar* y *abismarse*.

En la primer parte, a través de una escritura intimista y en primera persona, Fontán nos presenta su mirada sobre el cine — el cine que le gusta ver y hacer— y sobre el mundo, uno que, según él, se presenta rasgado. Unifica estas miradas, para preguntarse cómo filmar la experiencia de esa rasgadura, de ese instante que se manifiesta de manera inesperada y fugaz, incomprensible, y nos abra a la percepción de un mundo ya no unívoco y completo, sino «a la experiencia de los saberes delicados, disruptivos, perturbadores» del mismo (Fontán, 2021, p. 13).

Para ello, como cineasta, encuentra que es preciso atender a una serie de cuestiones que permitan que ese mundo rasgado sea percibido en imágenes:

Conformar una experiencia transformadora para los espectadores, una *anomalía* — una imagen que esté «por fuera del devenir de los hechos» (Fontán, 2021, p.29)— que cree una ruptura, una irrupción, una *epifanía* que recupere la capacidad poética del cine.

Transformar un conjunto de imágenes en una *visión*.

Una imagen que nos mire y nos interpele y rasgue, por un instante, nuestro saber sobre el mundo. Aprender a mirarlo por primera vez. Un modo de estar disponible ante él. *Atisbar* y *abismarse*.

Asumir la experiencia ante el mundo y construir con ello una experiencia del tiempo que le de sustento al relato cinematográfico. El *tiempo de la inminencia*. Un tiempo presente que contenga la experiencia del pasado y la espera del futuro. Cicatrices y promesas. Un tiempo cinematográfico que abrigue la potencia de lo real.

Dar lugar a la potencia que surge del contacto con las cosas. Crear a partir de la idea de *inquietud* y reconocer la propia fragilidad y debilidad de nuestros saberes. Fontán propone crear una *inquietud de la inminencia*: destellos de fragilidad.

Bajo estas ideas en las que nos sumerge, relata su propia experiencia sobre el litoral y su reconocimiento de un mundo en tensión. Sus lecturas de Juan José Saer (1994), de Juan L. Ortiz (1996) o de Arnaldo Calveyra (2004–2005), lo llevan a comprender el litoral como un estado. El habitarlo, lo invita a atravesar la experiencia de la intemperie y el tiempo en el cuerpo.

La segunda parte del libro presenta sus «Diarios del litoral», un diario de filmación o de viaje, un transcurrir del tiempo y de su propio *estar en el tiempo*. Así como Jonas Mekas (2014) nos invita a sumergirnos en su experiencia de vida en *Ningún lugar a donde ir*, del mismo modo lo hace aquí Fontán; no sólo por el formato de diario, con su escritura fechada a lo largo de 10 años, sino sobre todo por el clima interno que se deja traslucir en las anotaciones—a veces azarosas, escribiendo bajo las condiciones que la geografía y la intemperie le permiten— en el lapsus del tiempo recorrido (del 2005 al 2015).

Un diario que nos permite vislumbrar el latir bajo el que filmó *La orilla que se abisma* (2008) y *El rostro* (2013), recuperando y volviendo a los tópicos que ensaya en la primera parte del libro: la rasgadura, la inquietud, lo inminente, la anomalía, la experiencia. Y otros que surgen en ese estar filmando: la

muerte, el rostro, las estaciones —la bruma y el aire limpio de invierno, el florecer primaveral, el sol y los reflejos dorados en el agua del verano. Volver a pensar el montaje y el guion. Observar el espesor del tiempo, la conciencia de intemperie y con ello, recuperar la capacidad poética del cine.

REFERENCIAS

Calveyra, A. (2004–2005). Dossier. En busca del dorado y otros ensayos. En *Diario de poesía N°69. Año 18* (pp. 17–19).

Fontán, G. (Director) (2013). *El rostro*. InsomniaFilms.

Fontán, G. (2021). *Mañana/Escritos sobre cine*. VerPoder.

Fontán, G. (Director) (2008). *La orilla que se abisma*. InsomniaFilms.

Mekas, J. [1991] (2014). *Ningún lugar a donde ir*. Caja negra.

Ortiz, J. L. (1996). *Obra completa*. Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Saer, J.J. (1994) *Nadie, nada, nunca*. Seix Barral.

El cine que resta
Melissa Mutchinick
Arkadin (N.º 11), e044, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe044>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE QUE RESTA

The Cinema that Remains

MELISSA MUTCHINICK | melissamut@gmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/03/2022 | Aceptado: 23/06/2022

Reseña a Gustavo Galuppo Alives (2022). *Después de Godard. La legitimidad de lo incierto*. Ciudad Gótica. Colección estación cine n°29, 118 páginas.

RESUMEN

Así como en *El cine como promesa* (Galuppo, 2018), al finalizar la lectura de *Después de Godard. La legitimidad de lo incierto* (Galuppo, 2022) nos vemos inmersxs precisamente en una incertidumbre. Una incertidumbre innominada. Una invitación al discurrir del pensamiento de Galuppo, un campo abierto a lo incierto. El cine que resta es, para Galuppo, el cine del desastre. Después de la destrucción total, lo que queda son las ruinas desde donde (re)construir, donde anida el deseo de otro cine capaz de inventar-crear otro mundo.

PALABRAS CLAVE

Cine; imagen; ruinas; historia; filosofía

ABSTRACT

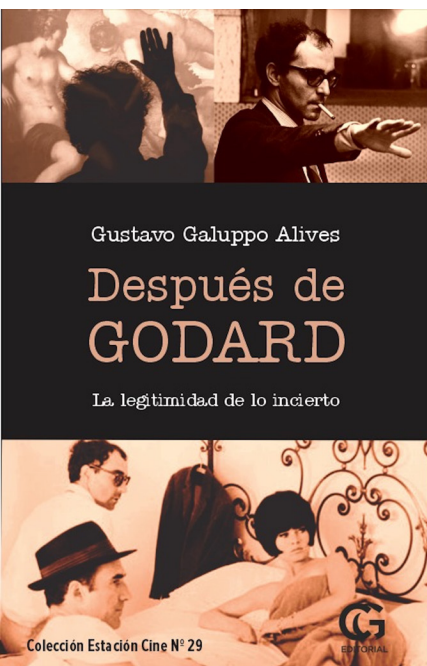
As it happens with *El cine como promesa* (Galuppo, 2018), after reading *Después de Godard. La legitimidad de lo incierto* (Galuppo, 2022) we see ourselves immersed in uncertainty. An unnamed uncertainty. An invitation to Galuppo's thought process, a field open to the uncertain. The cinema that remains is, for Galuppo, the cinema of disaster. After total destruction, what remains are the ruins from which to (re)build, where the desire for another cinema capable of inventing-creating another world is possible.

KEYWORDS

Cinema; image; ruins; history; philosophy



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



En *Después de Godard* (2022), a través de un discurso rizomático, Gustavo Galuppo retoma una y otra vez sobre los mismos tópicos —imágenes y conceptos ideados por él, como el de *porta-huellas* (Galuppo, 2022, p.69)—para asomarse a lo indecible de lo que intenta decirnos. Sin embargo, en cada retorno, una luz nueva destella en ellos. Por repetición, por acumulación, vamos conectando sus ideas, y con ellas las nuestras. Ideas del cine, filosóficas, políticas, ideológicas. Se van creando resquicios, bifurcaciones del pensamiento que nos abren rendijas para vislumbrar otros caminos posibles. Como en *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1956), nos sumergimos en el laberinto de sus pensamientos. Navegamos por él como por las redes interminables de internet, donde todo se conecta con todo; lo pequeño, la cosa *cualesquiera*, con el universo; el aquí y ahora, el instante, con el pasado; el cine y la imagen con la historia, la memoria, la religión. Y entre todo eso, *el mundo*. Como una constelación (Benjamin, 2022 [1942]), como el *Aleph* (Borges, 1998). En el pensamiento de Galuppo está todo y todo al mismo tiempo.

Mediante una prosa poético-filosófica, que se desliza cómodamente a través de las ideas de reconocidxs pensadores, ejerciendo un apropiacionismo con el cual va (re) configurando sus ideas¹, tal como lo indica al inicio del libro: «Muchas veces la base de las ideas aquí propuestas se menciona. Autores y autoras como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Chantal Millard, Alain Badiou, Judith Butler, entre otros y otras, visitan repetidamente estos textos, los marcan o los posibilitan. Pero también, seguramente, hay otros nombres que se inscriben profundamente, pero sin mencionarse, porque tal vez, de tan absorbidas sus ideas, de tan familiares, han pasado ya a reconocerse, feliz y discutiblemente, como propias». (Galuppo, 2022, p. 12). Inscribe así su mirada sobre Jean-Luc Godard para, a partir de ahí, trazar las líneas en fuga de su propio pensamiento sobre el cine —sobre lo que fue, lo que es, lo que debería ser o lo que podría ser—, sobre las imágenes en sí —imagen entendida como *porta-huellas*: «puras operaciones de sentido desplegadas temporalmente en superficies planas a partir de determinados soportes» (Galuppo, 2022, p.82)—, sobre la historia y su devenir, y sobre el mundo —con la esperanza siempre presente de que otro mundo es posible. Sobrevuela su discurso un melancólico desencanto, pero donde nunca pierde la esperanza.

La imagen del *Angelus Novus* (Benjamin, 2022 [1942]) atraviesa las páginas del libro. Las ruinas están allí, pero a pesar de que un viento nos arrastra inevitablemente hacia adelante, a eso llamado *progreso*, Galuppo intenta detener, suspender el tiempo. Es eso lo que lo maravilla de Godard, o mejor dicho de Godard y Anne-Marie Miéville. La suspensión de la imagen en el tiempo, la suspensión del cine: «interrumpen el movimiento del cine, lo suspenden, y lo dejan allí, reposando sobre sí mismo, disfrutando finalmente de la gracia de saberse disponible para nuevos y diversos usos» (Galuppo, 2022, p. 59). Según Galuppo, el ángel de la historia de Godard y Miéville «transforma las ruinas acumuladas a sus pies en la oportunidad de una poética de otro porvenir. En un nuevo paisaje que hace de la historia una oportunidad de redención» (Galuppo, 2022, p.60).

Desechos, ruinas, escombros. Imagen desde la cual se proyecta el horizonte de lo-por-venir —del porvenir—. El cine se presenta como promesa donde otro mundo es posible, uno que permita proyectar la belleza de futuros no pautados por el capitalismo.

La estructura del libro se compone de tres partes, o bien podría decirse de tres portales: 1. Herencia. 2. Ruinas. 3. Acceso. Cada uno de estos portales nos transporta a los mundos ideados (idealizados) por

¹ Desde Parménides a Didi-Huberman, pasando por Platón, Spinoza, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Walter Benjamin y Gilles Deleuze, entre otros.

Galuppo, que no dejan de ser uno mismo, como si nos moviéramos en un círculo espiralado que nos lleva a enfrentarnos siempre con los mismos interrogantes-desafíos: ¿qué hacer con la imagen? ¿qué hacer con el cine? ¿qué hacer con las ruinas? ¿Es posible otro cine que nos redima de este mundo? ¿Es posible otro mundo?

HERENCIA

«La herencia es una carga pesada que debe alivianarse en la selección y en la destrucción, desechando, transformando, (re) creando».

Gustavo Galuppo, 2022, p. 17

Como un mapa abierto, recorre la obra de Jean-Luc Godard, junto a Anne-Marie Miéville, a quienes considera como a lxs que liberan el terreno a nuevas experiencias, quiénes crean un espacio vacío, disponible para otros usos, otro cine posible, por venir. Encuentra en esta forma de liberación cuatro nociones claves que le permiten pensar la imagen, el cine y el mundo, que serán el hilo conductor que nos trasladará por los próximos portales: 1. Lo indecible, como aquella modalidad que se traza en la figura del *entre* que signa a las imágenes, lo múltiple, la contradicción. 2. El acontecer y el acontecimiento: el acontecer es el instante fugaz, único e irrepetible, el experimentar «en» y «con» el mundo, allí donde se produce la irrupción de lo impensado, sucede, simplemente, «a veces el cine sucede, y eso es asombroso, que el cine aún suceda» (Galuppo, 2022, p. 43); el acontecimiento, es casi una epifanía, lo inconmensurable que se produce en el instante en que la imagen se desarma en las huellas de la memoria, como vestigio. 3. La memoria, entendida en términos de imagen, es para Galuppo «tiempo condensado en un instante» (2022, p.50). 4. La redención, el horizonte último del cine de Godard, redimir a las imágenes y al cine de su culpa y complicidad con los horrores de la historia e incorporarlas al flujo de la memoria. Galuppo indaga en la obra de Godard-Miéville para dar cuenta de lo que ella abre y posibilita, de lo que deja como herencia.

RUINAS

«El cine no podrá (éticamente) más que replantear aquel proyecto y volverse contra sí mismo. Salir de lo archirepresentativo, caminar el borde áspero de sus límites. Saberse y hacerse ruina».

Gustavo Galuppo, 2022, p. 77

Aquí Galuppo se interroga, discute y repasa varias cuestiones que marcan su pensamiento sobre el cine y el mundo. Casi a modo de manifiesto, recorre un extenso y sinuoso camino en el que promueve —y combate por— otro cine. Desligado de la representación, de la mimesis, de la referencialidad y de las bases fundacionales del cine clásico. Retoma el tema de lo irrepresentable para el cine, ligado a los horrores sucedidos en la historia, a la estética del exterminio y el genocidio —Auschwitz—, para (re)pensar el lugar de la imagen, sus usos, así como su poder y su potencia. Apuesta por una poética-política de la reinención, por una destrucción creativa: destruir el cine para provocar su renacimiento, suspenderlo o interrumpirlo. Desactivar el poder de la imagen para dejarla reposando en su potencia —la posibilidad de lo múltiple y de la contradicción—. Destruir y construir. Busca el límite no como clausura sino como acceso.

ACCESO

«Lo visible se construye sobre determinadas condiciones políticas de posibilidad».

Gustavo Galuppo, 2022, p. 89

Lo enunciable y lo visible. Galuppo problematiza aquí la cuestión de la mirada, entendida en términos políticos: una imagen es el resultado del trabajo de una mirada —sobre las cosas, sobre el mundo— mediada por cierta tecnología. La mirada hecha imagen define y determina un marco que oscila entre el adentro y el afuera, creando una sincronía entre ésta, es decir, el lugar político desde el cual se enuncia, con una determinada ideología. En este sentido, activar el marco, para Galuppo, implica poner a circular la mirada, descentrarla, multiplicarla, desincronizarla. En otras palabras, volverla evidente, develar la lógica política de su emplazamiento y permitir que el afuera de la imagen tenga lugar. Poner en evidencia lo inacabado de la imagen —de toda imagen—. Activar el marco, para Galuppo, es activar el pensamiento a través de una poética del pensar y de un pensar en términos poéticos.²

REFERENCIAS

Benjamin, W. (2022 [1942]). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos*. Cúspide.

Borges, J.L. (1998 [1949]). El Aleph. En *El Aleph* (pp. 175-198). Alianza editorial.

Borges, J.L. (1956 [1941]). El jardín de senderos que se bifurcan. En *Ficciones* (pp.97-111). Emecé.

Galuppo, G. (2022) *Después de Godard. La legitimidad de lo incierto*. Ciudad Gótica.

Galuppo, G. (2018) *El cine como promesa*. Sans Soleil.

² Galuppo menciona dos cineastas que se acercan (o logran), después de Godard, este descentramiento de la mirada: Franco Piavolli en *El planeta azul* (1982) y Sergei Loznitsa en *Austerlitz* (2016).