

Nuevas figuras y formas de razón de la imagen

Carlos Vallina y Luis Barreras

Lic. Carlos A. Vallina, Docente e Investigador. Director del Programa de Investigación de Comunicación y Arte. Prof. Titular de la Cátedra de Análisis y crítica de Medios. F.P y C.S de la UNLP.

Lic. Luis Barreras, Docente e Investigador. Secretario Técnico del Programa de Investigación de Comunicación y Arte. Prof. Adjunto de la Cátedra de Análisis y crítica de Medios. F.P y C.S de la UNLP.

“No está de más recordar aquí que con el computador no estamos ante la tradicional relación de un cuerpo y una máquina, relación dedicada al ahorro de fuerza muscular o de la repetición infinita de la misma tarea, sino ante una aleación de cerebro e información, incomprensible por fuerza de la invocación radical que introducen las nuevas figuras de razón que ha posibilitado la razón técnica”.

Jesús Martín Barbero

La actividad del arte consiste en descubrir e inventar de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible. El arte es una fuente inagotable de conocimiento de comunicabilidades humanas, es el producto del ejercicio de la memoria con y sin estímulos exteriores.

En este sentido, el pensamiento comunicacional en el campo de la estética contemporánea ha sentido el impacto de la revolución tecnológica con la innovación de formas y lenguajes. En particular abriendo horizontes productivos cuya masividad eran inadmisibles hace unas pocas décadas.

En el marco del Programa de Comunicación/Arte de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP realizamos Seminarios que abordaron visitantes que testimoniaron en el Centro Cultural Islas Malvinas, sobre el carácter de sus creaciones. La intención en primera instancia fue la de estimular el desarrollo de un pensamiento crítico en torno a lo planteado, que construyera con mayor responsabilidad el ancho camino que ofrece el Periodismo Cultural, en todos los Medios de Comunicación actuales. Tanto masivos como locales.

En estos cursos se trató de ubicar las características de los nuevos films de la generación joven de la Argentina. Sus aportes y sus deseos. Así como las dificultades en relación a los públicos y sus severos condicionamientos culturales, perceptuales, alejados de una acción que supere lo meramente gratificante en primera instancia, por gustos y consumos convencionales.

En síntesis, esta reflexión recoge tales influencias e incluye, en sus diversidades, la impostergable ansiedad por ampliar el campo investigacional y también realizativo, de obras surgidas del establecimiento de políticas de diseminación del conocimiento, sobre todo de parte de los alumnos, de los graduados, de la adquisición de materiales pertinentes para modernizar definitivamente los centros

de documentación, las bibliotecas, las videotecas, las cátedras, ya no como meros soportes de medios, sino como generadores de ideas, figuras y razones hasta ahora impensadas.

Sirva este avance como preludeo del Libro del Programa de Investigación Comunicación y Arte que se encuentra en su etapa de edición Final y he aquí el texto de Alan Pauls sobre la duda de los avances tecnológicos y la conversación con Luis Ortega y Fernando Martín Peña que relatan la representación de lo real en el cine argentino contemporáneo. Ambos pappers realizan una apertura hacia el campo del periodismo cultural y una crítica responsable, que permite la significación de un diálogo.

“La sospecha tecnológica: El arca rusa”

Por Alan Pauls

Escritor - Periodista

No será esta una ponencia, un desarrollo orgánico. Para ser claro, voy a desmenuzar un malestar. Personal. Que espero, pueda resonar de algún modo en ustedes y deje de ser un simple *problemita mío*.

Es un malestar que tiene que ver justamente con una de las categorías, uno de los conceptos, que me convocó a reflexionar en este espacio: *los nuevos lenguajes en el arte*. Este malestar está situado, justamente ahí, en la novedad, en lo nuevo.

Tengo la impresión de que el fenómeno de lo nuevo está ligado, para mí, cada vez más al malestar y cada vez menos con las emociones y las pasiones con las que solía asociarse, en mí, el descubrimiento o la detección de una novedad. Pasiones del entusiasmo, de la euforia.

Empecé haciéndome preguntas. Básicamente ¿Es lento lo nuevo? ¿Es rápido? Y ahí, uno podría deducir dos órdenes diferentes de preguntas. Uno: ¿Cuál es hoy el valor nuevo? Si lo es la lentitud o la rapidez. Dos: ¿Cómo aparece hoy lo nuevo? si lenta o rápidamente. Y algunas respuestas: lo nuevo, aparece cada vez más rápidamente. Reconocemos lo nuevo cada vez más rápido. Pero también, me da la impresión de que lo nuevo, la novedad que reconocemos cada vez más rápido, es una novedad que podríamos llamar “de grado”, una variante de algo que ya conocemos. Una novedad un poco al estilo de las novedades que presenta y trata de imponer la moda.

Hay otra novedad, que es a la que yo estaba más acostumbrado, o la que yo estaba mas acostumbrado a recibir con entusiasmo y no con malestar. Que es la novedad irreconocible, la que, en todo caso, se deja reconocer mucho mas lentamente, mucho más dificultosamente. Y a veces, al precio

de un trabajo de percepción considerable. La novedad que despertaba la pregunta ¿qué es esto? ¿Ante qué estoy? ¿Es literatura, es cine, es teatro, es pintura? ¿Es arte? Despertaba estas preguntas, estas incertidumbres o bien condenas inmediatas: “Esto está mal. Esto no funciona”. Pero tengo, cada vez más intensamente, la impresión de que las novedades que estamos acostumbrados a recibir rápidamente no son las novedades radicales, puras, sino que son novedades mixtas, híbridas, novedades extorsivas. Que nos obligan, para que podamos acoger todo lo que tienen ellas de intempestivo, de inesperado, de invención, a suscribir su radical conservadurismo.

Me interesa pensar ¿Por qué las novedades, empiezan a estar ligadas al malestar? Todas estas cuestiones están ligadas a ideas que tal vez se estén jugando por debajo de estas preguntas. Que tiene que ver con algún tipo de definición o descripción de lo que podría ser un acontecimiento novedoso en el caso del arte, de la cultura, de la comunicación. Se me ocurre que en este sentido, lo nuevo está ligado al tiempo, ligado al trabajo con el tiempo y al trabajo del tiempo. Es decir, a las formas de modulación temporal que despliegan el arte, la cultura y la comunicación.

Por otro lado, estos acontecimientos novedosos están ligados a lo real, al retorno de lo real en el arte, al valor de lo real en el arte, la cultura y la comunicación. Cada vez más, lo real hace la diferencia; y esto va desde los reality show (la última novedad de la comunicación televisiva) hasta, en un arco bastante brutal, la repolitización intensiva de las artes plásticas a partir de diciembre del 2001.

Rapidez o lentitud

Hasta qué punto estamos naturalizados con la asociación que liga velocidad y vanguardia. Desde el futurismo italiano en adelante, la velocidad fue un patrimonio, una prerrogativa exclu-

siva de las vanguardias artísticas, políticas e, incluso, de las vanguardias militares. Hoy, no estaría tan seguro.

El nanosegundo es la unidad temporal de la informática, es decir de la tecnología, es decir, del mercado. Entonces, una de las preguntas que yo me hago en este punto es: ¿Qué pasa cuando es el mercado, uno podría decir la civilización misma, la que abraza la causa de la velocidad? Si la velocidad es ya la condición temporal de la sociedad, si nuestro ideal es la banda ancha ¿lo nuevo no será la lentitud? Si todo nos induce a propulsar, a acelerar, a instantaneizar ¿lo nuevo no será ahora adensar, ralentar, dilatar? Ahí, por supuesto, hay un límite del concepto de nuevo, que es su carácter fatalmente reactivo. Y otra pregunta que aparece es: ¿Cómo neutralizar esa especie de dosis de resentimiento que acecha en el valor novedad?

Hoy, solemos asociar también, algo mecánicamente, la velocidad a la fragmentación. Pensamos: lo fragmentado es más rápido que lo continuo (diez minutos de televisión vistos haciendo zapping parecen pasar más rápido que diez minutos consumidos en un mismo canal y un mismo programa).

Rapidez-fragmentación versus lentitud-continuidad

Buena parte de nuestras supersticiones contemporáneas giran alrededor de estos tipos de suposiciones espontáneas.

A propósito de estas creencias, y de ese componente de malestar que, para mí viene cada vez más asociado al valor novedad, quería reflexionar un poco más en particular, sobre un objeto que, me parece, plantea muchas de las paradojas que hoy implica la cuestión de la novedad en el arte. Ese objeto es la película “El arca rusa” de Alexander Sokurov.

Probablemente todos ustedes, aún los que no hayan visto la película todavía, sepan perfectamen-

te de qué se trata. El origen de esa película es un encargo del museo del Hermitage de San Petersburgo, cuyo director pretende relanzar la institución, un tanto alicaída. Decide entonces encomendar a una serie de cineastas, mas o menos prestigiosos, una película sobre el museo. Contactan al ruso Sokurov que concibe esta idea: una película hecha en el museo, en el interior del museo, en la que el museo sea la única locación, una película que sea hecha en una sola toma.

Sokurov hace la película, y esta única toma de noventa minutos es, efectivamente, una toma muy larga, probablemente la toma más larga en la historia del cine. Al mismo tiempo, esa toma, es la que posibilita el rodaje mas corto; el tiempo de rodaje de "El arca rusa" es el mismo tiempo que dura la toma que constituye la película. O sea, que la máxima duración es la condición de posibilidad de duración mínima, y a la vez, la toma más larga en la historia del cine nos permite atravesar en tres kilómetros de museo, que es la distancia que tiene que recorrer el cameraman de Sokurov para realizar la película, trescientos años de historia rusa (es, a grosso modo, el lapso histórico que recorre *la acción* de "El arca rusa"). Es decir, la toma más desmesurada para la condensación más brutal: trescientos años de historia en noventa minutos.

Todo en esta película nos invita a recibirla como una especie de novedad absoluta, empezando por el dispositivo que la película se ve obligada a poner en marcha para producirse. En ese sentido, la idea de Sokurov: realización en una sola toma, que tenga al museo como único decorado. Es una operación conceptual bastante parecida a las operaciones conceptuales que rigen en buena parte de la producción artística contemporánea. Solo que en este caso, y a diferencia de una operación conceptual como la que podría haber puesto en práctica Marcel Duchamps, al importar un mingitorio a una galería de arte, en el caso de Sokurov, la operación

conceptual implica un dispositivo técnico y de producción fenomenal.

Imaginemos todo lo que tiene que pasar fuera de cámara para que esa cámara, manejada por un especialista en Steady Cam (soporte técnico capaz de hacer planos secuencia muy largos sin que la imagen sufra "sobresaltos"), registre del modo que lo hizo en esta película. El tipo de organización humana y técnica que implica esa operación conceptual. Imaginen la pesadez colosal de ese dispositivo (solo a modo ejemplar, se necesitaron 22 asistentes de dirección en la película, que no sólo tenían que encargarse de "coreografiar" aquello que íbamos a ver luego en la pantalla, sino que también tenían que encargarse de eliminar, de borrar, de disimular, todo ese enorme dispositivo tecnológico y humano necesario para que la cámara pudiera hacer ese recorrido de tres kilómetros sin delatar todo eso que se montaba alrededor de ella).

Uno podría decir que al ser una película filmada en una sola toma lo que vuelve al primer plano de la escena es la categoría de tiempo real en el cine. Al no haber montaje, elipsis, por lo menos en el plano de la cámara, el rodaje y en el plano del montaje. En definitiva, el tiempo que se toma la cámara en recorrer el Hermitage es el mismo tiempo que se toma el espectador para ver la película. Y basta leer el dossier de prensa que acompaña la película, basta conocer cuál el pensamiento cinematográfico de Sokurov, para entender hasta que punto esa operación conceptual está descansando sobre una cierta concepción de lo que debe ser el tiempo en cine. Y una concepción de lo que no debe ser el tiempo en el cine. Sokurov dice: "quería tratar de adaptarme al fluir del tiempo como tal, sin tener que manipularlo a mi antojo. Quería ensayar una cooperación natural con el tiempo, vivir esa hora y media como si no fuera mas que la duración que separa la inspiración de la expiración en el acto de respirar. Esa era la tarea artística última. Como en la vida, es imposible dividir el tiempo".

Sin embargo, cuando uno ve la película, nota hasta que punto hay algo en esta declaración de principios de Sokurov que suena a superchería, a superstición como dije antes. En este sentido: es evidente que la decisión conceptual de hacer una película en una sola toma y la coincidencia de los noventa minutos de duración con los de contemplación del espectador, no alcanzan a borrar todo lo que hay en la película de artificial, y todo lo que hay en la película de extremadamente manipulado. Probablemente no haya película mas fruto de la manipulación que "El arca rusa".

Hay algo que es importante en la película, que es interesante para poner en evidencia este problema de la superstición del tiempo real, que es la cuestión del sonido de la película. Porque por lo general se habla mucho sobre esta película de la cámara, se habla mucho de la imagen, pero se habla muy poco del sonido. Quizás, en el único momento en que se habla del sonido es cuando se dice que para hacer la película había una orquesta filarmónica tocando en vivo en la ya celebre secuencia del "baile final". Me parece interesante, que el sonido está totalmente doblado, el sonido está postsincronizado; uno podría preguntarse entonces qué hay de realidad, en un tiempo real en donde el cineasta descompone el sonido. Es evidente, esto parece casi un chisme interno, privado, pero es interesante pensarlo también, es evidente que el sonido postsincronizado es una necesidad en la película, puesto que resulta muy difícil imaginar que una película hecha en una sola toma que involucra todo este dispositivo técnico y humano a su alrededor, hubiera podido grabarse en sonido directo, pues seguramente este modo hubiese captado todos las impurezas y habrían malogrado la perfección estética de la película de Sokurov.

Lo interesante es que esta superstición del tiempo real, de la continuidad natural de las cosas, apa-

rece en la película ligada a un espacio, que es el museo, ligada a las bellas artes, que es lo que vemos exhibido y aparece también ligada a una concepción de la historia de Rusia, que se detiene significativamente. Aquello que Sokurov no puede directamente ver, que no puede registrar, que es la *revolución soviética*. La película empieza con un cuadro negro y una voz en off, que luego va a ir narrando la película (la voz de la cámara) y esa voz dice: "abrí los ojos y no sabía dónde estaba, qué había pasado." Como si alguien se despertara después de una catástrofe. La película, de algún modo es el relato de ese amnésico que despierta, lo que vemos es lo que ese amnésico lleva a recordar luego de la catástrofe. Y lo que recuerda es, verosímilmente, todo lo que sucedió antes de la catástrofe, creo que no sería muy caprichoso pensar que la catástrofe de la que habla el narrador al principio de la película es 1917.

Lo que produce en mí cierto efecto de malestar novedoso en la película de Sokurov, es: ¿Hasta qué punto es posible fabricar un objeto artístico como una película, combinando los últimos gritos de la tecnología (lo mas nuevo de lo nuevo) con la ideología artística y política más absolutamente conservadora?

Todo lo que Sokurov filma en "El arca rusa", lo filma para salvarlo de la extinción. Para preservarlo. Hay algo profundamente ecológico en la película de Sokurov. Creo que la película es de un exagerado fetichismo. Ese fetichismo se despega en dos frentes: por una lado la tecnología y por el otro el gran arte. No es casual que para Sokurov el modelo fundamental de la imagen filmica sea la pintura. Dice Sokurov "no hay otros modelos para el cine. Y no hay ninguna necesidad de inventarlos. El modelo de la pintura ha sido trabajado minuciosamente y largamente testeado en el tiempo. El director de fotografía no debe inventar nada solo debe auto educarse." Va incluso mas lejos y dice "Era necesario definir la jerarquía artística del trabajo audiovisual -está hablando de él, de su propia dimensión

como cineasta- era necesario decidir que el modelo, en última instancia sería la pintura. El punto de convergencia entre pintura y cine era claro: la imagen plana. Hablando estrictamente, la superficie de la pantalla y la tela son una y la misma”.

Creo que la afirmación de Sokurov, de la convergencia “natural” entre la pantalla y la tela es una afirmación muy discutible, uno podría decir que la pantalla de cine evoca materialmente la tela del pintor, pero al mismo tiempo es evidente que el funcionamiento es completamente distinto, y que incluso es antagónico. Porque la pantalla de cine funciona, por supuesto mostrando, pero también, y esto es radical y constitutivo del cine, funciona enmascarando. Es decir, la pantalla del cine muestra en la medida en que oculta otra cosa. La pantalla sólo puede mostrar al precio de ocultar algo, que sigue actuando sobre lo que estamos viendo. Es lo que llamamos fuera de cuadro en el cine. Mientras que el espacio de un cuadro -en pintura- es, básicamente, centrípeta. Todas las fuerzas del plano parecen tender, fatalmente, hacia el centro. Mientras que el espacio de la pantalla es definitivamente centrífugo. Esta es una discusión que uno podría tener con Sokurov.

Pero el problema aquí parece residir en la relación cine y pintura como representación de las bellas artes. Eso que encierra y atesora el museo del Hermitage, en San Petersburgo. Podemos preguntarnos entonces, cual es el fuera de cuadro en “El arca rusa”, es evidente que no tiene lugar entre sus planos. Puesto que en rigor existe un solo plano en la película. Y lo que hace Sokurov, es decidir que el fuera de cuadro es lo que los espectadores no ven, pero conocen gracias al Dossier de prensa que acompaña a la película. Todo lo que sucede fuera de cuadro, fuera de cámara, detrás y a los costados de la cámara. El movimiento de los veintidós asistentes y su equipo, los desplazamientos de los cuatro mil extras, los malabarismos que tuvo que hacer el equipo para disimular luces, cables, aparatos. El

espectáculo invisible de la filmación, ese es el verdadero fuera de cuadro de la película, el desafío técnico.

Cuando uno ve una película como “El arca rusa” dice, *efectivamente es un objeto nuevo. Es un objeto no visto antes*, sin embargo, tal vez, su novedad radical o extorsiva es que en ella *novedad y nostalgia* son sinónimos. Porque Sokurov quiere preservar lo que fue, lo que muere, tal como fue. No en cambio, imaginar como podría volver, que formas nuevas podría adoptar, de que manera podría reaparecer en contextos heterogéneos. Uno podría decir, viendo la película, que el objeto del film está más del lado de la boutique del museo que del lado del cine. “El arca rusa” es un buen multimedia cultural mas que una película. Un multimedia en el que el cine funciona como una especie de plus.

Pensé en un muy breve momento de una vieja película de *Jean-Luc Godard* que se llama “*Band Apart*” de 1964. que es una película muy pequeña, muy menor, a la que *Godard* vuelve bastante poco cuando vuelve sobre sus pasos. Es una adaptación muy a la *Jean-Luc Godard*, muy libre, descoyuntada, de una novelita policial de clase *B*. En donde dos hombres utilizan a una mujer que trabaja en una casa como empleada doméstica para realizar un robo. El asalto sale mal por supuesto, como suele suceder en las películas de *Godard*. Uno de los hombres muere y el otro huye con la mujer de la que finalmente se enamora. Es una película muy fácil de resumir.

Pero el verdadero problema de este film es el tiempo y la velocidad. Todo el tiempo, en la película están hablando de autos de carrera, de a cuanto va una *Masseratti*, a cuanto va un *Lancia*.

Hay una escena formidable en la que los tres personajes se reúnen en un bar y deciden hacer un minuto de silencio. Y se preguntan: ¿Cuánto dura un minuto de silencio?, deciden hacer la prueba y lo que hace *Jean-Luc Godard*, es quitar el sonido,

no a ellos, sino a la película. De modo que lo que ve el espectador en esa escena es a tres personajes que hacen un minuto de silencio en una película que, sorprendentemente, durante un minuto no tiene ningún sonido. Pero en la película muda vemos a tres personajes decidir hacer silencio.

Hay otra escena, que es en la que pensé cuando termine de ver "El arca rusa", en la que los tres personajes, que quieren matar el tiempo que les queda hasta la hora en la que van a dar el famoso golpe. Mientras esperan, uno de ellos lee en un diario que un americano, Jimmy Jonson, visitó el Louvre en tiempo record: 9 minutos 45 segundos. Los tres, que están realmente muy envalentonados, deciden derrotarlo. Van al Louvre, y lo visitan en 9 minutos y 43 segundos. Y derrotan al americano Jimmy Jonson de San Francisco.

"La construcción de lo real"

Por Luis Ortega (Director Cinematográfico. Realizador de "Caja Negra" y "Monobloc").

Fernando Martín Peña

(Presidente del FAFICI. Programador del Área audiovisual del MALBA. filmólogo).

La perspectiva de la realidad en el cine argentino contemporáneo

Luis Ortega: En realidad hay una división que es difusa, pero en un punto uno como espectador sabe bien lo que quiere consumir. Está el cine de entretenimiento, para pasar un buen rato, pero creo que en general todo el cine entró en una especie de suicidio lento como cortando las posibilidades expresivas que realmente hay. Es decir, puede ser de noche y no haber ninguna ventana y puede haber luces por todos lados, no necesariamente tiene que estar justificado por algo científicamente posible o físicamente posible.

En general con las artes plásticas, la pintura o la poesía no encuentro tanta posibilidad de entretenimiento y tanta posibilidad para un mercado tan grande. En este sentido, el cine se presta a muchas más contingencias que el resto de las artes, después puede ser un arte o un pasatiempo.

Nuestra idea, es hacer un retroceso en el espectador para que vuelva a escuchar y vuelva a ver la luz, a entrar dentro de un mundo y no sólo dentro de una historia que empieza y termina sino un mundo que, por ahí, parece a lo que siente cuando uno está solo. Esto es muy complicado, se perdieron muchas cosas en el camino. El otro día dialogaba con Lisandro Alonso (Director de La Libertad y Los Muertos), y apuntábamos que en algún momento nosotros agarrábamos una cámara y filmábamos cualquier cosa que dure un minuto, una hora o diez horas, eso no importaba porque no había una especulación de ningún tipo.

Nosotros, estando alerta a la influencia y a la corrupción de todo, a lo que es avanzar en este sistema, caímos en esa debilidad y hoy por hoy ninguno está haciendo nada, nadie está actuando sobre muchas cosas que se nos ocurren, que son escenas sueltas, que pueden ser un corto de quince minutos o por ahí de una hora. Pero hay muchas cosas para hacer todo el tiempo, el hecho de estar cada vez más inmersos en todo lo social y nuestro trabajo en el marco social, hace que la parte creativa se va reduciendo; todo el tiempo anoto cosas que me gustaría hacer y que no tienen ningún lugar de exhibición.

Pero son todas escenas sueltas que me gustaría filmar, mi idea es juntar todo eso y realizar algún corto de media hora o de una hora de duración que se llame escenas terrestres y que sea todos los caprichos míos de filmar eso. Pero nada detiene a un escritor a escribir o a un pintor a pintar, a nosotros sí porque cada vez hay más factores que nos inhiben y nosotros siendo conscientes de esto estamos siendo vencidos por el sistema de cómo deben funcionar las cosas y cuanto debe durar algo para que sea una película.

En cuanto a la película "Caja Negra", y la anécdota de los actores que conocí en la calle tiene que ver con la espontaneidad de pasar a la acción porque hoy si uno quiere pasar una película o hacer cualquier proyecto importante le va a llevar por lo menos un año y medio o dos años y es mucho tiempo de trámites.

El cine se divide en mucha gente que hace distintos tipos de trabajo. Entonces, por ahí uno en el medio terminó de escribir y pasa un año y medio hasta que se filma la película, por eso me digo a mí mismo que es importante darle acción a todas esas actividades que no encuentran su lugar en el mercado que puede definirla, sea un corto o un largo, musical, sonido, etc.

Políticas públicas del cine

Fernando Martín Peña: Existe una Ley que está sancionada en 1999, que es la Legislación 25.119,

que impulsa Fernando "Pino" Solanas cuando era diputado, la cual crea una institución que no existe hasta este momento, que es una cinemateca nacional. Es decir, una entidad desde el Estado, con recursos constantes y que se dedique básicamente a preservar, restaurar y difundir. Sobre ello, no hay ninguna entidad ni pública, ni privada que lo haga o lo pueda hacer porque obviamente no es una acción rentable, o por lo menos no produce réditos al corto y mediano plazo.

Desde el punto de vista de la Ley es una actividad complementaria con la necesidad ya entendida de que la realización cinéfila si debe financiarse, debe apoyarse desde el Estado. Lo que el Estatuto plantea es un poco la contradicción implícita en las políticas de fomento al cine, que se han venido dando no desde ahora sino desde 1948, lo cual resulta totalmente inconsistente que el Estado produzca cine y luego no lo cuide, no lo guarde. Es decir, que como productor el Estado intervenga de manera activa en la producción cinematográfica, pero luego no se ocupe de cuidar aquello que produce.

Esta norma se sanciona en 1999 asesorada "extraordinariamente" por Julio Maharbiz, el entonces presidente Carlos Menem la veta porque decía que no hacía falta una cinemateca nacional. Luego la Ley se vuelve a tratar en el Congreso y vuelve a aprobarse por unanimidad, por lo cual ya es una Ley que no puede ser derogada. Pero el déficit que existe es que la Secretaría de Cultura de la Nación no la ha reglamentado del 99 para acá.

La razón que vislumbra el Estado tiene que ver con la aparente falta de urgencia que está vinculada a cuestiones que tienen que ver con la memoria. Es decir, si han esperado tanto tiempo hasta ahora, les da la impresión a mucha gente de que pueden seguir esperando. En el caso del cine no es así porque es un arte verdaderamente efímero, se pierden los negativos, se pierden las películas antiguas o se destruye por abandono o porque el laboratorio donde está guardada la película se cierra y las películas se

tiran. Hay muchos factores que contribuyen a ello, además, conservar películas es caro y realmente nadie lo ha hecho en forma sistematizada.

Entonces se piensa que no hay apuro, lo cual es un error, no sé si hay alguna razón más que la inercia, ahora da la impresión que la gestión de Jorge Coscia (director del INCAA) quiere terminar su gestión reglamentando la Ley o impulsando la reglamentación de la misma. Pero en definitiva, estamos en una especie de "Pulseada amistosa", porque por un lado reconocemos la importancia de que se este tratando el tema, y por otro lado, queremos dejar en claro que una cinemateca nacional no le resta bienes al Estado sino que se los está aportando directamente.

Es decir, nosotros como una asociación civil sin fines de lucro que se llama APROSINAIN (Asociación de apoyo al patrimonio audiovisual) lo que hicimos fue convencer a empresas que viven del cine como Kodak, Cinecolor, entre otras, para que aporten recursos (material virgen), de manera gratuita, para empezar a trabajar en restauración para hacer copias nuevas de películas antiguas que estaban en riesgo.

Conservamos unas 100 copias nuevas que estuvimos salvando en estos cinco años y la idea de APROSINAIN sería que una vez fundada la cinemateca nacional, una vez que exista en la práctica, estas 100 copias sean su primer acerbo.

Una nueva generación de críticos: El caso de Film

Fernando Martín Peña: En principio "Film" no quería ser una revista de crítica. En particular, con la crítica tengo una relación bastante distante, alguna vez la hice tratando de que no se parezca a lo que se considera crítica. Porque básicamente no me gusta, o me interesa en un plano que permita armar mejor las obras al público. Ese es el trabajo que el crítico tendría que realizar, en Cahiers Dú Cinema en la década del 50 André Bazin decía, como polí-

tica editorial, que le daban a comentar o escribir sobre las películas del mes a aquellos del plantel editorial que más les había gustado. Eso producía un discurso, inevitablemente parcial, pero más interesante.

En este sentido, me estimula mucho más el discurso crítico orientado a abrir la percepción, las posibilidades de la percepción, a multiplicar los espectadores potenciales de una determinada obra que a cerrarla, recortarla, o decir este realizador es un imbécil, que al ejercicio de cierta forma de arbitrariedad.

Entonces, nosotros habíamos visto un año de "El Amante" y personalmente me enojaba mucho con la revista siendo que estaba bien el semanario, incluso alguno de los colaboradores escribieron en "Film". La primera época de "El Amante" fue muy interesante porque provocaba este tipo de debate uno se enojaba con la revista y ese enojo invitaba a la reflexión, lo cual es siempre enriquecedor.

Aunque, la revista tenía una "trampa" que era el correo de lectores, en donde decía "disparen sobre El Amante". Entonces, para mí era una treta porque la revista terminaba absorbiendo su propio disenso y nos parecía que había que disentir en la práctica con otra revista. De este modo surge "Film", tratando de cubrir las zonas que no le interesaban a "El Amante", en ese momento, porque después fue cambiando, incluso con el aporte de Eduardo Russo empezó a coexistir un importante punto de vista más cercano a la historia que al principio no existía.

En el primer período, el semanario cinéfilo era primordialmente coyuntural, es decir, lo que se estrenaba en la Argentina, lo que se veía por cable, lo que se editaba en video, eso se comentaba. Pero ¿qué pasaba con todo el cine que permanecía invisible, el cine que se daba en los circuitos alternativos, el film que no se veía en esos lugares? Nosotros nos reservamos de entrada ese gusto por la arbitrariedad que escapaba a los rigores del periodismo.

Luis Ortega: Puedo partir de la base de que en mí está muy en duda qué es real y qué es ficción, no en el formato audiovisual sino en la vida. ¿Hasta dónde llega lo real?, ¿Hasta dónde empieza lo que nosotros generamos?, y ¿cuánto influye todo lo que ya está construido?, que es sobre lo que nosotros fundamos nuestras ideas. Creo que no estoy en condiciones de diferenciar la ficción de la realidad, no en el cine sino en la vida.

En el cine es mucho más complicado, porque entran en juego otros factores pero en sí mismo en nuestra vida diaria hasta qué punto lo que estamos sintiendo, viendo o haciendo es real y ¿qué es lo real? para poder decidir si lo que sentimos o lo que estamos haciendo realmente es real.

En el sentido de que no tenemos ningún control sobre lo que está pasando, el mayor peligro es que no nos damos cuenta hasta que punto nos fueron construyendo cosas que cuando nos damos cuenta que no son reales nos queremos morir, porque son la base de nuestra educación, de nuestra esperanza cuando eso se cae: primero queda la nada y luego comienza una reconstrucción tergiversada de nuestra parte, y es como el segundo proceso donde uno piensa que está creando su realidad, y no es más que una reacción al rechazo anterior, es un camino que no llegó nunca a saberse cual es la realidad en el sentido puro.

Por eso, en el cine no me preocupa en lo más mínimo, por ejemplo "Caja Negra" tiene muchos efectos realistas y se filma con actores que conocí en la calle, en general son personas marginales por enfermedades o necesidades, o porque tienen una vida aislada de todo el funcionamiento. Se localiza una nueva corriente en el cine que empezó con este realismo que promovió actores no profesionales, directores jóvenes, las cosas más espontáneas sin miedo al ridículo como representando la realidad.

En el Film mencionado, había una sola actriz, Dolores Fonzi (era muy chica), ella se metió en ese momento a hacer la película sin saber hasta que punto era para realizar una película y hasta que punto era una experiencia real. Ella pasó a cuidar a una de las protagonistas de las películas, que tenía casi cien años, estaba por poco agonizando. En aquel tiempo, para poder filmar la película y lograr una intimidad, para generar una relación real entre ellas tuvo que convivir con esta señora, cuidarla, bañarla; además, la mujer que la cuidaba se tomó unas vacaciones y se quedó Dolores haciendo el trabajo.

Hace poco falleció el actor principal, eso lo tomo como una continuación desde el primer día que lo conocí. En este caso los límites son más complicados, en algún punto hay que tratar de ver que es real y que no lo es; trabajando estos elementos expresivos uno se mantiene alerta para no caer en algo que ya es muy confuso: ¿Qué es realidad y qué es ficción?

Fernando Martín Peña: Definir la palabra Independiente, es complicado porque en cierto sentido se ha vuelto compleja, se la ha manoseado tanto, que es lo que pasa siempre con los casos que se repiten muchos términos perdiendo su sentido originario. A mí me gusta mucho la noción, en relación con lo que implica libertad, desligarse de determinadas ataduras, con lo que involucra de pureza.

Pero en realidad, no connota solamente eso, sería ingenuo si pensara que hablar de cine independiente implica una sola cosa en la que todo el mundo estamos de acuerdo, me parece que no es así.

Desde el festival del Bafici tratamos de unificar un criterio que pasa básicamente por lo que nos toca a las llamadas "mayers", a las empresas norteamericanas más importantes obviamente eso es independiente, porque el término aplicado al cine independiente como tal dentro de los EE.UU, los primeros cineastas que se llaman así son los del nue-

vo cine americano de fines de los 50 y principios de los 60 con Jonás Mekas, y lo hacen en relación a la maquinaria de Hollywood. Desde aquí para adelante, no tiene a ese marco como por ejemplo: en el caso del cine Argentino, ¿qué sería la independencia? ¿Independiente de qué?, lo más fácil sería pensar independiente de los multimedios, pero luego hay otros matices y zonas que no arriman ninguna definición que implique alguna forma de ortodoxia, es preferible dejarlo lo más abierto posible.

El cine argentino tiende a recuperar su sentido del verosímil cada 30 años, lo han hecho en la década del 30, en el 60 muy interesante y lo volvió a hacer en los 90. Hay mucha semejanza entre la actitud y las obras de los cineastas del 60, que entonces no se llamaban independientes pero sí hablaban de Nuevo Cine Argentino, y las actitudes de los 90.

El libro generaciones 60/90 trata de 20 entrevistas a cineastas de los 60 y 20 entrevistas a cineastas de los 90. En el medio hay varias zonas de confluencias, pero hay temas que son comunes a las dos generaciones que no se han resuelto y se han repetido.

Pero las principales diferencias son las que pueden evitar la sensación de “fracaso” que la generación del 60 tuvo, creo que es más sensación que realidad, no instituyo que una generación como la de Leonardo Favio, David José Kohon, hayan fracasado, en todo caso pienso que les costó muchísimo filmar. Pero la percepción tendría que ser lo contrario la de que triunfó plenamente.

Para evitar esa sensación en los 90 hay dos factores que son distintos: a la cantidad de estudiantes de cine o de carreras audiovisuales, que garantiza una heterogeneidad que es saludable. Uno puede encontrar en el Joven Cine Argentino la diversidad estética y de propuestas; y por otro lado, la revolución digital, la revolución tecnológica que durante los 90 le permitió a una enorme cantidad de gente disponer de un conjunto de herramientas para trabajar, cosa que hubiera sido inimaginable en los 60,

condenados inevitablemente a pasar por laboratorios y al fílmico con los costos que eso implica.

En ese sentido, está todo dado para que esta generación no se agote. Lo que más me preocupa, en la relación con la reiteración de viejas cosas, es que al igual que en los 60 los jóvenes realizadores de los 90 muestran una notable incapacidad para organizarse, ante problemas comunes. Tengo la sensación, que se pelea en términos individuales por el proyecto propio, y es muy difícil reunirlos con intereses fusionados. Cuando los problemas en general son usuales.

Entonces, se tiene como una tendencia a reaccionar en contra de políticas cuando están dadas, en lugar de entender que se puede intervenir en esas políticas antes de que se produzcan, teniendo una representatividad. Siendo tantos los estudiantes de cine, los jóvenes realizadores, hay que organizarse y hacer el paso que falta para disputar el espacio que legítimamente nos corresponda y disputarlo a la par de los mayores, que en general han tenido una tendencia histórica a asfixiar la renovación por cuestiones elementales de supervivencia, pero que no les cuesta ningún trabajo organizarse.

La generación de Luis Ortega, por ejemplo, tiene un desprecio y asco por la política (por el contexto en el que surgen), cuya principal consecuencia negativa es esta falta de capacidad para organizarse.

El cine y el compromiso social

El cine y las expresiones artísticas deben ir hacia territorios todavía no iluminados, creo que estar vivo se trata de eso, en cuanto me empiezo a sentir un poco cómodo me agarra culpa y digo me estoy acostumbrando y automatizando.

El compromiso social ha cambiado mucho, por lo que escuché (porque nací en los 80). En principio lo que veo es que en esa época la responsabilidad social, los malos y los buenos estaban a la vista. En la época del neorrealismo o en las primeras pelícu-

las más políticas de Glauber Rocha, había una esperanza de estabilizar una política social; que hoy casi causa un poco de gracia, la idea de pensar una igualdad aunque uno sigue todo el tiempo con esa esperanza. Entonces, el compromiso social de esa época, era denunciar todas las desigualdades socio-políticas y económicas que tienen que ver con la educación.

En la actualidad, todo perdió mucho sentido y la palabra perdió mucho valor, cualquier mensaje real es muy sospechoso. A nivel político, económico es tan claro el problema y no se soluciona; siento que el compromiso para mi generación es de apuntar más al individuo y a lograr que el individuo se transforme en ello y no en un colectivo o grupo. Ya que la única forma de poder compartir cosas entre nosotros es si somos distintos y generamos como espíritus absolutamente independientes y libres, no toda una globalización mental y espiritual.

Entonces el compromiso siento, ¿sí lo es? desalinizar a los espectadores de cine y de su propia vida. El objetivo contemporáneo es más de persona a persona, que como sistema o utopía organizativa.