



ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
Publicación del Departamento de Artes Audiovisuales

ESCRIBEN

Alfredo Barría Troncoso

Fabio Benavídez

Gustavo Fontán

María de los Ángeles De Rueda

Malena Di Bastiano

Udo Jacobsen

María Elena Larrègle

Melissa Mutchinick

Eva Noriega

Ana Pascal

Eduardo A. Russo

Marcos Tabarozzi

Rosa Teichmann



4

MUTACIONES Y MIGRACIONES EN LAS ARTES AUDIOVISUALES



Director

Eduardo Adrián Russo

Jefe de Departamento de Artes Audiovisuales

CA Esteban Ferrari

Comité Asesor Editorial

Fabio Benavidez (FBA-UNLP)

Marcelino López (FBA-UNLP)

Carlos Vallina (FBA-UNLP)

Jorge La Ferla (FADU-UBA)

Carmen Guarini (UBA-CONICET)

Cristian Pauls (FUC)

Luis Alberto Quevedo (FLACSO-Argentina)

Mauricio Durán (Univ. Javeriana, Colombia)

Isaac León Frías (Univ. de Lima, Perú)

José-Carlos Avellar (Escola Darcy Ribeiro, Brasil)

Udo Jacobsen (Univ de Valparaíso, Chile)

Jorge Ruffinelli (Universidad de Stanford, EE.UU.)

Moirá Fradinger (Universidad de Yale, EE.UU.)

Patricia Torres San Martín (Universidad de Guadalajara, México)

Alvaro Fernández (REDIC-UDG, México)

Primera edición: mayo de 2012

Cantidad de ejemplares: 500

Arkadin -estudios sobre cine y artes audiovisuales- es propiedad de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, diag. 78 nº680, La Plata, Argentina.
CUIT 30-54866670-7

Departamento de Artes Audiovisuales, calle 10 esq. diag. 78, 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina. Tel.: 54 0221 453 0320 / e-mail: daa@fba.unlp.edu.ar

Editada por la Secretaria de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1669-1563

Registro de la Propiedad Intelectual: 954179

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

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

Diseño y diagramación

DCV María Ramos

Edición y corrección

Lic. Adela Ruiz

Lic. M. Florencia Mendoza

lic. Luis Maggiori



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Arq. Fernando Tauber

Vicepresidentes

Lic. Raúl Perdomo

Ing. Armando De Giusti

Facultad de Bellas Artes

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretario Académico

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Prosecretaria de Publicaciones

Lic. Miriam Socolovsky

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Prof. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreyra

Alfredo Barría Troncoso

Fabio Benavidez

Gustavo Fontán

María de los Ángeles De Rueda

Malena Di Bastiano

Udo Jacobsen

María Elena Larrègle

Melissa Mutchinick

Eva Noriega

Ana Pascal

Eduardo A. Russo

Marcos Tabarozzi

Rosa Teichmann



MUTACIONES Y MIGRACIONES
EN LAS ARTES AUDIOVISUALES

Editorial » 5

Mutaciones y migraciones en las artes audiovisuales

Modos de penetrar el mundo | Gustavo Fontán » 7

El cine y Jacques Rancière: fábula, distancia y destino | Eduardo Russo » 12

El efecto Loznitsa | Fabio Benavidez » 22

Silencios y vacíos en Raúl Ruiz | Udo Jacobsen » 28

Prologue. Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico | Rosa Teichmann » 34

De espectador crítico a compositor de imágenes | Melissa Mutchinick » 42

El cine, el museo y el teorema perdido
Entrevista a Dominique Païni | Ana Pascal y Malena Di Bastiano » 47

Presente y futuro de las cinematecas
Diálogo con Luciano Monteagudo | Ana Pascal » 52

Museos de cine en transformación
Conversación con Paula Félix-Didier | Eva Noriega » 56

Apuntes sobre el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso | Alfredo Barría Troncoso » 61

Discusiones & Aperturas

Bajan las luces, empieza la música | María Elena Larrègle » 66

La cuestión de lo popular en el cine | Marcos Tabarozzi » 73

Reseñas bibliográficas

La insoportable transparencia de lo visible | María de los Ángeles de Rueda » 80

Psicodelia, *ready made*, audiovisual | Eva Noriega » 84

Mutaciones y migraciones en las artes audiovisuales

La última década ha presenciado un verdadero giro en la consideración del estado general del cine en el seno de las artes audiovisuales y de la situación cultural contemporánea. Numerosos años anteriores a este período habían sido signados por un acentuado sentido de crisis que para muchos estudiosos y cineastas –junto con no pocos espectadores– era el claro presagio de una debilitación progresiva, previa a su inminente desaparición como forma artística. Desde los años sesenta, en pleno apogeo de la modernidad cinematográfica, la emblemática alusión a un *The End* parecía no remitir a la conclusión de una película sino al fin de una historia que vería su ocaso junto con el siglo. Por un movimiento no planificado, cuyas causas concurrentes son complejas y difíciles de desentrañar, desde el cambio de milenio se han multiplicado numerosos acontecimientos que permiten afirmar que el cine no sólo sigue existiendo sino que se enfrenta con ímpetu y nuevos recursos a estos tiempos.

La presunta desaparición no era otra cosa que una transformación de la que apenas estamos avizorando las consecuencias en términos conceptuales, pero que ya se asienta como plataforma de nuevas formas de vida cinematográficas. En la misma multiplicación de ese mundo de pantallas –según la visionaria expresión de Serge Daney– que parecía asfixiar al cine de dos o tres décadas atrás, se abren brechas imprevistas y surgen formas diversas de creación renovada. No sólo es cuestión de reproducción técnica, de iteración de films en nuevos soportes, medios y superficies. Lo que se advierte es más bien, tomando el término del mis-

mo ámbito que permite su consideración como forma vital, un asunto de *procreación*. La nueva criatura es sorprendente y polimorfa. Conservando su identidad, salta la valla de los soportes obsoletos, de los modos de producción, circulación y recepción reconvertidos (y crecientemente dispersos) para proyectarse como especie audiovisual que se reclama, por propio derecho, contemporánea.

Acaso sea éste un cine superviviente que requiere renovados cuidados, pero la manera como pudo superar la larga crisis muestra que su fortaleza estaba ligada a una condición flexible que no pocos confundieron con fragilidad. Más parecido al junco que al árbol robusto, el cine ha sabido resistir las turbulencias de cambios rotundos en la técnica, las instituciones y las prácticas. Hoy es una presencia reconocible que prospera en ámbitos anteriormente impensados. A la vez, como agente viral en el mundo del arte, en las propuestas de los nuevos medios (que ya no lo son tanto) y en la reconfiguración de las experiencias del espectador contemporáneo, el cine es una fuerza de singular productividad en la imaginación del presente.

Este número de *Arkadin* indaga sobre esas nuevas modalidades y su articulación con las tradicionales formas cinematográficas. Sin pretender instalarse en pronósticos apresurados –ya suficientemente compleja es la cartografía del presente– el cuerpo principal de la publicación gira, esta vez, alrededor de estas transformaciones y brinda algunos indicios sobre cursos posibles.

La Dirección

Modos de penetrar el mundo

► Escribe **Gustavo Fontán**

Licenciado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estudió Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC). Docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Sus películas participaron en numerosos festivales y han sido objeto de estudio en distintas universidades. Entre ellas: *Elegía de abril* (2010), *La madre* (2009), *La orilla que se abisma* (2008), *El árbol* (2006) y *El paisaje invisible* (2003). Ha dictado conferencias y seminarios en universidades de España, Italia y Estados Unidos. Publicó los libros de cuentos *Pasto del Fuego* (2008), *La voz del sospechoso* (1993) y *Los días vacíos* (1990).

Quando entrevistamos a Jorge Calvetti para el documental *El paisaje invisible*, que lo tenía como protagonista, el poeta jujeño, de 85 años, no podía volver a su Maimará natal: la altura no era aconsejable para su debilitada salud. En el primer encuentro que tuvimos en su departamento, en la ciudad de Buenos Aires, le pregunté si me permitía ver su casa. "Cómo no", me respondió, y dio unos pasos hacia la pared. Para mi asombro, su dedo se alzó lentamente y señaló un punto a unos diez centímetros de un cuadro de Medardo Pantoja. "Acá, bajando este cerro, está mi casa", me dijo. Para Calvetti, el cerro pintado por Pantoja seguía bajando fuera del cuadro y le permitía ubicar su *verdadera casa*. Mirando el cerro pintado, y el otro, el que duraba en su alma, me dijo: "Hace mucho que duermo en Buenos Aires, pero vivir, viví siempre en Jujuy". Enseguida se volvió, notablemente emocionado: "Es un sitio donde la luz y las montañas le permiten a un hombre sensible pensar que cuando llega la hora del crepúsculo se inclina hacia las sombras la balanza del mundo".

Muchas veces pensé en la emoción de Calvetti; muchas veces, asociado a ella, pensé en ese encuentro de luz y montaña, en esa unidad, frágil y efímera, capaz de dejar una huella tan profunda: todo en su rostro, en su cuerpo y en el tono de voz lo evidenciaba. Esa unidad de luz y de montaña, acaecida lejos en tiempo y espacio, había impregnado la piel y la sensibilidad del poeta. Pero pronto entendí que no era sólo de esa marca ocurrida en otro tiempo de lo que Calvetti quería hablarnos. Eligió contar un conjunto de sucesos que impregnaron su vida y que fueron germen de algún texto. No será necesario repasarlos

ahora. Pero sí quisiera volver a pensar en algo que se fue manifestando con la precisión de las evidencias: esos acontecimientos no impregnaron su vida y su literatura porque ocurrieron sin más. Esos hechos conformaron su sensibilidad porque había una disposición en él: Calvetti vivía abierto al mundo. Y ese *estar abierto* era la condición y el motor de su creación.

Sobre ese estado de disposición, otro poeta admirado, Juan L. Ortiz, dice en "Para que los hombres":

Para que los hombres no tengan vergüenza de las flores,
para que las cosas sean ellas mismas:
formas sensibles o profundas de la unidad
o espejos de nuestro esfuerzo por penetrar el mundo,
[...] iremos todos hasta nuestro extremo límite.¹

A esos sucesos, consecuencias de su esfuerzo por *penetrar el mundo*, Calvetti los nombraba simplemente como "mis experiencias".

La experiencia es siempre una vivencia que nos acerca al mundo. No es un pensar en el mundo, sino que, en un inicio, es la certeza sensible de un estar en el mundo y de formar parte de algo que nos excede y nos resignifica. En la experiencia, las distancias entre uno y lo otro (o el otro) son vulneradas y el que uno era ya no será después del encuentro. Estas vivencias son siempre traumáticas, nos ponen en crisis, porque cuestionan nuestro saber sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Pero también son reveladoras, porque nos arrebatan los ojos fosilizados y nos otorgan una mirada enriquecida.

Uno sale siempre alterado de la experiencia: hay algo que nos impregna, una duración de lo otro en nosotros, que es siempre el origen de un nuevo conocimiento. No hablo de un conocimiento que se construya sobre los datos objetivos, racionales, sino en otro menos tranquilizador, quizás (bienvenida la intranquilidad), pero más certero; hablo de un conoci-

miento que se funda en el encuentro sensible y afectivo con el mundo: Yo no sé nada del mundo, yo no sé nada del otro, o, en todo caso, sólo sé aquello que me conmueve del mundo y del otro.

Reparar en esto es considerar la posibilidad de que el relato surja del entramado poético de los encuentros, de las huellas sensibles que nos dejan las experiencias. Quizás en algunas de estas cosas pensaba Rainer Werner Fassbinder cuando reflexionaba sobre sus propios intereses cinematográficos a partir de las películas de Douglas Sirk:

Sirk dijo que las películas no pueden hacerse sobre algo, que sólo pueden hacerse con algo, con personas, con luz, con flores, con espejos, con sangre, con todas esas cosas locas que valen la pena.²

Pensar el cine desde una experiencia inicial significa no permitirse desligar las reflexiones estéticas de los contenidos; permite entender que cualquier problema formal es, antes que nada, un problema gnoseológico. Pensar en un contacto con lo real por medio de la subjetividad –y pensar este contacto como material de una película– de ninguna manera significa hablar de uno mismo. Por el contrario, es permitirse, desde las interrogaciones, romper el orden de las apariencias para entrar en un contacto real con las cosas y hablar, desde uno (no de uno), con una sensibilidad que le pertenece al mundo.

Ya dijimos que mirar el mundo con ojos bien abiertos, desobedientes a lo aprendido, es parte de una decisión, de un trabajo con uno mismo. También, creo, es parte de la responsabilidad del artista para evitar los relatos muertos antes de haber nacido. Dirigirnos al mundo con la insistencia de las interrogaciones abre siempre una grieta en nuestro saber sobre el mundo. Si es así, si podemos entrar en contacto con lo otro, aparece una revelación: un conjunto de matices sensibles nuevos.

¹ Juan L. Ortiz, *La rama hacia el este* (1940), en *Obra Completa*, 2005, p. 272.

² Rainer Werner Fassbinder, *La anarquía de la imaginación*, 2002, p. 27.

Durante el rodaje de *El paisaje invisible*, cada tarde, una vez que dejábamos la casa de Calvetti, los miembros del pequeño equipo de trabajo necesitábamos ir a un café para conversar. Había algo en el contacto con el poeta que nos atravesaba el cuerpo y el alma y era necesario ponerlo en común. Lo que probablemente entendimos enseguida es que la experiencia no es necesariamente el contacto con aquello inmensamente lejano: la mayoría de las veces es la inmersión en lo contiguo. La revelación que nace en su vientre es casi insignificante: no son verdades dogmáticas o grandes paradigmas filosóficos; por el contrario, lo que vemos es el rostro velado –desvelado en la experiencia– del mundo cotidiano. Vemos en las fisuras de lo familiar, en los huecos de nuestros prejuicios. Por eso, la experiencia no exige los ojos *más allá* sino los ojos *más acá*, más humanos.



El Paisaje Invisible, Gustavo Fontán.

Nada nos impide trasladar a nuestras reflexiones sobre el cine lo que la poeta Diana Bellessi piensa y escribe sobre la voz en el poema:

Las tareas de esta voz: permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha,
porque allí, detalle ínfimo, se alza para ella lo que ella siente epifanía.

Las tareas de esta voz: deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil
y tejer una red de cedazo fino capaz de capturar las astillas de aquello
que se revela. Atención y artesanía.

Las tareas de esta voz: desatarse de lo aprendido que debe previamente aprenderse,
y disminuir así los ecos de las voces altas para dejar oír la pequeña voz del mundo.³

Mucho se ha dicho y pensado sobre el vínculo entre fondo y forma. Pero no por viejo el problema deja de ser actual. Los debe ser, los dogmas técnicos y la ilusión tecnológica nos obligan a actualizar el debate de manera constante. Quizás podamos recorrer un camino a partir de la afirmación de Georg Lukács: "Un artista debe renacer como artista creador frente a cada nuevo contenido".⁴ No hay, no puede haber, preceptivas totalitarias: es tarea del artista saberlo todo para olvidarlo todo. Es necesario decir que el problema del cine no es esencialmente técnico (aunque el conocimiento técnico es indispensable). Es necesario decir que la imagen no puede ser sólo el sostén de la información (literal) ni un capricho esteticista. La forma es la verdadera expresión de los frutos de nuestro esfuerzo por *penetrar el mundo*.

Si la realidad es un campo potencial de infinitos relatos, el recorrido, la elección de los recursos audiovisuales, la forma, en fin, constituyen siempre una decisión entre muchas y se transforman en el verda-

³ Diana Bellessi, *La pequeña voz del mundo*, 2011, p. 10.

⁴ Citado por Juan Carlos Portantiero en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, 2011, p. 63.

dero depósito del sentido. Si el mundo es en general, el discurso sobre el mundo a través de la forma elegida es en particular. Podríamos pensar, quizás, en un doble encuentro: el del artista con el mundo y el de forma con un contenido. Cuando uno y otro encuentro se vuelven indisolubles la película se transforma en el cuerpo preciso de la sensibilidad nacida de la experiencia. Lo decía con claridad Henri Matisse, como reflexión sobre su propio trabajo: "Pretendo llegar a concretar en el cuadro las sensaciones que están en su origen".⁵

Si el encuentro de fondo y forma es certero, la película "es una cicatriz que ante los ojos de quien la ve vuelve a abrirse en herida resplandeciente".⁶

En su libro *Puerca tierra*, John Berger afirma: "El acto de escribir no es más que el acto de aproximarse a la experiencia sobre lo que se escribe. Del mismo modo se espera que el acto de leer el texto escrito sea otro acto de aproximación parecido".⁷ Nada nos impide cambiar escribir por filmar y partir de la reflexión de Berger para pensar el cine y los modos de ver cine.

Mucho se ha pensado y escrito, al margen de lo aprendido en las propias experiencias, de lo que significa ver cine en el cine. Los espectadores sabemos de qué modo el espacio, la caja negra, permite que la pantalla avance, y la luz, los sonidos y los seres deambulen como fantasmas y nos perturben.

Nunca voy a olvidar las sensaciones que tuve viendo en el cine *Stalker*, de Andréi Tarkovski. Ya la había visto en la televisión, y nada de lo que me pasó en la sala me había pasado la primera vez. No es algo sencillo de explicar porque aquello novedoso no estaba en la trama sino en el arrebato sensorial que la película lograba en mí. Algo, una especie de certeza nueva, devenía del modo en que la película me había atravesado. Eso era lo que sentía: no la había visto, me había atravesado. En la comparación sentí que había

algo de la proyección en la sala, de esa película pensada para el cine, que era verdadero retorno al contenido, a lo que anima sensiblemente la forma. No a la cáscara sino al alma.

Muchos se han referido a esta capacidad del cine. Bastará con las palabras de Luis Buñuel:

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo, parafraseando, agrego: "Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo". [...] Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, gracias a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana.⁸

Ahora bien, el tiempo nos propone nuevos desafíos. De poco sirve mirar el futuro atado a la añoranza. La tecnología abre nuevas condiciones de proyección, llámense teléfonos celulares, internet o lo que la imaginación de cada uno sea capaz de construir. El otro día viajaba en tren en un horario pico. En el vagón repleto, un muchacho que había tenido la suerte de sentarse miraba una película en su iPhone. Lo observé durante un buen rato y me concentré en sus expresiones: con un auricular en su oído derecho, iba bastante atento a lo que sucedía en la pantalla. A veces se reía y alzaba los ojos como buscando a alguien con quien compartir la humorada. Cada tanto, el brazo que debía permanecer medio alzado para sostener el aparato se le cansaba y lo dejaba caer unos instantes sobre su pierna. En esos momentos, aunque la película que

⁵ Henri Matisse (1972), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 52.

⁶ Dice Diana Bellessi en la obra citada: "El poema es una cicatriz que ante los ojos de quien lee, ante la escucha, vuelve a abrirse en herida resplandeciente, vuelve a ser de quien fue siempre: del vulgo", p. 11.

⁷ John Berger, *Puerca tierra*, 2011, p. 18.


⁸ Luis Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", conferencia brindada en México y reproducida por el suplemento "Culturas", del diario *Página 12* el 11 de junio de 1989, p. 2.

seguía corriendo desapareciera de su vista, no perdía cierto gesto de satisfacción. Varias veces me hice una pregunta: ¿Qué ve? No qué película mira, sino qué ve de la película.

La distancia entre esas condiciones de expectación y la de la caja negra son profundamente diferentes. Es claro que nada del aspecto perceptivo de la película, nada del desborde sensible a través de la atmósfera, es capaz de accionar desde una pantalla miniatura en un tren repleto de gente, de movimientos y de voces. La pregunta se vuelve inevitable: ¿qué películas son aptas para estas nuevas pantallas?

Las tecnologías abren nuevos desafíos expresivos. Un nuevo cuerpo de reflexiones será necesario para enfrentar dos riesgos centrales. El primero está vinculado a pensar todas estas posibilidades de circulación como una respuesta a la carencia de salas de cine. Ya sabemos el proceso que han sufrido y el tipo de películas que se prioriza en las salas de cadenas. Muchas películas –el problema es general y no sólo de la Argentina– se quedan sin posibilidades de ser proyectadas en cine, y parece que las actuales pantallas vienen a dar solución al problema. Pero es evidentemente una falsa solución. La tecnología abre nuevas y ricas posibilidades pero habrá que pensar nuevas películas para las nuevas condiciones de expectación. El recorrido experiencia-forma-expectación debe ser revisado en cada caso, y dotado de nuevas reflexiones.

Ya sabemos: los dispositivos son parte central de la construcción de sentido. Si el desarrollo tecnológico no viene acompañado de reflexiones serias (entre ellas deben ocupar un lugar central los modos en que los formatos pueden ligarse a un contenido), estaremos de cara al segundo de los riesgos: que sólo nos quede la cáscara, la superficie, los espejitos de colores. Un gran festín de lo vacío. Y de esto también sabemos bastante.

El desarrollo tecnológico está entre nosotros. Los nuevos desafíos poéticos, también. 

Bibliografía

- BELLESSI, Diana: *La pequeña voz del mundo*, Buenos Aires, Taurus, 2011.
- BERGER, John: *Puerca tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.
- MATISSE, Henri: (1972) *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós, 2010.
- ORTIZ, Juan L.: *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- PORTANTIERO, Juan Carlos: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

El cine y Jacques Rancière: fábula, distancia y destino

► Escribe **Eduardo A. Russo**

Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Director del Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesor de Teoría, Análisis y Crítica de Cine y Artes Audiovisuales en carreras de grado y posgrado en la Argentina (UBA, UNC, UNT) y en el exterior. Integrante del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Nacional de Colombia y del Comité Científico del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia.

El cine es el arte de inventar distancias

Serge Daney¹

La publicación en la Argentina del reciente volumen de Jacques Rancière, *Las distancias del cine*,² agrega un capítulo decisivo al prolongado trato de este pensador con un conjunto de cuestiones que, anudadas por la experiencia cinematográfica, han determinado distintos ámbitos de su trayectoria intelectual. Si bien este libro hace un indudable tandem con la colección de ensayos recogida hace poco más de una década en *La fábula cinematográfica*,³ en tanto sus capítulos cuentan al cine como su objeto principal, no se trata de un mero itinerario entre dos estaciones. Lo que podría denominarse como un *efecto-cine* recorre varias décadas en la producción de Rancière. Inicialmente, dicho efecto podía advertirse en incursiones de menor extensión bajo la forma de artículos o entrevistas originalmente publicados desde los años ochenta en *Cahiers du cinéma* y luego en *Trafic*, la revista fundada por Serge Daney, en la década siguiente. Posteriormente, un volumen compartido, el decisivo *Arrêt sur histoire* (en coautoría con Jean-Louis Comolli)⁴ le permitió interrogar las relaciones entre cine, historia y memoria a partir de la lectura de un complejo entramado en el que participaban los films de Chris Marker, Harun Farocki, Jean-Marie Straub y Claude Lanzman, entre otros. No

¹ Pierre-André Boutang y Dominique Rabourdin, *Serge Daney - Itinéraire d'un ciné-fils* (DVD), Paris, Montparnasse, 2004.

² Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, 2012.

³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, 2001.

⁴ Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, 1997.

intentaremos aquí elaborar un cuadro exhaustivo de las diversas determinaciones que el cine ha ejercido en los escritos e intervenciones de Rancière que atraviesan la filosofía, la historia, la política, el arte y la educación, sino tan solo puntuar algunos elementos sobresalientes dentro de su particular modo de vinculación con cierta idea de un cine que considera como figura estética (antes que medio o arte). Es a partir de allí que se hace posible resaltar sus implicancias para un pensamiento de lo cinematográfico.

Los libros de Rancière cuyo tema central es el cine se desmarcan nitidamente de los convencionales límites y objetivos de los manuales o conjuntos de ensayos de teoría cinematográfica. También se rehúsan a ser otra contribución a la larga y variada lista de filosofías del cine. Su difícil clasificación los liga, de algún modo, a los escritos de su colega Gilles Deleuze. Más allá de la discusión amistosa sostenida entre ambos pensadores, sus textos comparten con las aproximaciones deleuzianas varias características, entre las cuales está la tendencia a ejercer constantes maniobras de desplazamiento en relación con el objeto que deciden enfocar. En ambos casos, se trata no de reflexionar sobre el cine sino de establecer las condiciones por las cuales la experiencia cinematográfica puede ofrecer, a aquel dispuesto a pensar, efectos de conocimiento y oportunidad de elaboración de conceptos. Para Rancière, en una observación a debatir pero altamente productiva por su precisión, lo que el cine le permitió erigir a Deleuze no fue otra cosa que una metafísica. Respecto de ese punto acaso radica, más allá de las semejanzas señaladas, una dimensión diferencial, dado que las ideas de Rancière a partir del cine nitidamente se dirigen a otro ámbito, incorporándose en el marco de un proyecto en el que las dimensiones política y estética se realimentan mutuamente. Y este movimiento es ejecutado en el

marco de una práctica filosófica materialista que es fundamentalmente orientada a una praxis.

Así como, de manera insistente, Rancière se ha rehusado a considerar como central (y ni siquiera particularmente útil) el concepto de modernidad, tanto aplicado al arte en general como al cine en particular, también elude tomar como referencia cierta hegemonía de los grandes relatos como dato constitutivo de esa condición moderna, calificando dicha caracterización como simplista. Similar criterio no podría dejar de trasladarse a su posición frente a las diversas teorizaciones sobre la posmodernidad, que establecen un tránsito entre períodos cuyo decurso sería equivalente a una superación de etapas: clasicismo-modernismo-postmodernismo. Su propuesta consiste en atender a la historia como una marcha de copresencias signada por lo heterogéneo, que atraviesa el surgimiento de lo que designa como régimen estético del arte sin resignar un ápice su configuración conflictiva. De ese modo, siembra el terreno para una concepción del cine como territorio trazado por la acción de distancias diversas; un terreno atravesado por conflictos, refractarios a toda estabilización consensual.

Gilles Deleuze consideraba que sus célebres volúmenes *La imagen-movimiento*⁵ y *La imagen-tiempo*⁶ no debían entenderse como libros sobre cine, y menos aún como reflexiones sobre lo cinematográfico elaboradas desde la filosofía. En los escritos de Rancière asistimos a una propuesta semejante. Podría considerarse que en lugar de un "sobre", se trata de un pensamiento "con" o incluso "a partir" del cine como provocación para la construcción de ideas, por lo cual también su empresa, como señalamos, escapa a la tentación de constituirse en una filosofía del cine. El asunto consiste, en su aproximación, en renunciar al acatamiento de territorialidades disciplinares que hacen tanto a un ordenamiento de saberes como de

⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'image mouvement*, Paris, Seuil, 1983 (Traducción al castellano: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1985).

⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'image temps*. Paris, Paris, Seuil, 1985 (Traducción al castellano: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987).

poderes, incluso cuando se la lleva a cabo con una tan amplia licencia como la que habilita a quien se propone pensar en tanto filósofo. El efecto disciplinador del reparto territorial de saberes es para Rancière tanto o más poderoso que su cualidad cognoscitiva, en la medida en que no solamente atañe a una cierta comodidad intelectual en términos de crear "zonas seguras" para un especialista, sino que también vuelca sobre el sujeto puesto a pensar la ilusión de afirmarse en terreno firme.⁷ Frente a ello, la apuesta continua por una perspectiva transdisciplinaria no es sólo una cuestión de método ni de epistemologías, sino de orden estrictamente político, dado que toca a una toma de decisión sobre el poder y a un posicionamiento del sujeto respecto de éste, lo que reafirma en los primeros tramos de *Las distancias del cine*:

El cine no es un objeto al que me haya acercado como filósofo o como crítico. Mi relación con él es un juego de encuentros y distancias que esos tres recuerdos permiten circunscribir. Estos resumen, en efecto, tres tipos de distancias en cuyo marco intenté hablar del séptimo arte: entre cine y arte, cine y política, y cine y teoría.⁸

Rancière entiende al cine como práctica intersubjetiva. Antes que concederle el lugar (común) de un arte cinematográfico, con la estabilidad propia de lo legitimado o con la voluntad beligerante de una legitimación posible en el horizonte, lo piensa más bien como un agente disolvente de la misma posibilidad de un arte compartimentado. Esa idea del cine es compatible con su insistencia en que el arte es algo que no existe. Ocurre que con ese nombre consignamos un conjunto de prácticas a las que cabe calificar como artísticas por su pertenencia a un or-

den de cierto trabajo en curso, siempre cambiante, y no por una diferencia ontológica que permanece inmutable.⁹ No puede establecerse que algo es arte, sino que *se hace arte* a través de una cierta marcha y del combate por establecer un determinado disenso. Y sigue siendo arte mientras ese movimiento y su carácter contencioso no se detengan. Por otra parte, cabe recordar que, para Rancière, lo que designamos como estética no es la denominación de ninguna disciplina, sino "el nombre de un régimen de identificación específica del arte".¹⁰

Fábula

En un breve texto contemporáneo a *La fábula cinematográfica* el autor había advertido sobre la condición a la vez radical y transversal de su propuesta:

Mi intervención no apunta a poner a cada cual –el filósofo, el psicoanalista, el artista y el político– en su propio lugar. En realidad, más bien tiende a mostrar por qué ninguno de ellos puede estar allí: sencillamente porque ese lugar propio no existe.¹¹

Rancière no desdeña, en ese período de su relación con el cine, la posibilidad de pensarlo en el horizonte de un arte del relato. De allí la insistencia en esa noción de fábula, que posee el doble mérito de no pretender convertirse en una teoría normativa o de árida abstracción conceptual a la vez que se sostiene como fundada en cierto carácter de invención. Accede en ese punto a un plano conceptual, pero sin dejar de tomar en cuenta las enseñanzas de la historia y de las historias, en una estrategia que oficia como contrapeso sensible a la prolongada serie de utopías que, desde el lirismo hasta lo político, intentaron erigir al cine en un proyecto desbordante u opuesto a lo narrativo. La

⁷Jacques Rancière, "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", 2006, pp. 1-12.

⁸ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, 2012, p. 10.

⁹ Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Fardon, "Le destin du cinéma comme art", 2005, pp. 64-67.

¹⁰ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2011, p. 17.

¹¹ Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, 2005, p. 17.

opción por ensayar desde la fábula incorpora así para el autor el cotejo con diversas propuestas alternativas desde el pensamiento y la práctica cinematográficas, ya fuera concebida como poesía o música de la luz (con su epítome en un cineasta-teórico como Jean Epstein), o como máquina de producción de conciencia por las imágenes (con Sergei Eisenstein en tanto caso emblemático).

Como lo ha destacado Tom Conley, Rancière agrupa en los ensayos recogidos en *La fábula cinematográfica*, a modo de banco de pruebas, muchos de los argumentos que en forma más orgánica e integradora presentaría un par de años después en *El malestar en la estética*.¹² Su objetivo central radica en poner en cuestión el lugar y el sentido del cine en el seno de las querellas estéticas y políticas contemporáneas. Si en el primer volumen el movimiento se orienta a conceptualizar de modo centrípeto, alrededor de los films, ciertos cineastas o pensadores interpelados por el cine, en el segundo libro el sentido se dirige en orientación inversa, llevando al cine de manera centrífuga al encuentro con los debates abiertos en el seno del arte contemporáneo. Este último término requiere de cierta precisión: lo que Rancière define provocativamente como tal, es todo aquello que ha venido luego de que la pintura ocupara un lugar central en lo considerado como arte. En un contexto artístico contemporáneo signado por objetos, composiciones, ambientaciones, instalaciones, videos, *performances*, medios electrónicos y digitales, el cine insiste desde un lugar básicamente *indiscreto*, que lo lleva a intervenir desde un trabajo que cuestiona tanto los bordes entre arte y no-arte, como aquellos entre las diferentes formas artísticas.

Los artículos que compila *La fábula cinematográfica* son de variada procedencia, aunque su núcleo central corresponde a los textos publicados en *Trafic*. El registro y el modo de abordaje del cine a lo largo de los distintos capítulos presentan sesgos variados, más

allá de que fueron corregidos y modificados para su incorporación al volumen. Si en algunos predomina la voz del filósofo, en otros se impone el tratamiento de un sutil y minucioso analista, con una frecuente predilección por extraer interpretaciones desde un examen de la puesta en escena ejecutada a íntima distancia del film. En el primer grupo podemos citar los ensayos dedicados a Gilles Deleuze o Roberto Rosellini. En el segundo, los incisivos estudios sobre Fritz Lang durante los años finales de su etapa hollywoodense y los gozosos artículos sobre los westerns de Anthony Mann y el primer film de Nicholas Ray. No es exagerado advertir en el tono de la escritura de estos últimos la resonancia de una infancia y una temprana adolescencia cinéfila, cuyas intensidades reencuentra el ensayista en su madurez, y que llegarían a una reivindicación programática en el mismo comienzo de *Las distancias del cine* bajo el reclamo del amateurismo como aproximación a lo cinematográfico que liga saberes, estableciendo zonas de contacto entre las esferas conceptual y emotiva.

Distancia

Ya en tiempos de *La fábula cinematográfica*, en términos de la relación del arte revolucionario con su espectador, Rancière tomaba claramente partido por el distanciamiento brechtiano contra la apelación al *pathos* propulsada por Eisenstein. Lo que en aquel volumen era un análisis de *Bronenosets Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) y *Staroe i novoe* (*La línea general*, 1927), desde una perspectiva que también reclamaba su dosis de separación, su toma de distancia con relación al film como objeto y también al cine de estos directores como objeto de conocimiento, en *Las distancias del cine* se convierte, ya de inicio, en el razonamiento de una reacción pasional, casi visceral en la violencia de su manifestación. Evoca, por ejemplo, la reacción de rechazo del joven filósofo marxista ante la secuencia de la desnatadora en *La línea gene-*

¹² Tom Conley, "Cinema and Its Discontents: Jacques Rancière and Film Theory", 2005, p. 98.

ral (1929) y su mismo impacto cuasi físico, salpicando casi obscenamente toda posibilidad de acceso al concepto revolucionario, pensándola décadas después. Doble faz de la imagen, mimesis y símbolo, que Rancière sólo tradujo en pensamiento bajo el precio de hurgar en la historia íntima de su relación con aquella película. El episodio biográfico del joven espectador frente al film de Eisenstein vuelve con mayor ímpetu en el mismo prólogo de *Las distancias del cine*, instalando la elaboración de ideas y la crónica personal en un plano de indiscernibilidad.

Traducir el término *écarts* del título original del reciente volumen de Rancière es empresa difícil. La elección de "distancias", por cierto viable, elimina sin embargo las resonancias propias de la propuesta del autor. Se trata de eso, sin dudas, pero *écarts* también alude a una diferencia cualitativa entre dos puntos y no a una brecha mensurable como en el caso de una distancia. Además evoca la idea de separación, de alejamiento o de intervalo en un sentido temporal. Y no conforme con lo anterior, también puede entenderse como equivocación o error. Su polisemia importa en el sentido en que Rancière utiliza en su beneficio este amplio campo semántico, correspondiente a la pluralidad que exige del cine. En una reveladora conferencia dictada hacia el 2005 en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, proponía a su mismo comienzo:

El cine es una multiplicidad. Lo que se busca tradicionalmente es una unidad del objeto cine, sea del lado del lenguaje, del lado del arte o del de una realidad ontológica propia. Lo que intento decir en oposición a esos planteos es que el cine no es un arte que actualice la potencia propia de un dispositivo material particular, sino más bien una suerte de constelación histórica.¹³

El cine, al igual que la literatura o el teatro, no son nombres de especificidades artísticas sino figuras es-

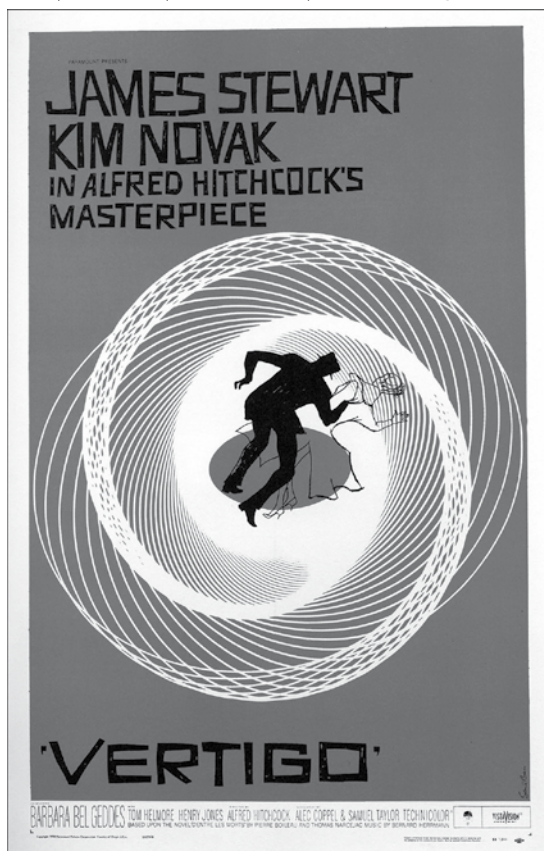
téticas configuradas en su historicidad, que designan relaciones diferenciales entre el poder de lo visto y oído, de la imagen y la palabra, del encadenamiento narrativo y el movimiento de los cuerpos en un espacio y un tiempo.

Es difícil sobrestimar el área de impacto de un libro cuyo título parecería indicar su inscripción en el cine, pero que en su estructura expande su objeto de modo tal que, como lo vienen haciendo otros títulos del pensador, atraviesan terrenos diversos para interpolar zonas de necesaria conexión. Es, por lo tanto, otra pieza clave que se suma a una obra de particular repercusión en el campo intelectual, bajo distintas instancias que interpelan a las relaciones entre ideas, política y cultura en el más amplio sentido de estos términos. La estrategia seguida por el autor consiste en poner en marcha tres grandes movimientos que contornean esa multiplicidad, dando cuenta de un pensamiento que no intenta *definir* al cine, esto es, efectuar una demarcación de límites, sino explorar distintas configuraciones de esa constelación. Uniendo los puntos necesariamente cobrarán forma figuras diversas, y vendrán nombres en auxilio de quien las avista.

En la primera parte, examinando en conjunto ciertas formas recurrentes en Dziga Vertov y Alfred Hitchcock, Rancière avista en el vértigo y la espiral que parecen obsesionar a ambos cineastas ciertos patrones de una percepción común que le permite dilucidar algunas relaciones entre la cámara y el ojo que plantean una disyunción entre mirada y movimiento, un conflicto entre velocidades (que incluyen la detención, el retardo, lo fuera de compás) que sería fundamental en la percepción –no sólo artística– del siglo veinte. Paralelamente, en una lectura comparativa de *Mouchette* a partir de la novela de Georges Bernanos que fue su fuente y su relación con el film de Robert Bresson (en una senda que de alguna manera emula aquella magistral operación de cotejo entre cine y li-

¹³ Jacques Rancière, "Las poéticas contradictorias del cine", 2005, p. 9.

teratura que fue el ensayo baziniano sobre *Diario de un cura rural*),¹⁴ examina las distancias y las conexiones que el cine plantea entre palabra e imagen.



Vertigo, Alfred Hitchcock

Más revulsivo en torno a la idea convencional del cine como arte resulta, en la segunda sección del volumen, el capítulo consagrado al estatuto artístico de Vincente Minnelli. Si alguna vez fue elevado por la cinefilia de los *Cahiers du Cinéma* o parte de la británica al rango de *auteur* mayor, cabe recordar que incluso durante los mismos años cincuenta Minnelli esta-

ba lejos de ser un cineasta indiscutido. Más recientemente, en el ámbito académico parece haber quedado confinado al de ilustre cultor emblemático de ciertos terrenos genéricos, como el musical o el melodrama familiar. A contracorriente, aunque curiosamente al igual que lo hiciera el último Deleuze en su célebre conferencia en la FEMIS (Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son) cuando lo consideraba par de un Bresson o un Kurosawa, Minnelli aparece equiparado a los grandes maestros, seguido por Roberto Rossellini y sus "films filosóficos", lo que permite a Rancière tender puentes no solamente entre



El hombre de la cámara, Dziga Vertov

¹⁴ André Bazin, "Diario de un cura rural. La estilística de Robert Bresson", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 1966, pp. 187-204.

cine, filosofía y pedagogía, sino también entre cine y comunicación de masas, como lo proponía el singular proyecto didáctico rosselliniano desplegado en la televisión italiana de los años sesenta.



Europa 51, Roberto Rossellini

En la última sección de *Las distancias del cine*, Rancière prolonga (y creemos, también modifica y corrige sensiblemente) algunas hipótesis que había esbozado en *El malestar en la estética* pero que habían sido llevadas hacia un ángulo lateral en *El espectador emancipado*, en el marco de desarrollos más orientados hacia la articulación de lo político con el fenómeno teatral.¹⁵ Alguna vez, su colega Deleuze afirmó que en el cine todo es político, pero lo es de otra manera. La exploración de esa "otra manera", en relación con la producción de Straub-Huillet y de quien puede ser considerado un discípulo destacado del binomio, el portugués Pedro Costa, articula el campo que el pensador, rechazando la categoría de "cine político", decide plantear como *política de los films*.

En este tramo final, dedicado a las relaciones entre política y cine contemporáneo, también intervie-

nen otros interlocutores que han acompañado en los últimos años las argumentaciones de Rancière, como Jean-Luc Godard o Béla Tarr (a quien recientemente ha consagrado otro libro).¹⁶ Pero es en los films de los Straub y de Costa donde parecen radicar las preguntas que redefinen al cine como una práctica del establecimiento de distancias y de cierta marcha que, como quería Robert Kramer, es incitada y en definitiva posibilitada por la misma resistencia que se le ejerce a cada paso.



Jean-Marie Straub y Danielle Huillet



Juventud en marcha, Pedro Costa

¹⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2010.

¹⁶ Jacques Rancière, *Béla Tarr. Le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.

Destino

No es precisamente una teleología lo que Rancière insinúa en la alusión a ciertos destinos del cine. Acaso el traductor de la versión estadounidense del volumen haya tenido en cuenta esa connotación de *Le destin des images*, cuando prefirió que el volumen se publicase bajo el nombre más evocador de lo múltiple que es el de *Futures of the image*.¹⁷ Como en el caso de la citada traducción de *écarts*, en la traducción de destinos a futuros lo ganado por un lado se pierde por el otro. Destino no alude aquí a un objetivo fatalmente predeterminado, sino que se relaciona con cierta deriva que conduce a un punto de llegada. Sin dudas, resuena en este concepto el sentido que otorgó Sigmund Freud en su célebre ensayo "Pulsiones y destinos de pulsión", así como el malestar en la estética de Rancière está moldeado en el malestar de la cultura freudiano. A propósito de esta acepción, tal vez sea conveniente considerar la citada deriva como un factor de igual importancia que el referido destino. El movimiento y su trayecto resultan así elementos vitales, tan determinantes como el posible punto de arribo.

Aludir a un destino del cine en el mundo de las imágenes no implica referir entonces a una misión manifiesta, menos aún ceder a un cierto mesianismo estético. Implica atender a los movimientos y los sentidos de una práctica artística que desde su misma irrupción fue caracterizada por ese rasgo que André Bazin caracterizó como impureza. En la reveladora entrevista realizada con Jean-Michel Frodon y Emmanuel Burdeau el filósofo explicaba, prolongando los argumentos de *Malestar en la estética*, el punto que lo ligaba a Bazin en relación con esa condición.¹⁸ Fundamentalmente, la impureza convocada por Bazin era una figura esgrimida contra los adalides de

una especificidad cinematográfica que debía provenir de la depuración de todo elemento teatral o literario. Para Rancière esta condición convoca más matices. A la ya tradicional acepción baziniana le agrega el estatuto del cine en relación con el campo de lo artístico y lo no artístico. No se trata de una impureza como ha sido entendida por algunos partidarios de la consideración del cine como obra de arte total, al modo del drama wagneriano, por la cual el medio cinematográfico sería algo así como el lugar de confluencia de, si no todas, al menos una buena cantidad de disciplinas artísticas. Tampoco reside en la situación del cine como zona fronteriza entre lo artístico y lo no artístico, como lo plantea Alain Badiou, con quien Rancière discute en un agudo capítulo de *El malestar en la estética*.¹⁹ La cuestión fundamental es que en esa impureza de lo cinematográfico queda particularmente expuesta una condición que atañe a todas las artes. Revela que ninguna escapa a esa dimensión impura, sólo que el cine la manifiesta en un rango de visibilidad excepcional, instalándola en su misma condición de posibilidad.

En su último y masivo volumen, *Aisthesis*,²⁰ Rancière sigue desarrollando un pensamiento que articula el cine y otras de sus preocupaciones recurrentes (entre ellas: teatro, literatura, plástica, fotografía, música y danza) con el citado régimen estético del arte. Elige, estratégicamente, en lugar de la fábula, la figura de la *escena*, a la que ya había recurrido cuando recopiló sus artículos aparecidos originalmente entre 1975 y 1981 en la revista que animaba entre esas fechas, *Revoltes Logiques*. Aquella antología se tituló *Scènes du peuple*.²¹ Por su parte, la extensión del título de *Aisthesis* es *Scènes sur le régime esthétique de l'art*. Catorce escenas condensan situaciones complejas en las que no predomina el encadenamiento propio de

¹⁷ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, 2007.

¹⁸ Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon, *op. cit.*, 2005.

¹⁹ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, 2011, pp. 79-109.

²⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, 2011.

²¹ Jacques Rancière, *Les Scènes du Peuple*, Paris, Horlieu, 2003.

los relatos, sino el entramado de distancias y posiciones propio de ese arreglo espaciotemporal con visos de unidad. En ellas hay historias, pero a la vez hay una disposición que establece cuadros dinámicos, tensados por un singular efecto de drama. Como son al mismo tiempo casos particulares y fragmentos de estructuras mayores, el análisis minucioso de esas escenas le permite a Rancière pensar el régimen estético llamado arte de un modo innovador. Para nuestro acercamiento, interesan en particular dos de ellas que establecen su eje en el cine: "La máquina y su sombra"²² y "Ver las cosas a través de las cosas".²³

En "La máquina y su sombra", Rancière desarrolla una formidable demostración de su acercamiento a lo cinematográfico no por medio del lenguaje o la especificidad, sino atendiendo al modo en que se negocian las distancias con las que el cine cobra forma, mediante la interpretación de la presencia de Charles Chaplin y su poder ejercido desde la pantalla. Aquí la clave es, una vez más, la ambivalencia de este arte de carácter masivo y su articulación con las vanguardias, que presenta un actor de impacto global mediante una estilización que pone en cuestión, no solamente las fronteras entre cada forma artística, sino también las que pueden interpolarse entre el cuerpo y su imagen, lo humano y lo maquínico, la empatía y el distanciamiento. Chaplin resulta una figura paradójica y central para el siglo veinte: la de un cuerpo tan virtual como eficaz en su potencial modelador impuesto sobre la máquina, aunque al precio de devenir espectral.


En "Ver las cosas a través de las cosas", atendiendo a la producción de Dziga Vertov ubicada entre los célebres cortos de su *Kino Pravda* (1922-25), *Kino Glaz* (1924) y *Chelovek S Kino-Apparatom* (El hombre de la cámara, 1929), período que en los últimos años parece incrementar su importancia a cada nueva lectura, Rancière detecta el tránsito que va desde la implicación mutua de gráficos e imagen a la opción

por una política plenamente sustentada en los poderes reveladores del ojo mecánico. Por medio de una minuciosa revisión de *Shestaya Chast Mira* (*La sexta parte del mundo*, 1926) y *Odinnadtsatiy* (*El undécimo año*, 1928), reconstruye un entramado que liga a Hegel y el cubofuturismo, aquellos *peredvizhniki* –los pintores ambulantes rusos del siglo diecinueve–, con la utopía de un hombre y un mundo por advenir en los tiempos de la revolución soviética y su torbellino de vanguardias. En ambos se advierte la disolución de la presunta consistencia de lo cinematográfico en virtud de su condición de anudamiento cambiante de formas y prácticas en transformación. No hace falta destacar el poder de este tipo de percepciones para pensar la situación presente del cine.

A lo largo de su extenso tránsito, los escritos e intervenciones de Rancière acerca del cine y su estatuto artístico demuestran la actualidad de ciertas discusiones que no por acompañarnos durante varios siglos dejan de permanecer vigentes y sostener al menos la promesa de su potencial liberador. Las querellas estéticas, surgidas como discurso diferenciado en el mismo suelo cultural que vio cobrar cuerpo a la Revolución Francesa, mostraron cómo discutir el arte podía consistir también, en ese mismo impulso, en entablar una discusión sobre la época revolucionaria. Antes de la división de funciones que efectuó el romanticismo, al separar ambos ámbitos en virtud de una autonomía creciente, pensar el arte implicaba advertir al mismo tiempo qué cosas del orden del mundo podían ser percibidas de manera renovadora y cuáles podían ser transformadas. Involucraba un cambio conjunto en la percepción del sujeto y del mundo material. Por su incansable atención al presente, y su simultáneo escrutinio de la dimensión histórica, los desarrollos de Rancière dejan en claro cómo el cine, por su condición de práctica artística posromántica, bien puede seguir postulándose en este siglo veintiuno como un pode-

²² Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, 2011, pp. 227-244.

²³ *Ibidem*, pp. 265-286.

roso dispositivo para ejecutar esa doble maniobra: la de advertir lo posible de ser visto de un modo abierto a la renovación de la experiencia, y aquello que, gracias a esa misma visión, se revela como apto de ser transformado por medio de la acción. 

Bibliografía

- BURDEAU, Emmanuel y FRODON, Jean-Michel: "Le destin du cinéma comme art", en *Cahiers du cinéma*, N° 598, febrero 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis y RANCIÈRE, Jacques: *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- CONLEY, Tom: "Cinema and Its Discontents: Jacques Rancière and Film Theory", en *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*, Vol. 34, N° 3, issue 108, University of Wisconsin Press, 2005.
- DAVIS, Olivier: *Jacques Rancière*, London, Polity Press, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques: *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012 (Edición original: *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011).
- _____. *Aisthesis. Scènes sur le régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- _____. *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 (Edición original: *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009).
- _____. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010 (Edición original: *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).
- _____. "Las poéticas contradictorias del cine", en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, diciembre 2005.
- _____. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA-UAB, 2005.
- _____. *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 (Edición original: *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004).
- _____. *The Future of the Image*, London, Verso, 2007 (Edición original: *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003).
- _____. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 (Traducción al castellano: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Arcis-Lom, 2003).
- _____. *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005 (Edición original: *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001).
- _____. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del
- Estante, 2005 (Edición original: *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001).

Fuentes de Internet

- RANCIÈRE, Jacques: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", en *Parrhesia: a Journal of Critical Philosophy*, N° 1, Universidad de Melbourne, 2006. [En línea] http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf [Consulta: 26 de abril de 2012].
- SIRAN, Jean-Louis: "Jacques Rancière, La Fable cinématographique", en *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, N° 164, Paris, octubre-diciembre 2002. [En línea] <http://lhomme.revues.org/index195.html> [Consulta: 26 de abril de 2012].
- VIEILLES CAZES, Nicolas: "The Politics of Aesthetics": Jacques Rancière interviewed, en *Naked Punch*, N° 10, 2009. [En línea] <http://www.nakedpunch.com/articles/48> [Consulta: 26 de abril de 2012].

El efecto Loznitsa

► Escribe **Fabio Benavidez**

Director Cinematográfico, Universidad del Cine. Profesor titular de Realización I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Director del proyecto de investigación "El *tiempo* como materia en los procesos realizativos del documental. El abordaje de lo real y la configuración de la imagen filmica", Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, 2009-2010. Como director ha incursionado en el video experimental y el documental.

*Filmar es llevar el cine al mundo,
y transformarlo en cine.*
Jean-Louis Comolli¹

La obra documental del cineasta ruso contemporáneo Sergei Loznitsa se destaca por la rigurosa y sorprendente apuesta cinematográfica de sus películas. Reclama y provoca un fuerte compromiso en el espectador porque lo ubica en un lugar dinámico mediante el modo en que lo hacen trabajar sus films. Nacido en Bielorrusia (ex Unión Soviética) en 1964, el recorrido de su formación lo ha llevado desde la ingeniería, las matemáticas y la cibernética hacia las artes audiovisuales con su ingreso al VGIK, el legendario Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú.

Loznitsa propone transitar nuevas experiencias en el documental de creación; explora y expande territorios abiertos por autores como Andréi Tarkovski y Aleksandr Sokurov. La posibilidad de experimentar con el tiempo filmico es casi una necesidad de primer orden en sus películas. Su obra se caracteriza por un profundo poder de observación de lo real y por un sólido trabajo sobre el tiempo filmico como dimensión estructural, significativa y expresiva, fundante de su arte.

¹ Jorge La Ferla (comp.), *Jean-Louis Comolli. Filmar para ver*, 2002.

¿De dónde parto? ¿Del objeto que quiero expresar?

¿De la sensación? ¿Parto dos veces?

Robert Bresson²

Esta inquietud, expuesta por Robert Bresson en su entrañable *Notas sobre el cinematógrafo*,³ es una preocupación compartida por todos los cineastas a la hora de enfrentar una realización. Y en el caso particular del documental, nos coloca frente al decisivo problema del abordaje de lo real, del mundo histórico. Un realizador, una cámara, una realidad delante y siempre un mismo problema: la mirada, la escritura, el lenguaje audiovisual. Aquí se dirime la problemática de la construcción del significante filmico, la imagen. Es en el plano donde se juega la inscripción de la mirada. Entre el mundo y mi mirada está el plano, esa zona de combate, de contacto, de materialización, donde lo relacional se juega, como plantea Gilles Deleuze, en un doble movimiento, hacia el interior de los elementos que lo conforman y hacia el todo que cambia con la duración. Es el lugar donde peleamos con lo real, con las ideas, con la mirada, con los modos de hacer para construir ese otro mundo que es el film.

Podríamos decir, entonces, que en el documental la naturaleza de la forma proviene de la naturaleza de la relación entre el tema y la mirada sobre el mismo, precisamente, porque no existe una estructura formal previa, sino que ésta se va gestando en el mismo proceso de realización, en la clase de contacto que se establece entre la realidad y la mirada del realizador, en ese pacto mutante en proceso de creación, recreación, transformación, consolidación, que no se da a priori, sino que surge y se establece en ese contacto.

La mirada se conforma en dicho proceso de relación, de reconocimiento y, por consiguiente, porta la mediación que establece esta mirada con la realidad,

lo profilmico. Al respecto, Loznitsa señala:

Lo más importante es la *sensación de película*, esa sensación que tiene uno por dentro. Para cada película es una sensación propia y nueva. No puedo decir de dónde surge, si desde adentro o a partir del contacto con el mundo exterior. Viajamos muchísimo, y de pronto en un lugar determinado surge esa sensación por la que te das cuenta que con el tiempo se puede hacer forma, de la cual puede surgir una forma.⁴

El cineasta intuye, de esta manera, la posibilidad de comenzar un film, como ocurrió con *Polustanok* (Andén, 2000).

Polustanok (Andén, 2000)

La pequeña sala de espera de una remota estación de ferrocarril está colmada de gente dormida. Supestamente, aguardan su viaje. Sin embargo, nada los despertará, ni siquiera el paso del tren.

El inicio es desconcertante. Una persona durmiendo, otra, otra más; nadie hace otra cosa que dormir profundamente. Lo que parecía una introducción o un pasaje hacia una nueva instancia se revela como el núcleo, la sustancia del trabajo: una constelación de cuerpos y respiraciones, posturas y suspiros, leves movimientos, acomodamientos y ronquidos.

Con un ritmo lento, pero intenso y dinámico, Loznitsa nos permite sumergirnos en esa experiencia filmica que produce un efecto casi hipnótico; nos concentra y nos adosa a esos cuerpos durmientes en el silencio y el frío nocturno. ¿Qué hacen allí? ¿Qué esperan? ¿De dónde vienen? ¿Hacia dónde se dirigen? Expectantes, observamos cada detalle. En tanta quietud, cada leve movimiento se convierte en un acontecimiento y una posibilidad: que alguno despierte, o llegue el tren y se los lleve. La tensión aumenta y

²Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, 1974.

³*Ibidem*.

⁴Entrevista personal del autor al realizador Sergei Loznitsa.

se despliega con la idea de estas expectativas jamás cumplidas.

El film avanza mediante una sumatoria de delicadas capas por repetición de una misma acción (el dormir) por parte de cada una de las personas, que son únicas, como únicas sus posturas y sus actitudes. Esto va creando un conjunto con semejanzas y diferencias, en variación constante sobre elementos recurrentes. De este modo, se va forjando una estructura por asociaciones y por acumulación de eventos ópticos y acústicos a partir de un encuadre rigurosamente fijo y la fuerza proyectiva de su composición visual y sonora. Loznitsa trabaja la observación, la contemplación activa, no una descripción superficial. Mientras avanza la pesadez de los cuerpos abandonados al sueño, la composición visual y sonora genera un dinamismo plástico que construye –por medio de microrritmos– el ritmo general, esa *respiración del film*, a la vez, pausada, morosa y muy intensa.



Andén, Sergei Loznitsa

Los cuerpos describen diversas figuras compositivas que otorgan dinamismo y atracción visual a una imagen deformada plásticamente por una textura borrosa, que difumina y acentúa los altos contrastes del blanco y negro en las zonas más iluminadas, y forma una especie de bruma que todo lo envuelve. Esto genera un marcado efecto táctil y profundiza el sopor. El sonido crea una musica-

lidad con los ruidos y sus texturas, algunos de los cuales trabajan retornos periódicos que componen una organización compleja, en movimiento. La delicada activación del fuera de campo por medio de pequeños chirridos sugiere una imagen mental de cuerpos entumecidos acomodándose lentamente. Ambas dimensiones, visual y sonora, y la estructura del montaje forman un universo sólido, pregnante y dinámico en lo estático, porque lo que se mueve, lo que se desplaza, es el ritmo y el pensamiento.



Andén, Sergei Loznitsa

El film avanza en términos de las asociaciones y las relaciones que empiezan a establecerse plano a plano. Sin música, sin palabras, sin contraplano, construye una experiencia cautivante en la cual la instancia realizativa no proporciona ningún tipo de esclarecimiento. Trabaja sobre la inmovilidad y el silencio, la soledad y el vacío. En el cine de Loznitsa el espectador está huérfano de explicaciones; hay que ir tejiendo las relaciones y los sentidos con lo que se ve y se oye. Esto impulsa el interés y la concentración. La puesta austera, rigurosa y obsesiva de *Andén* nos hace sentir el cansancio profundo de esos seres anónimos –trabajadores, campesinos– en tránsito pero inmóviles. ¿Por qué están tan exhaustos?

Es una escritura temporal fundada en diferentes estados temporales-perceptuales que conforman un ritmo

pausado con ciclos, recurrencias, modulaciones básicas sobre transformaciones claras que se eslabonan unas con otras a la manera de variaciones sobre un tema principal, que muta y se desarrolla, se enrula y vuelve sobre sí en ese complejo audiovisual creado desde la acumulación. De la repetición y la mecánica surge una poética.

Estos rasgos estilísticos aparecen también en otros films de Loznitsa, como *Fabrika* (Fábrica, 2004), *Portret* (Retrato, 2002) o *Blockade* (Bloqueo, 2005), pero es en este último en el que dichos procedimientos y su mirada autoral se expresan a partir del trabajo sobre material de archivo.

Blockade (Bloqueo, 2005)

La película aborda la sobrevivencia del pueblo ruso durante el sitio de Leningrado por las tropas alemanas en la Segunda Guerra Mundial. No hay palabras, no hay música, sólo sonidos e imágenes de una ciudad agonizante.



Artel, Sergei Loznitsa

Hay un momento del film que queremos destacar. El hielo cubre la ciudad. Personas silenciosas se desplazan con dificultad. Caminan, arrastran, empujan, tiran de carros, de trineos. Vehículos atascados, abandonados bajo cúmulos de nieve. Personas envueltas en sacos oscuros se recortan sobre las calles de un congelado amanecer. Una mujer golpea el suelo in-

tentando perforar el hielo con un jarrito de lata. Cual Nanook el esquimal, otra mujer saca agua de un hoyo en el hielo en medio de la calle. El pocito crece. Se convierte en un pozo, en un surco, una zanja. Crea la sensación de que la gente cavó con sus tachitos para proveerse de agua. Arrodillados o volcados sobre el hielo, munidos de tacitas y cucharones, cargan baldes, pavas y tachos de metal. Es estremecedor. La ciudad ha colapsado.

Cuerpos callados en procura del sustento básico. Frágiles, resisten en el corazón de la gran ciudad sumida en el silencio. Es conmovedor. Hay decenas de personas pero Loznitsa construye el silencio. Sólo se oye el golpear y el rasgar del metal sobre el hielo, el ruido del agua, las pisadas y los roces, como un rumor suave, perpetuo. La desesperación se construye en el cuerpo del espectador por la insistencia de estas tareas a lo largo del tiempo. Es gracias a la duración extendida de las acciones que se crea la crudeza, la abnegación, el agobio de la sobrevivencia de una población que resiste el embate del enemigo nazi. Loznitsa dota de tiempo a las imágenes para *hacer sentir* el padecimiento. No lo da a entender, lo hace surgir del centro de la tierra con cada jarrito cargado de agua.

Hay una mecánica, una gimnasia de la repetición que por acumulación crea esas estructuras puramente cinematográficas como recurso formal y marca autoral. Las camillas que llevan libros, heridos, escombros o muertos. Los incesantes pasos y los deslizamientos de trineos sobre la nieve que trasladan pertenencias, muebles, valijas, niños, cadáveres. La insistente procura del agua en el hielo. Son todos ejemplos del modo Loznitsa de establecer el relato, las relaciones y el compromiso de un espectador presto a desentrañar aquello que se exhibe con extremada precisión y delicadeza constructiva. Pero –como señaláramos antes– sin ninguna explicación.

Así, este tipo de montaje construye un estado perceptual complejo –proclive a la reflexión–, que dota a las imágenes de un poder sugestivo cuya significación

desborda la representación figurativa más evidente. Asimismo, el diseño sonoro articula y resignifica el efecto inmediato de las imágenes al puntuar y activar zonas del plano, a veces términos más próximos o más alejados, dando o no sonido a los elementos que lo componen y movilizándolo fuera de campo. Esta forma de tratamiento privilegia lo que Deleuze denomina imágenes ópticas y sonoras puras, es decir, una puesta en forma que no persigue la acción sensoriomotriz, sino que ésta corona un complejo visual-sonoro que crea el universo filmico. Acaso sea ésta una de las características fundamentales que otorgan la forma a los films de Loznitsa.



Artel, Sergei Loznitsa

Lo que sobresale en *Blockade* es que logra apropiarse del material de archivo de una manera tal que las imágenes parecen haber sido filmadas por su cámara, haber surgido de su propia sensibilidad e imaginación; llevan su impronta gracias al tratamiento de un material de altísima calidad cinematográfica –como nos ha acostumbrado la escuela soviética– valorizado por las estructuras de montaje y un diseño sonoro extraordinario, compuesto y recreado en su totalidad para este film.

La delicada relación entre lo visible y lo no visible, entre lo audible o no, construye un juego de

informaciones explícitas y retaceos, negaciones que provocan una fuerte intriga. Estos procedimientos crean y sostienen a lo largo del film los secretos que poseen los personajes: se comunican sin palabras, actúan claramente unidos por un hilo invisible, como un conjunto de conspiradores. Esto atrapa al espectador, torna atentos a los más distraídos y moviliza su curiosidad, provocando una intensa concentración sobre cada pequeño suceso visual o sonoro, cada pequeño comportamiento. Es, como propone Jean-Louis Comolli,⁵ la resistencia del lenguaje del cine documental en procura de un espectador lúcido, crítico, móvil. El estilo Loznitsa permite –en función de las realidades que expone– proyectar nuestras ideas y pensamientos. Ahí radica otro aspecto de la potencia comunicacional y expresiva de su cine, consciente de que su forma dialoga con la convención a la vez que la desaloja.

Loznitsa es implacable en su construcción formal, y es en la duración significativa donde los planos van conjugando su impacto emocional y sensible. La forma revela también una sustancia narrativa, una sustancia poética, una sustancia identitaria. Sus películas no individualizan protagonistas. El protagonismo es colectivo, es el conjunto de los sujetos lo que va creando los universos y la condición narrativa trabajada desde un sistema estilístico marcado por la ausencia de recursos clásicos como la palabra y el contraplano.

Jean Breschand destaca que el arte documental ha desarrollado la posibilidad de unir los planos sin someterlos a la mirada de un personaje, sin contraplanos. Y sostiene que lo que los films buscarán es relacionar planos de existencia: "La apuesta consiste en hacer surgir una imagen del mundo que sea contemporánea nuestra, que no colme las lagunas ni metaforice nuestras contradicciones",⁶ tal como nos desafía Loznitsa en sus films documentales.

⁵ Jorge La Ferla (comp.), *op. cit.*, 2002.

⁶ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, 2004, p. 71.


El cine como una predisposición a pensar

Loznitsa continúa una línea de trabajo artístico con el lenguaje cinematográfico que explora una cierta tendencia del cine ruso, con antecedentes en Tarkovski, Sokurov, Dovjenco y Paradjanov. Su obra constituye una profunda renovación del documental en el espacio audiovisual contemporáneo.⁷ Loznitsa observa a cierta distancia y logra intimidad. Permite que el espectador se cuele en esa realidad, participe de ella. Devuelve el cine a la instancia primera de observar un universo que se despliega ante nosotros como en un volver a ver, un redescubrimiento de la mirada a partir de su meticulosa puesta en plano, puesta en espacio y puesta en tiempo. Permite que la ambigüedad de lo real surja, se contemple, se exprese y nos interpele.

Experimentación, frescura, libertad e inteligencia audiovisual se combinan y gestan nuevas formas de convertir el mundo en cine. Loznitsa adopta la premisa tarkovskiana de entender el tiempo como principio estético, considerándolo una materia central en la construcción de sus películas, porque el tiempo es imagen y el cine piensa con imágenes, como nos ha enseñado Deleuze. Propone entender el tiempo fílmico como una *predisposición a pensar*; ese mismo tiempo se ofrece al espectador como una invitación a pensar y el director tiene que crear las condiciones de posibilidad para ese pensamiento.⁸ Sus obras nos permiten reconocer modos en que el tiempo fílmico se hace forma en la realización documental. Es decir, indagar *la forma del tiempo fílmico* como dimensión significativa, materia expresiva y acción narrativa, determinante en su abordaje de lo real.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar que la condición de la forma fílmica –y estamos hablando de

todos los medios y los soportes, sin distinción– puede verse modificada, transformada, al incluir dentro de su "paleta" de elementos constitutivos disponibles una *paleta temporal*. Uno puede trabajar con diferentes paletas de tiempo, con diferentes construcciones de tiempo, crear paletas rítmicas propias. Y éstas pueden convertirse en un elemento fundamental como materia de trabajo en la elaboración creativa de la imagen contemporánea.

Acaso el tiempo no sea solamente un flujo. Es decir, si Tarkovski podía hablar de sus films como "esculturas temporales",⁹ significa que su materia de trabajo no es sólo sucesión sino espesor. *Pensar el tiempo como espesor* y no como sucesión abstracta; no como sucesión de hechos sino como sucesión de estados, de estados materiales. Si para el escultor tradicional su materia es la madera, el hierro, el cartón o el mármol, pensar un film como escultura de tiempo sigue proponiendo un territorio cautivante y manifiestamente audaz. La obra documental de Loznitsa convoca a descubrirlo. 

Bibliografía

- BADIOU, Alain: "El cine como experimentación filosófica", en YOEL, Gerardo (comp.): *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BRESSON, Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Era, 1974.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen- tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- _____. *La imagen- movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁷ Tomamos contacto con la obra de Loznitsa en las ediciones 2005 y 2007 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

⁸ Entrevista personal del autor al realizador Sergei Loznitsa.

⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 1991.

Silencios y vacíos en Raúl Ruiz: *Las tres coronas del marinero*

► Escribe Udo Jacobsen

Comunicador audiovisual, Instituto Profesional de Arte y Comunicación ARCOS. Magíster en Literatura. Docente en el área de historia y teoría del cine desde 1988 en distintas instituciones de educación superior en Chile. Director de la carrera de cine, Universidad de Valparaíso. Fue editor de la revista en línea *Fuera de Campo* y programador del Festival Internacional de Cine de Valdivia. Autor de *Leyendo Cómicos. Una guía introductoria al lenguaje de la historieta* (Ojo de buey, 2001) y, junto con Sebastián Lorenzo, de *Imágenes quebradas/ Palabras cruzadas* (Fuera de campo, 2009).

La incertidumbre, el no saber, procede de esta combinación de la demasia y de la nada
Irene Besière¹

A pesar del creciente interés por dilucidar el *misterio* de Raúl Ruiz, reflejado en varias publicaciones los últimos años, nos encontramos aún frente a la punta del iceberg.² Ruiz, quizás está de más decirlo, es un cineasta caleidoscópico y lo ingente de su obra, acompañada de una enorme dispersión que dificulta su visionado, va conformando una tarea de largo aliento.³ Más allá de las ideas generales que uno se va formando a partir de la revisión de sus películas, tan distintas y tan paradójicamente iguales, tan diversas en sus referentes y situaciones geográficas, y tan estrechamente vinculadas a un ser cultural específico, Ruiz abre constantemente umbrales que van construyendo un laberinto cuyo minotauro se abandona al placer del extravío. Uno de esos portales es *Las tres coronas del marinero* (1983), producción francesa filmada en Madeiros, Portugal, cuya historia transcurre en lugares tan distantes como Valparaíso, Buenaventura, Tánger, Dakar y Singapur.

Título epónimo, el film de Ruiz se presenta, a la luz de su obra, como uno de sus más notorios en-

¹ En Remo Ceserani, *Lo fantástico*, 1999, p. 109.

² Sólo en Chile, desde 2010 se han publicado: *El cine de Raúl Ruiz*, de Iván Pinto y Valeria de los Ríos [eds.] (Uqbar, 2010); *Aventura del cuerpo*, de Cristián Sánchez (Ocholibros, 2011); *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* (Cuarto Propio, 2011). Otros proyectos se encuentran en desarrollo, aunque se trata de investigaciones iniciadas antes de la muerte del director, acontecimiento que, con seguridad, impulsará nuevas iniciativas.

³ Quizás debamos reconocer, a pesar de lo polémico de la actividad, que la reciente costumbre de compartir archivos en la red ha permitido conocer una parte muy importante de su filmografía, algo que el mismo Ruiz consideraba con buenos ojos. Al menos 65 de sus filmes se encuentran dispersos en Internet, lo que sigue significando sólo algo más de la mitad de sus películas.

granajes. Desde este título es posible describir, por lo menos, muchas de las constantes que conformarán un corpus único e ilustrarán con una notable consistencia su poética cinematográfica: estructura laberíntica, en forma de cajas chinas; el film como un viaje; el personaje pasivo, expuesto al devenir de los acontecimientos; el tema del doble; el exilio, en sus formas interna y externa; la *misteriosidad* en la figura del niño; la ruptura de la continuidad, el desvío en forma de fuga hacia ningún lugar; la arbitrariedad de los signos, visuales, sonoros y lingüísticos; la castidad en la representación de la sexualidad, a contrapelo de las concepciones tradicionales de los realismos; el desenmascaramiento de los mecanismos de representación de la violencia; la reflexión sobre el cine como ilusión; las listas incoherentes; las ópticas aberrantes; los puntos de vista insólitos; los espacios movedizos; las paradojas del lenguaje; la alternancia entre los narradores extra e intradieгéticos, etc. Valga esta lista desordenada y, con seguridad, incompleta, para dar cuenta de algunos de los rasgos más característicos de aquello que reconocemos como cine *ruiziano* y que podemos resumir, un poco burdamente, como el desmantelamiento de los códigos de la representación cinematográfica al uso. Sirve, en todo caso, para dar cuenta de la enorme riqueza códica que presenta una filmografía tan dilatada como sorprendente.

Nos asomaremos, tal es nuestra humilde pretensión, a unos pocos elementos que en *Las tres coronas del marinero* podemos notar con cierta fuerza y que ligarían a Ruiz con un concepto tan ambiguo como el de *cine fantástico*, adjetivo que, ya en la literatura, ha hecho correr tanta tinta y del que en Latinoamérica bastante conocemos.⁴ Sin pensar *lo fantástico* como

un género,⁵ trataremos un poco –aunque no totalmente, en la línea de uno de sus más eximios teóricos, Tzvetan Todorov–⁶ de configurar algunas de sus características para comprender, al menos de un modo general, el alcance y el aporte de su obra desde la perspectiva de un concepto más o menos reconocible pero en permanente elaboración.

Lo fantástico requiere de un contexto de realidad. El escritor presenta normalmente la historia de un personaje que habita un mundo como el nuestro, reconocible como mimético de una realidad existente o que ha existido. La técnica de algunos de estos escritores no es muy distinta de la de los autores realistas, que utilizan, por ejemplo, el detalle para cargar de verosimilitud se relato. Esta máxima, relativamente aceptada por los teóricos de *lo fantástico*, es un primer indicador de la necesidad de comprender su alcance en el cine, puesto que éste trabaja, como es bien sabido, con los materiales que proporciona la propia realidad.⁷ El hecho común es aceptar la perspectiva baziniana de que el cine es ontológicamente realista, que en el ADN de la cámara se encuentra la reproducción mecánica de la realidad y que lo que el cineasta debe hacer es modelarla de tal forma que su presencia sea aceptable como tal para el espectador. Desde nuestra perspectiva, esto supone, potencialmente, el mejor terreno para una segunda condición determinante en la aparición de *lo fantástico*: la emergencia de algo que transgrede las normas de la realidad o de aquello que podemos considerar posible y razonable en el marco de nuestra propia experiencia de esa realidad.

Poco podía prever, entonces, André Bazin la aparición de un rebelde como Ruiz, quien se reconociera,

⁴ Baste recordar sólo algunos nombres, como los de Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Harry Belevan u Óscar Hahn, entre los que se han dedicado a indagaciones sobre lo fantástico en América Latina, sin dejar de mencionar las reflexiones que escritores tan notables como Borges o Cortázar dedicaron al asunto.

⁵ Entendemos el género como un sistema más o menos cerrado y altamente codificado, indicador de señales de ruta predeterminadas, tanto para el lector/espectador como para el creador.

⁶ Su *Introduction à la littérature fantastique* (1976) es un texto canónico en este ámbito de estudios.

⁷ No abarcaremos aquí una discusión más amplia respecto, por ejemplo, del estatus cinematográfico del cine de animación o de la creciente incorporación en la industria de los efectos de simulación digital.

además, como contrario a sus elaboraciones críticas. "En Francia soy el único cineasta antibaziniano, con excepción de Alain Robbe-Grillet", declaró en 2003.⁸ En efecto, aun cuando consideramos que la cámara reproduce un profílmico, en Ruiz hay una conciencia permanente de la mediatización de la cámara (y todos los artilugios ligados a ésta) y sus efectos; de tal modo que reconoce que no existe *una manera* de mostrar la realidad o, por lo menos, que no existe una manera más adecuada que otras de hacerlo. Desde otra perspectiva, y en sintonía con los planteamientos de un David Lynch, la realidad puede resultar completamente extraña. Muy especialmente, agregaríamos, si se trata de la realidad impresa en la pantalla. "El mundo es bidimensional", afirma uno de los personajes de *Las tres coronas del marinero*. Es decir, la realidad, tal cual la muestra el cine, no es otra cosa que un constructo. Entonces, ¿de qué realidad hablamos en el cine de Ruiz?



Las Tres Coronas del Marinero, Raúl Ruiz

El propio concepto de *realidad* es cambiante. Nada de lo que creíamos acerca de ella hace un siglo resulta lo mismo que ahora. Por lo menos, ya no es aceptable la identificación entre realidad y razón propugnada por Hegel. El desarrollo de las teorías cientí-

ficas ha sido tan grande que éstas han expandido su visión y nomenclatura, así como los fenómenos que analizan, hacia concepciones antes impensadas. Lo que han demostrado estas teorías, muy brevemente, es lo altamente ideológica que es nuestra concepción de la realidad. Nuestra visión del espacio y del tiempo ha cambiado a tal punto que ciertos temas que hace poco nos parecían terreno de las imaginaciones más febriles, forman parte de nuestros saberes comunes (aunque vulgarizados). Por ejemplo, el desarrollo de la genética nos ha colocado ante la posible existencia de seres sintéticos, lo que ha generado una gran conmoción ética. Además, la tecnología da pronta respuesta a las exigencias de las nuevas preguntas y, en un mundo capitalista como el nuestro, su desarrollo no se queda en los laboratorios sino que se convierte rápidamente en cosas que podemos consumir. Esto podría tener como consecuencia que el espacio para lo imposible se viese estrechado.

Por lo tanto, en principio, si nuestra concepción de la realidad, cada vez más acabada, va dando respuesta o genera hipótesis viables para comprenderla, poco quedaría por transgredir y *lo fantástico* sería una modalidad en retroceso. De hecho, observaríamos las grandes obras de *lo fantástico* como antiguos juegos inocentes que, a lo más, preveían lo que podía llegar a suceder en el futuro. ¿Por qué no pasa esto? Una respuesta apresurada es que todavía tenemos temas pendientes, y el mayor de ellos es el de la muerte. No es nuestra intención reducir el problema a esta cuestión, pero nos da un pie interesante para abordar el cine de Ruiz, tampoco reducible a esta cuestión.

Uno de los motivos más habituales de lo fantástico es el de la trascendencia a la muerte, visualizable en diversas figuras que van del vampiro al monstruo artificial, pero la más constante de todas es, sin duda, la del fantasma. Los fantasmas eran, en la infancia de Ruiz, una parte constitutiva de su experiencia cultu-

⁸ Citado por Adrian Martin en *Raúl Ruiz: sublimes obsesiones* (2004). Una de las tareas pendientes de la crítica es analizar en profundidad las relaciones entre Ruiz y Robbe-Grillet, a quien podríamos aplicar no pocas de las consideraciones que hacemos sobre el cineasta chileno.

ral. Proveniente de una zona de Chile rica en leyendas y prodigios –Chiloé y sus alrededores– desde pequeño su imaginación se alimentó de la *presencia* de criaturas maravillosas, por medio de los relatos de su entorno familiar. Entre éstos, como sucede también fuertemente en la zona central del país,⁹ los fantasmas ocupan un lugar privilegiado. Es más, la leyenda del barco fantasma, el Caleuche, es de las más populares en Chile.¹⁰ Por ello mismo, no es difícil identificar el Funchalense de *Las tres coronas del marinero* con este referente.

Hasta aquí, bien podríamos indicar que, sólo por el tema, el cine de Ruiz se inscribe en la corriente fantástica. Pero nada puede ser más falso.¹¹ Es precisamente en este punto donde empiezan los problemas. En primer lugar, el fantasma es una figura ligada al misterio de la muerte. Ha estado presente en la literatura desde los primeros tiempos de la sociedad occidental (por no mencionar su presencia en Oriente). Sin embargo, los primeros fantasmas no parecen formar parte de una ruptura de la realidad propia de las primeras culturas que lo engendraron. Al contrario, su existencia difícilmente se ponía en duda. De esto deriva que la realidad de la que hablamos en el fantástico sea la realidad construida por el pensamiento racional, particularmente desarrollada desde el siglo XVIII. Esto significa que el fantasma es una figura problemática desde el momento en que ha sido expulsada de dicha realidad. En segundo lugar, la presencia de una determinada figura tampoco asegura que nos encontremos de inmediato frente a *lo fantástico*. Requiere de un tratamiento particular, de unas condiciones para su aparición pero, sobre todo, de su instalación como inexplicable. Es esto *inexplicable* lo que genera un vacío en el conocimiento. De

lo contrario, nos encontraríamos en el terreno de *lo maravilloso*, un concepto ampliamente reconocido que implica la instauración de una realidad distinta de la nuestra donde los seres que en ella aparecen tienen una existencia tan verosímil como cualquiera.



Las Tres Coronas del Marinero, Raúl Ruiz

Las tres coronas del marinero es un caso ejemplar de cine fantástico que sigue, en buena medida, los rasgos característicos del *fantástico clásico*, aunque introduce una serie de elementos autorreflexivos que indudablemente lo tensionan. En el modelo del siglo XVIII y XIX *lo fantástico* se presenta con frecuencia como efecto de un testimonio, directo o indirecto, de una transgresión, y es también lo más usual que este testimonio requiera de alguien, en la diégesis, que lo escuche con cierto escepticismo. Quedan así representadas ambas posturas: la de un individuo que se ha enfrentado a un fenómeno que no acaba de comprender, o que por lo menos duda de su posible condición sobrenatural, y la de otro individuo, ejemplar del pensamiento racionalista, que normalmente esgrime argumentos plausibles para darle una

⁹ Su miniserie *La recta provincia* (2007) da pormenorizada cuenta de varias de estas leyendas, aunque, parcialmente, podemos identificarlas en muchas de sus otras producciones, como la presencia de las *animitas* en *El dominio perdido* (2005) o en *Cofralandes* (2002).

¹⁰ Otro de los barcos fantasma conocido en la zona es el Lucerna, que constituyó el espacio central para el desarrollo de su miniserie *Litoral* (2008).

¹¹ Las figuras del fantasma y del monstruo son comunes en el cine de terror, sin que por ello sean realmente fantásticas, puesto que lo que algunas de estas películas persiguen es una determinada reacción del espectador que tiende, en un momento dado, a naturalizar su presencia para dar paso a una suerte de historia de aventuras terrorífica donde lo que importa es la modalidad de los múltiples asesinatos. En ese sentido, pensamos lo fantástico más bien ligado a un efecto erótico que pornográfico, si así podemos exponerlo.

explicación racional. La diferencia es, quizás, que en este caso el escéptico no intenta esas explicaciones tranquilizadoras. Lo motiva más bien la oferta de huida y acepta escuchar el testimonio del marinero como parte inevitable del pago para subir al barco que lo alejará del lugar donde ha cometido un crimen. Incluso se aburre, como lo expresa en *over* al inicio de los relatos: "El estudiante, que hablaba de sí mismo en primera persona si se aburría, se resignó a escuchar".

Desde una perspectiva amplia, el relato del marinero se inscribe en los relatos de viaje. Un poco al estilo de las narraciones de Joseph Conrad o Robert Stevenson (que aparece representado en la biblioteca de uno de los personajes), donde el viajero debe enfrentarse a mundos aún desconocidos que le resultan, frecuentemente, agresivos. Los relatos de viaje de estas características comparten un eje fundamental con *lo fantástico*: el temor que provoca el otro. La otredad es, pues, una característica compartida que Ruiz expone sin establecer diferencias respecto de lo que es simplemente exótico con relación a lo que se muestra como sobrenatural. Esto sucede porque instala ahí, en el descubrimiento del otro, un vacío cognoscitivo fundamental, la aceptación de la imposibilidad de su conocimiento, sin intento de racionalización. El relato o debiésemos decir *los relatos* del marinero se van desplegando sin conflicto aparente. Así, el marinero narra cada una de sus aventuras, por absurdas o increíbles que sean, con el mismo tono parco ante la igualmente parca actitud de su oyente. Quien naturalmente no puede asumir esa parquedad es el espectador, como sucede con el lector de literatura fantástica. "El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector", plantea Rosalía Campra.¹² En esto mismo estribaría, desde el punto

de vista del trabajo del espectador, la modernidad irreductible de Ruiz, según lo planteado por Serge Daney:

Un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar totalmente visible: hay ausencias y huecos, cavidades necesarias y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades.¹³

El territorio al que ingresa el marinero es el del barco fantasma, es decir, un territorio liminar: el confín de la realidad. La racionalidad ya no alcanza para explicar lo que allí sucede, pero es, curiosamente, describible, es decir, reductible a términos de comprensibilidad. Esta cualidad, reforzada en el caso del cine por el uso de la imagen, afirma el sentimiento de extrañeza que provocan los relatos. La imagen nos muestra (y el sonido nos hace oír) un mundo como el nuestro pero, al mismo tiempo, pone en duda su existencia. Y si hay un cineasta que fue capaz de poner en duda cada una de las imágenes que vemos en una película es Raúl Ruiz. El uso de las lentes anamórficas y las lentes bifocales, la variedad de cromaticidades y los desplazamientos de cámara inusuales, instalan una duda respecto de la realidad de sus referentes, toda vez que delatan abiertamente el dispositivo que las construye. Por ejemplo, el uso de lentes bifocales permite la nitidez de planos muy alejados en la puesta en escena (algo ya, de por sí, muy poco natural), pero produce, justo en la mitad de la imagen, una zona de indefinición abismal. Este efecto se refuerza en aquellos planos donde se produce movimiento, donde objetos y personajes pasan bruscamente de la definición absoluta al borramiento y luego al fuera de foco. La realidad de los personajes de Ruiz es una realidad

¹² Rosalía Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, 2008, p. 111.

¹³ Serge Daney: *Perseverancia*, 1998, p. 31.

proteica, que se metamorfosea de manera constante delatando intersticios en el espacio de la representación y reforzando la impresión de extrañeza en el espectador.

Si asumimos una perspectiva distinta, podemos leer la película desde la clave biográfica. Si bien Ruiz consideró que todo su cine habla del exilio, en un sentido tanto interno como externo, este sentido se ve más esclarecido en *Las tres coronas del marinero*. El exilio es un estadio en que el individuo se ve expelido hacia lo otro (otro territorio), lo desconocido, y debe ajustarse a una nueva realidad. Allí, se convertirá en el otro. Ésa es justamente una de las denominaciones de uno de los marinos del Funchalense: el *otro*. Al día siguiente de verlo tirarse por la borda, el protagonista lo encuentra tocando la armónica sobre un bote salvavidas. Al preguntarle si lo habían rescatado, el marinero le responde que no fue él sino el otro el que se tiró al agua. En otro momento, el marinero describe un sueño donde se ve triplicado. Algo similar sucede con Ajmed y Alí, los hermanos de Tánger, que creen cada uno ser el otro. De estos juegos de dobles está repleta la cinematografía de Ruiz, pero en *Las tres coronas del marinero* aparecen como uno de sus elementos estructurales.¹⁴ Así, la búsqueda del marinero es desvanecerse en lo otro, integrarse. Las tres coronas que debe devolver le permitirán encontrar su lugar en el barco junto con los fantasmas y el estudiante Kraszinski podrá ocupar su lugar como vivo entre los muertos. En este sentido, plantea una variación importante respecto del relato fantástico tradicional: el protagonista no aspira a liberarse de los fantasmas sino que espera poder permanecer en su territorio.

Sin duda, el cine de Ruiz plantea una serie de problemas de diversa índole. Como hablamos de una poética particular, es posible, si nos quedamos en los análisis de autor, describir la retórica ruiziana pero, más allá de los procedimientos de articulación, hay en

Ruiz un discurso que alcanza tanto el cine (y la creación y el pensamiento por extensión) como su vida. En la película, la mención a Stevenson es ejemplar de esto. Dice el pequeño que vive en la biblioteca, indicando una repisa donde se encuentran los volúmenes de este autor: "Todo lo que Ud. me ha contado está aquí. Los escritores ya escribieron su historia varias veces. Gastaron su vida escribiendo la suya. Quiero vivirla. Lléveme". Un doble reconocimiento a quienes alimentaron su imaginación (y constituyen sus referentes) y a la íntima necesidad de vivir el arte. ✦

Bibliografía

- CAMPRA, Rosalía: *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
CESERANI, Remo: *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
DANEY, Serge: *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante, 1998.
MARTIN, Adrián: *Raúl Ruiz: sublimes obsesiones*, Buenos Aires, Altamira, 2004.

¹⁴ La película emblemática del tema es *Tres vidas y una sola muerte* (1996), aunque no podemos dejar de mencionar *Imágenes de muerte* (1998), *La comedia de la inocencia* (2000) o *Un lugar entre los vivos* (2003).

Prologue

Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico

Escribe Rosa Teichmann

Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Profesora titular de Guión I, FBA, UNLP. Profesora regular del Taller de Sinopsis y del Taller de Dramaturgia Contemporánea, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. Profesora de las materias Realización y Producción Audiovisual, Taller de Integración Audiovisual y Lenguaje cinematográfico, Lengua y Taller de Producción Lingüística, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Guionista y realizadora audiovisual.

El siguiente trabajo tiene por objeto confrontar una serie de características de la narrativa denominada clásica con modos de representación diegética diferentes presentes en la cinematografía contemporánea. No nos proponemos una taxonomía de ambas modalidades narrativas, sólo planteamos una aproximación, para lo cual tomaremos el cortometraje *Prologue* (2004), de Béla Tarr, como matriz ejemplificadora.

Pensaremos dialécticamente este tipo de cine, vinculándolo con las formas reconocidas, convalidadas como clásicas, de narrar. Para tal fin, partiremos de una cita que hace Eduardo A. Russo de Kristin Thompson, que nos abre el camino de la reflexión y la propuesta:

En su volumen *Storytelling in the New Hollywood*, Kristin Thompson sostiene, frente a los diagnósticos usuales, centrados en una pérdida de la consistencia narrativa en los films, en virtud de otros atractivos más afines en una era posclásica del cine, que los principios que guían las películas más populares del cine norteamericano contemporáneo no han variado sustancialmente en los últimos ochenta años. En sus términos: "Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad de contar historias poderosas, basadas en acción de alta velocidad y personajes con rasgos psicológicos nítidos. El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados y cuidadosamente motivados, que el espectador puede comprender con relativa facilidad".¹

¹ Eduardo A. Russo, *El cine clásico*, 2008, p. 138.

Si bien la cita de Thompson remite a un tipo específico de cine, creemos que a partir de sus palabras podemos englobar de modo general (y por supuesto arriesgado) toda una modalidad que cumple con una serie de requisitos a nivel diegético que, tal como plantea la autora, pueden verse no sólo en la mayoría de los films de la década del 80, tal como ella demuestra, sino también en muchos de la actualidad.

Desglosaremos a continuación sus aseveraciones, en función de ratificar sus ideas y confrontarlas con la propuesta de narrativa no clásica.

a) "Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad de contar historias poderosas [...]"

Se sigue sosteniendo el culto a la espectacularidad como axioma central, es decir, la historia debe plantear algún hecho que se salga de la cotidianeidad, que quiebre el devenir cotidiano y altere un estado de situación. Las historias atraen porque muestran, muchas veces, aquello que el hombre común probablemente no tenga opción de vivenciar. Además, las historias poderosas también contribuyen a generar una curva dramática que mantiene al espectador en vilo, sin descanso, en la duración completa del metraje. El espectador desea saber cómo el personaje volverá a su estado de equilibrio. El espectador desea ver en pantalla el arco de transformación de un personaje. Esta argumentación nos lleva a pensar que tal modalidad narrativa se erige como una épica de la espectacularidad.

b) "[...] basadas en acción de alta velocidad [...]"

El sistema narrativo se sustenta en el ritmo ágil y dinámico, debido, por un lado, a una estrategia particular de montaje signada por el precepto de la transparencia fílmica que necesita del borrado de juntas, de toda marca visible que acredite el artificio; por otro, a la necesidad de la acción física del personaje (incluyendo el diálogo como una manifestación de tal

propuesta) en permanente cambio y movimiento.

c) "[...] y personajes con rasgos psicológicos nítidos."

El personaje, necesariamente, aparece frente al espectador explicitando de algún modo sus conductas, como también sus relaciones sociales e interpersonales, funcionales al relato. El espectador debe saber y conocer el modo en que el personaje se mueve; su acción debe ser coherente con su pensamiento, el cual debe ser mostrado, ya sea mediante el diálogo o mediante sus acciones. La percepción de todos estos rasgos provoca que el espectador se coloque en una posición "superior", es decir, se sienta contenido, amparado por el conocimiento que tiene de sus personajes, por la información que le ha sido entregada de modo directo o indirecto. Así se puede plantear la idea del cine clásico como tranquilizador.

d) "El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados [...]"

Hay estructuras dramáticas nítidas, generalmente sostenidas por el paradigma ternario² o estructura canónica en tres actos, que necesitan del perfecto ensamblaje entre los hechos narrados, por medio de una lógica causal. Estructura equilibrada que permite al espectador entender la curva dramática como una escalera empinada que es necesario ir subiendo, con descansos, con escenas de relajación y con escenas cruciales, que se irán encadenando de modo coherente, pero también con mayor grado de complejidad, dado por una mayor obstaculización del objetivo que el personaje persigue. Se trata de mantener la atención del espectador mediante una fórmula que incluso Francis Vanoye plantea puede observarse en muchas películas contemporáneas³ y que se establece a partir de las ideas de consecutividad y consecuencia.

² Syd Field, *El libro del guión*, 1994.

³ Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, 1996, p. 91.

e) "[...] y cuidadosamente motivados [...]"

Los acontecimientos son motivados porque los personajes que llevan adelante los hechos lo son. Los espectadores de cine clásico conocen el motivo por el cual el personaje actúa, que lo llevará al deseo de cumplir un objetivo, es decir, a anular aquello que lo perturba y que es el causante del motivo. Pero desde el motivo hasta el objetivo es necesario recorrer un trayecto, que Eugene Vale llama intención y define como plan de acción a futuro del personaje, y que, obviamente, deberá verse interferido por numerosas dificultades que permitan la aparición de un conflicto dramático explícito a los ojos del espectador.⁴ La lógica de la causa y el efecto es la lógica de la motivación.

f) "[...] que el espectador puede comprender con relativa facilidad."

La fuerza, la potencia del lenguaje cinematográfico clásico, claro y explícito, no sólo es producto de su desarrollo estético sino, también, comercial. El cine clásico tiene la necesidad de mantener a un espectador satisfecho, es decir, con todas sus expectativas respondidas a lo largo de la película. Para esto, las informaciones básicas no sólo se explicitan sino que, incluso, se repiten o se trabajan desde la estructura indicial, que se alza en interesante estrategia diegética de reconocimiento del devenir de las acciones, como también en refuerzo –algunas veces sutil, otras no tanto– de informaciones de importancia capital para el desarrollo dramático.

A continuación, observaremos las particularidades de un cine que presenta otra modalidad narrativa y que produce relatos con facturas completamente diferentes. Tomando como ejemplo el cortometraje *Prologue*, del cineasta húngaro Béla Tarr –realizado en el marco de la serie de 25 cortometrajes del film *Visiones de Europa* (2004), que reúne a importantes directores de cine de comienzos del siglo XXI– reto-

maremos los principales conceptos planteados anteriormente para oponerlos a los de este diferente tipo de modalidad narrativo-estética.

1- Épica de la espectacularidad

Deliberadamente, *Prologue* no se focaliza en una situación espectacular sino cotidiana. Para una parte importante del cine contemporáneo las épicas, las narrativas, no se construyen en función del gran hecho que corta la cotidianeidad, sino que dan vuelta la idea y trabajan desde la potencialidad narrativa que presenta el mismo. En este caso, un grupo de personajes marginales o humildes hace una cola, que suponemos no constituye un hecho aislado sino que forma parte de su vida diaria: pedir alimento por no tener trabajo o dinero. Hay drama en la repetición de una situación que nunca cambia. Y esta idea de repetición contribuye a generar una curva dramática no sostenida en el progresivo encadenamiento de hechos mediante una lógica causa-efectista, sino de una lógica sumatoria. La épica de la espectacularidad se transformará en la épica de lo cotidiano que, además, lleva a la idea de minimalismo narrativo: historias que parecen ahondar más en lo superficial que en lo nodal, que focalizan en aquella acción –supuestamente– insignificante. Contar sólo una espera, razón por la cual muchas veces el minimalismo narrativo se sostiene sobre la intensificación de la temporalidad. Lo cotidiano tiene su tiempo, su rutina, dado que no pasa nada fuera de lo común. Y eso es lo que se valoriza en este tipo de cine: que el espectador pueda percibir lo mismo que los personajes: si es agobiante e interminable el tiempo de espera por un vaso de sopa caliente y dos panecillos, el espectador también tendrá esa percepción estratégicamente diseñada mediante una puesta en escena que valoriza tanto el plano secuencia en travelling, como el uso del blanco y negro, y la música monocorde y repetitiva, lo que genera una sensación de estancamiento narrativo y dramático, de película donde "no pasa nada".

⁴ Eugene Vale, *Técnicas de guión para cine y televisión*, 2002.



Prologue, Béla Tarr

Nos preguntamos: ¿es la vida un permanente movimiento de hechos trascendentes y espectaculares? La vida también es estancamiento, pesadez. La vida real está plena de silencios, repeticiones, situaciones vacías. Queremos discutir aquí el concepto de realismo, planteando que el cine no clásico o contemporáneo practica una suerte de hiperrealismo, intensifica lo real, lo exacerba. Muchas veces, incluso, deshabitando los espacios, que quedan vacíos pero pregnados de la sensibilidad de los personajes que allí estuvieron. Esa pregnancia se vuelca al espectador, quien, de algún modo, tiene una presencia decisiva, casi interactiva con el personaje de la pantalla. Los personajes de *Prologue* no hablan, poco sabemos de su estado emocional. Pero habla su gestualidad, su corporalidad; básicamente, habla el lenguaje audiovisual puesto a su servicio o, mejor, al servicio del espectador.

El regreso que el silencio como forma estética ha llevado a cabo en el cine contemporáneo acaba revelando un deseo reverencial de acercamiento hacia el cine mudo, pero sobre todo a una idea de incomunicabilidad del cine moderno [...]. Hoy, los cineastas privilegian el peso de la imagen y del sonido para situarse más cerca de los aspectos sensibles que de los narrativos.⁵

Finalmente, observamos una voluntad más mostrativo-descriptiva que narrativo-dramática. Teniendo en cuenta la cita anterior, esta idea nos acerca al cine primitivo, al que no conocía el corte y prolongaba la mostración de una situación. Sostenemos que el cine

contemporáneo más radical desea vincularse con ese cine primitivo mediante una serie de recursos propios del lenguaje audiovisual: planos frontales, largos, dilatados, donde se desarrolla casi una secuencia, con valorización tanto del espacio in como off, con personajes que no llevan a cabo más que una acción simple.

2- Transparencia fílmica

Según Vanoye, la continuidad narrativa del cine clásico se elabora sobre la base de la linealidad en la manera de enlazar un plano con el siguiente: *raccord* de movimiento, de mirada, de sonido.

Todos estos medios tienen en común hacerle "olvidar" al espectador el carácter fundamentalmente discontinuo del significante cinematográfico por imágenes "pegadas" unas con otras [...]. Hemos propuesto el término "transparencia" para designar la calidad específica de este tipo de películas donde todo parece desarrollarse sin tropiezo, donde los planos y las secuencias se encadenan aparentemente con toda lógica, donde parece que la historia se cuenta sola.⁶

Frente a esta realidad, *Prologue* dura 5 minutos y 23 segundos, y tiene un solo plano. Aquí no se trata de ocultar el artificio, sino de revelarlo. El espectador percibe claramente la presencia de una cámara en travelling constante hasta el justificado momento en que ese movimiento que acompaña la espera angustiosa, posiblemente conjugada con el frío y el hambre, termina.

⁵ Doméneq Font y Carlos Losilla, *Derivas del cine contemporáneo*, 2007, p. 61.

⁶ Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico*, 2008, pp. 24-26.

Cuando el "dispositivo" es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina transparencia. Cuando el "dispositivo" es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina opacidad.⁷

Por lo tanto, a la transparencia fílmica le oponemos: opacidad fílmica, no a la ilusión de realidad, menor valor al eje narrativo dramático y atención al aspecto estilístico o plástico. En este punto, vale la pena destacar una cita de Adrian Martin, en el capítulo dedicado a Chantal Akerman:

La descripción de Antonioni de su estilo pictórico en *El desierto rojo* anticipa la imagen y la sensación del universo de Akerman: "La abstracta línea blanca que ingresa a la película al inicio de la secuencia de la pequeña calle gris me interesa mucho más que el auto que va allá arriba; es una forma de aproximarse al personaje en términos de cosas, más que por medio de su vida".⁸

Toma de conciencia de la existencia de un producto estético, donde la marca estilística define y conceptualiza el relato, y éste se desentiende de la normativa clásica, básicamente en su insistencia explicativa; que se vale, deliberadamente, de un artificio que lo evidencia, que involucra una estrategia de blanqueo de la propia situación de producción de la diégesis. Por lo tanto, se hace clara la explicitación de la estrategia. En algunos casos más radicalmente que en otros, el cine quiere mostrar a los espectadores su estatuto fundante, y por eso los busca altamente sensibles y profundamente críticos. Obviamente, esta estrategia se logra desdramatizando, en pos de generar el efecto de hiperrealismo distanciante, dado que ni la explicitación ni la ilusión de realidad contribuyen

a plasmar la matriz que erige estos artefactos narrativos. Es más la cadena de preguntas sin respuesta que la estrategia clásica de la vinculación consecutiva y consecuente de los hechos, el motor dramático de estas narraciones.

¿Quiénes son las personas que hacen la cola? ¿De quiénes reciben ayuda, del gobierno, de una institución privada? ¿Están resignados, acostumbrados, desesperanzados? Las respuestas no están dadas en la pantalla, pero el espectador recibe un valor emocional que compensa la falta de información explícita. Ese valor se traduce en lo que dimos en llamar cine físico, aquel que transmite sensaciones por medio de la explotación deliberada de los recursos del lenguaje cinematográfico, que los explora y los transmite al espectador. El agobio, la desesperación, la angustia, el tiempo que no pasa, no lo demuestran sólo los actores; el encuadre, el movimiento o la falta de él, la angulación, la iluminación, el montaje y el sonido también lo hacen.

Falta de límites entre lo ficcional y lo documental: la hibridación entre estas dos modalidades genera productos que llevan necesariamente al cuestionamiento de la estrategia discursiva, al tiempo que por un lado el efecto hiperrealista distanciante se efectiviza y el cine físico opera con todos sus materiales de base. ¿Es Prologue un documental o una ficción? ¿Tiene sentido hacerse esta pregunta?

3- Personajes caracterizados desde todo punto de vista. Cine tranquilizador

El cine clásico explicita; el contemporáneo oculta. El espectador sabe poco o, a veces, casi nada del personaje que se presenta incompleto. Vanoye caracteriza al personaje del guión moderno en tres categorías que se presentan con acentuación de la ausencia de rasgos de modo creciente. El personaje problemático

⁷ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008, p. 10.

⁸ Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?*, 2008, p. 160.

se encuentra inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa, está poco dispuesto para la acción; actúa poco, más bien reacciona; no toma iniciativas y atraviesa situaciones como un observador desilusionado y vagamente inquieto, sin rumbo. El personaje opaco y el no-personaje exageran las características citadas.

Por lo tanto, el cine contemporáneo ofrece personajes incompletos. La estrategia del ocultamiento, y por lo tanto de la omisión, apunta direccionalmente al espectador como verdadero artifice del film. Para el público, acostumbrado a un cine tranquilizador por lo completo de su información y explicitación, éste se alza como un verdadero cine perturbador: no da respuestas, genera inquietud, es incompleto, no es explícito. En definitiva, podríamos arriesgar que este cine perturbador sienta sus bases ontológicas en ese ocultamiento deliberado de información, en pos de una mayor participación del espectador en el proceso narrativo. Jonathan Rosenbaum cita a Roland Barthes: "Las mejores películas para mí son aquellas que ocultan mejor su significado. La suspensión del significado es una tarea extremadamente difícil que requiere al mismo tiempo una técnica magnífica y una lealtad intelectual absoluta".⁹

4- Lógica causal, verosimilitud lógica

El cine clásico, como la narrativa clásica en general, sienta sus bases epistemológicas en el presupuesto de que todo se puede conocer por medio de un sistema de pensamiento que lo habilite: el pensamiento causal, cuyo resultado es un relato perfectamente ensamblado y ordenado. Es una visión de mundo, razón por la cual el concepto de estructura dramática es central: es un principio ordenador, una voluntad específica de querer armar aquello que, realmente, se presenta desordenado, caótico, desequilibrado, sin principio ni final.

André Gaudreault y François Jost citan a Albert Laffay: "Contrariamente al mundo, que no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena según un riguroso determinismo [...]. El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es".¹⁰

En el corto de Béla Tarr se podría decir que hay efecto pero sin causa. La causa se mantiene oculta, razón por la cual hay una cadena rota, hay algo que no es lógico: ¿cómo es posible que en pleno siglo XXI, en Europa, existan personas que deben pedir comida, que no pueden suministrársela por sus propios medios? El cineasta no vincula los hechos mínimos por medio de la causalidad, sino de la acumulación, manera en la que se va generando, de otro modo, la progresión dramática. Se ve una y otra vez la misma imagen (que conduce a pensar cómo estas personas uno y otro día llevan a cabo la misma rutina). Se produce, entonces, un debilitamiento del nexo lógico-causal o la anulación del mismo a favor de una lógica acumulativa, sumatoria: la curva dramática sube a partir de la acumulación de situaciones dramáticas y no necesariamente de la concatenación causal entre los hechos. Muchas veces la lógica es asociativa, como también acumulativa. Y, básicamente, la citada curva dramática se produce más en el estado emocional en que queda el espectador, pregnado de lo que ve y escucha en pantalla de modo sugerente, que por la evidencia de la imagen y el sonido que se le presentan.

L'histoire exige que l'on retienne de chaque situation les éléments qui peuvent s'insérer dans un schème de causes et d'effets. Mais le réalisme, lui, commande qu'on aille toujours plus loin à l'intérieur de la situation elle-même, qu'on développe toujours plus avant l'enchaînement des sensations, des perceptions et des émotions.¹¹

⁹ Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, *Mutaciones del cine contemporáneo*, 2010, p. 38.

¹⁰ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, 1995, p. 22.

¹¹ "La historia exige que se retengan de cada situación los elementos que pueden insertarse en un sistema de causas y efectos. Pero el realismo se encarga de que se vaya siempre más lejos, al interior de la situación misma, que se desarrolla más frente al encadenamiento de sensaciones, de percepciones y de emociones". Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 15, 2011 (La traducción es nuestra).

Estructuras ambiguas o difusas: según Vanoye, "estamos en una lógica del 'y' y del 'después', no en la del 'por tanto' y del 'porque'",¹² que lleva muchas veces a discursos narrativos fragmentarios, que tienen quebrada la lógica causal y desarrollada la lógica acumulativa o asociativa.

5- Personajes motivados y conflicto explícito

Al personaje con motivación clara para la acción se le opone el personaje que aparece frente al espectador sin una causa clara para su accionar y, por lo tanto, el conflicto dramático se presenta con veladuras. El espectador percibe un avance dramático, de hecho se interesa, quiere saber más, pero el sistema diégético se lo impide. El narrador de un film contemporáneo parecería querer explicitar su deliberada ignorancia frente al mundo que lo rodea, o su poco conocimiento respecto del mismo, que muchas veces comparte de modo angustioso con el espectador.

En Prologue no sabemos cuál es el motivo por el que una cantidad tan importante de gente está haciendo esa larga cola, esa larga espera. No todos pueden tener la misma motivación, razón por la cual aparece la intervención del espectador, su falta de certezas, sus hipótesis. Lo mismo para el conflicto. Entonces, observamos en este tipo de cine un relativismo epistemológico que desborda y abre las compuertas de la especulación: ni el narrador ni el narratorio se constituyen en agentes que detenten el poder. Se declaran ignorantes, casi perceptores absolutos, no concedores de una realidad profunda, que los lleva a buscar, a interrogarse, a comenzar un camino, un trabajo. Decimos muchas veces que un film contemporáneo empieza cuando termina. Invita al espectador a una revisitación del mismo, en pos de su decodificación, que no está exenta de un placer estético adicional, producto, justamente, de esa labor de comprensión y deliberación.

Personajes no motivados, que no explicitan motivo ni objetivo y cuyas intenciones no son siempre concientes (generalmente están en crisis sentimental, profesional, social, existencial, tal como plantea Vanoye).

Conflicto velado, que no significa ausencia del mismo, pero requiere del adverbio de duda para su formulación (posiblemente, tal vez).

6- Explicitación deliberada de información

Por todo lo anterior, el cine contemporáneo necesita de un espectador activo que aporte su plus de sentido, que se inserte en el sistema narrativo que sienta sus bases en la incompletud, que deliberadamente le retacea información, en función de que se sienta exigido a interactuar con las imágenes y los sonidos que percibe en pantalla. Este hecho en particular nos hace pensar en las nuevas modalidades de producción y recepción del hecho filmico en la contemporaneidad, que también requiere de un espectador-visitante de museo, que interactúe muy claramente con el producto estético ofrecido.


Lo expuesto se vincula también con una estrategia focalizadora específica: muchas películas contemporáneas, con las características anteriormente observadas, presentan una focalización externa, es decir, el espectador conoce menos que el personaje; está en una clara situación de ignorancia relativa, que lo mueve a estar atento y a tratar de descubrir los pocos indicios que generalmente se le ofrecen.

Espectador activo o, mejor, interactivo, en permanente diálogo con la pantalla.

Focalización externa, modo de ver el mundo, posición frente a la posible interpretación de la realidad sólo como fenómeno, en términos kantianos.

De modo sumario, acercamos una serie de constantes que observamos en el emblemático cortomet-

¹² Francis Vanoye, *op.cit.*, 1996, p. 100.

raje de Béla Tarr, pero que también están presentes en una cantidad importante de films, de diferentes y variados orígenes. Elegimos como constante final la incompletud, como posición ideológica y estética, ya que refuerza la idea de búsqueda constante, de inquietud, de plataforma para la obtención de respuestas menos en pantalla y más en la interioridad humana, que el cine de factura no clásico –al que podemos atribuirle el adjetivo de contemporáneo, de coetáneo– presenta. Como posición ideológica, dado que no es el narrador el artífice del poder, el que guía el relato, sino el sujeto perceptor, el espectador, nos gustaría bautizarlo como el participante. 

Bibliografía

- DE BAECQUE, Antoine (comp.): (2001) *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006.
- FIELD, Syd: *El libro del guión*, Barcelona, Plot, 1994.
- FONT, Domènec y LOSILLA, Carlos: *Derivas del cine contemporáneo*, Valencia, Sotelo Blanco, 2007.
- GAUDREAU, André y JOST, François: (1990) *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LÓPEZ, José Manuel (ed.): *El cine en el umbral*, Madrid, Tt&B, 2008.
- MARTIN, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques: *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.
- ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian: (2003) *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata Naturae, 2010.
- RUSSO, Eduardo A.: *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- VALE, Eugene: (1985) *Técnicas de guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- VANOYE, Francis y GOLIOT-LÉTÉ, Anne: (1992) *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada, 2008.
- VANOYE, Francis: (1991) *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- XAVIER, Ismail: (2005) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

De espectador crítico a compositor de imágenes

Experiencias de lectura-escritura audiovisual en las prácticas de *found footage*

► Escribe **Melissa Mutchinick**

Licenciada en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de las cátedras Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP. Integrante de equipos de investigación en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Córdoba.

*Veo el vacío y detrás de él están las imágenes
y detrás de las imágenes estamos nosotros
y detrás de nosotros las sombras de otras
imágenes.*
Udo Jacobsen¹

Las prácticas de *found footage* –películas realizadas con material preexistente, imágenes que conforman el acervo audiovisual del siglo XX y XXI–, datan de unos cuantos años, aunque su denominación como tal sea más bien nueva. Desde los años veinte, los soviéticos dedicaban especial atención al montaje de archivos filmográficos, conocidos como remontajes; entre ellos, se destaca la trilogía sobre la historia de Rusia realizada por Esfir Shub, antigua colaboradora de Dziga Vertov en el cine-ojo. Los tres films que la componen están enteramente realizados con material de archivo: *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de los Romanov*, 1927), *Velikij Put'* (*La gran ruta o El gran camino*, 1927) y *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi* (*La Rusia de Nicolás II y Tolstoi*, 1928). También el film *Häxan* (*La brujería a través de los tiempos*, 1922), escrito y dirigido por Benjamin Christensen entre 1919 y 1921, reconstruye la historia del misticismo y la hechicería en una mezcla de documental y ficción dramática en la que combina una variedad de imágenes propias y de archivo, no sólo filmográficas sino también pictóricas, dibujos, fotografías, etcétera.

Podemos encontrar otros ejemplos en las películas de fines de los años cincuenta de Bruce Con-

¹ Udo Jacobsen, *La vida nos estremece. A propósito de Jay Rosenblatt*, 2011.

ner, en la serie *Histoire(s) du cinéma (Historia(s) del cine*, 1988-1998) de Jean-Luc Godard o en los documentales de Harun Farocki, Chris Marker y Alain Resnais, por citar sólo algunos de una larga lista.

Extendidas a casi todo el mundo, lo que se destaca en estas prácticas, que alcanzan gran diversidad y heterogeneidad, es la recuperación y la apropiación de las imágenes en función de su resignificación, que produce nuevos sentidos y lecturas alternativas. No tienen *a priori* una pretensión determinada, sino que se utilizan tanto en un sentido de crítica y resistencia ante una cultura del espectáculo (según las coordenadas dictadas por Guy Debord sobre el *détournement* o el desvío de sentido, concepto que surge dentro del movimiento situacionista y que hace referencia al procedimiento de tomar un objeto o mensaje creado por el capitalismo y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico), como de revisión casi nostálgica por aquellas imágenes del pasado. Por otro lado, también toman a las imágenes por lo que ellas son en sí, es decir, por su propio carácter de imagen.

Según Santos Zunzunegui, si algo caracteriza a esta práctica "es su alta complejidad y las distintas formas que ha ido construyendo para interpelar al espectador".² Se traza, de este modo, un juego de doble faz en el que las intenciones por dismantelar el sentido implícito u oculto de las imágenes apropiadas dismantelan al mismo tiempo las prácticas espectatoriales que conforman la historia del cine. Por un lado, evidencian los impulsos voveristas desde sus orígenes, poniendo en tensión la idea de un espectador clásico inocente. Por el otro, desprenden el carácter *fascinatorio* que despierta el cine desde

las primeras proyecciones de fines del siglo XIX hasta las prácticas de visión actuales: el placer que ejerce en el espectador el propio mirar, el ver desfilando sobre la pantalla (en sus variadas formas y formatos) imágenes que no cesan de envolvernos en una mezcla de emoción y curiosidad que nos induce a ir más allá de ellas, a tratar de aprehenderlas y comprenderlas en su propio funcionamiento.

En este mismo sentido lo entiende Diego Trerotola, cuando marca la fuerte tendencia del director de *found footage* "a imprimir su mirada al material ajeno [...] guiado por la fascinación o la aversión por ese material, pero siempre poniendo en crisis, cuando no directamente contradiciendo, su uso, su forma y/o su contenido originales".³ Podemos arriesgar, entonces, que lo que aún y se pone de manifiesto por sobre todo en estas experiencias es el hecho de evidenciar la mirada, de traer a primer plano el ojo del espectador que, ahora, devuelve su propio mirar con las mismas imágenes con que se constituyó.

Es también bajo la formulación "películas de montaje" que, según Eugeni Bonet, se designa a estos films en la lengua latina.⁴ Nos interesa rescatarla aquí a fin de destacar el doble proceso que está implícito en la idea de montaje, es decir, como un procedimiento que supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye. Este proceso implicaría, por tanto, dos fases: una analítica, en la cual se disgrega y se descompone el material original, y otra organizativa o constructiva, en la que las piezas se colocan en una nueva disposición. Entendemos que en lo que Bonet llama *desmontaje documental* se activa la figura del espectador crítico, que intenta ir más de allá de lo que estas imágenes dan a ver. Del mismo modo que, como marca Georges

² En este comentario, Zunzunegui se refiere al libro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, de Antonio Weinrichter (2009). Plantea también que "el volumen de Weinrichter es la aproximación más comprensiva que el lector en lengua castellana tiene a su disposición sobre el *found footage* y presenta la virtud adicional de mostrar la contaminación entre los territorios de la ficción, el documental y el cine de vanguardia [...]". Ver: Santos Zunzunegui, "Imagen y transformación", 2009.

³ Diego Trerotola, "Post-cine", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *Cine encontrado*, 2010, pp. 51-52.

⁴ Eugeni Bonet, "Desmontaje documental", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *op. cit.*, 2010.

Didi-Huberman, se desarma un reloj a fin de estudiar cada una de las piezas que compone su mecanismo.⁵

En este acto, el espectador desmonta la imagen para revelar su sentido oculto. Es desnaturalizándola, diseccionándola mediante diversas intervenciones: ralenti, detenimiento (congelamiento), sobreimpresión, imagen dividida, multiplicada, incrustada, deformaciones ópticas y cromáticas, repetición, etc., como pone a accionar su mirada. Desmontar para luego montar, deconstruir para reconstruir –inevitable relación con la idea del montaje soviético (y la noción del constructivismo ruso en general). De allí que Bonet plantee que la distinción entre estas prácticas de otras más *trilladas* (como el documental de compilación), radica justamente en los criterios de subjetividad que componen, es decir, "posicionamiento crítico, interpelación de los modos de representación y de la semiosis única de las imágenes, independientemente de su extracción en lo real o lo ficticio, lo privado o lo efímero, etcétera".⁶

A partir de ciertos experimentos de impresión óptica o de desmantelamiento del material original, algunos directores de *found footage* proponen una lectura diferente de aquellas escenas que hemos visto decenas de veces. Reveemos así, en una duración insostenible, la película *Psycho* (Psicosis, 1960), de Alfred Hitchcock, en *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, en la que el film se ralentiza al extremo llevándolo a una duración de veinticuatro horas, como bien lo indica su título; o *The birds* (Los pájaros, 1963), pero sin los pájaros, en *Give Us Today Our Daily Terror* (2008), de Martijn Hendriks, en la que el artista holandés se dedicó a borrar, cuadro por cuadro, todos los pájaros del film, recuperando de algún modo el gesto de Gordon. O bien, desde otra perspectiva, observa-

mos a Martin Arnold, en *Pièce touchée* (1989), tomar una pequeña escena, no más que unos pocos minutos, de una acción típica e intrascendente del cine de Hollywood: un hombre que entra a su casa y saluda a su mujer, y, mediante un meticuloso proceso de montaje-desmontaje (donde avanza dos fotogramas y retrocede uno), descomponerla y dilatarla resaltando cada uno de los gestos de ambos personajes hasta transformar esta simple acción en algo completamente siniestro. Con respecto a esta película, Arnold confiesa:

Probablemente también sentí que es interesante observar aquellas cosas que (equivocadamente) pensamos haber visto un millón de veces. El esposo llegando a casa y la esposa esperándolo, son imágenes familiares para todos, especialmente porque ese escenario es usado en todo tipo de cine convencional.⁷

Podemos mencionar también *La progresión de las catástrofes* (2004), donde el rosarino Gustavo Galuppo disecciona la escena del beso de Maureen O'Hara y John Wayne, extrapolada del film de John Ford, *The Quiet Man* (El hombre quieto, 1952), y la repite una y otra vez a lo largo del video, pero siempre modificada. En esta línea, en la que se recuperan películas, situaciones o personajes de Hollywood, también se encuentran Peter Tscherkassky y Matthias Müller. Este último declara que intenta producir una corriente alternativa entre el público y su propia forma personal de mirar. Se activa, de este modo, la idea de una memoria de espectador donde aquellas imágenes que dejaron marcas, huellas, son hoy recuperadas por estos mismos espectadores bajo la urgencia de devolverlas, resaltando en ellas aquello que esconden,

⁵ En el libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008), Georges Didi-Huberman estudia la idea del conocimiento por el montaje, según los planteos de Walter Benjamin, y el modo en que la imagen *desmonta* la historia.

⁶ Eugeni Bonet, *op. cit.*, 2010, p. 49.

⁷ Entrevista realizada por Scott Macdonald a Martin Arnold. Ver: Scott Macdonald, "A Critical Cinema III: Interviews with Independent Filmmakers", 1998, pp. 347-362. Esta cita corresponde a la traducción de algunos fragmentos, realizada por Pierre Emile Vandoorne a partir de la versión disponible en línea en la página de Martin Arnold. Para los fragmentos de la versión traducida, ver: Pierre Emile Vandoorne "En el inconsciente de los planos", 2009 [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/04/en-el-inconsciente-de-los-planos.html>

revelando las intenciones implícitas que, a lo largo del tiempo, fueron tomando forma en su imaginario hasta poder ser identificadas. Imágenes que forman parte de un inconsciente al mismo tiempo colectivo e individual, que conforman la mirada de una época o el sentir de una generación, y que se individualizan cuando un sujeto las toma para componer con ellas su propio mirar.

Es lícito traer a colación aquí una pequeña historia que relata Galuppo respecto de la mencionada escena que toma de Ford. Particularmente conmovido por el momento del beso de Maureen O'Hara y John Wayne, Galuppo descubre, no sin sorpresa, y tiempo después mientras revé la película *ET* (1982), de Steven Spielberg, que es precisamente esa escena la que el pequeño extraterrestre mira fascinado por televisión mientras sostiene una conexión telepática con el niño que se encuentra en la escuela.⁸ La peculiar anécdota ilustra de modo fehaciente la idea de una memoria de espectador a la vez íntima y colectiva. Quienes hemos visto en nuestra infancia *ET* podemos comprender por qué de pronto dicha escena conmovió a Galuppo, al punto de reutilizarla en su composición sin más motivos que un latir. El texto de William C. Wees, "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas vanguardistas de *found-footage*", comienza con el siguiente epígrafe de Mark Rappaport: "Mi excusa en una corte sería que estas imágenes nos han corrompido y que ahora es nuestro turno de hacer lo mismo con ellas".⁹ Pues es justamente corrompiéndolas como hacen visible aquello que esconden o que en un principio no muestran, es decir, descomponiendo, desarmando, deformando.

Finalmente, es preciso hacer una breve alusión al uso de imágenes de películas caseras, o *home mo-*

ovies, en las experiencias de *found footage*. Debemos considerar, en principio, que los espectadores originarios no son otros que quienes las protagonizan, sea que estén delante de la cámara u ocultos detrás de ella, tal vez manipulándolas; o en todo caso, allegados que hacen a su entorno más íntimo. Ahora, ¿qué ocurre cuando estas imágenes trascienden el ámbito intimista-familiar? ¿Qué devela el autor en el gesto de hacer visible esa memoria hecha de imágenes que conforman su historia personal? ¿Qué efectos produce en el espectador ajeno? Aquí se podrían trazar ciertos lazos con un cine autobiográfico, en el que "la idea, vaga pero firme, que surge es *lo íntimo* (lo personal, lo privado)",¹⁰ y donde la búsqueda se mueve, esencialmente, por develar una identidad personal, por circunscribir, a partir de su propia experiencia, la pregunta del "¿quién soy?", participando así del movimiento muy general de subjetivación que tuvo lugar en el siglo XIX.¹¹

Sin embargo, en el momento en que se produce un desplazamiento del ámbito privado hacia una experiencia, si se quiere, artística, estas imágenes trascienden su carácter referencial alcanzando un reconocimiento colectivo, donde el espectador ajeno se reconoce a sí mismo (aunque en nada puedan parecerse esos personajes o ese espacio). Esa niña-niño que corre en un parque, o baila, o sonríe a cámara plasmando allí el afecto por quien se encuentra detrás, podría ser cualquiera de nosotros, nuestros hijos, nuestros recuerdos hechos imagen. Entonces, la pregunta del "¿quién soy?" nos interroga a nosotros, espectadores de una memoria ajena que nos interpela, y en la que vemos desfilar nuestras propias imágenes. Sin duda, merecería un estudio más profundo, que excede a los fines de este escrito, pero no queríamos

⁸ Gustavo Galuppo, "Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes", en Leandro Listorti y Diego Trerotola (comps.), *op. cit.*, 2010, pp. 93-94.

⁹ Texto original: William C. Wees, "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films", en *Cinema Journal*, Vol. 41, N° 2, 2002.

¹⁰ Raymond Bellour, *Entre-imágenes*, 2009, p. 285.

¹¹ Raymond Bellour, *op. cit.*, 2009, p. 286.

dejar de esbozar aquí algunos interrogantes que enlazan a su vez estas prácticas con el cine de ensayo, la autorreferencialidad, la idea de una escritura cinematográfica y la posibilidad de la imagen de constituir memoria(s). ✱

09/2009/05/imagen_y_transformacion_santos.php [Consulta: 30 de abril de 2012].

Bibliografía

- BELLOUR, Raymond: *Entre-imágenes*, Buenos Aires, Colihue-MEACVAD, 2009.
- BONET, Eugeni: "Desmontaje documental", en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- GALUPPO, Gustavo: "Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes", en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- _____. "El estado de las cosas", en AA.VV.: *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Rosario, Ciudad Gótica, 2007.
- JACOBSEN, Udo: *La vida nos estremece. A propósito de Jay Rosenblatt*, Valparaíso-Valdivia, Fuera de Campo / Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2011.
- TREROTOLA, Diego: "Post-cine" en LISTORTI, Leandro y TREROTOLA, Diego (comps.): *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010.
- WEES, William C.: "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas vanguardistas de Found-Footage", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 30, octubre 1998.

Fuentes de Internet

- VANDOORNE, Pierre Emile: "Found-footage y el aura ambigua de Hollywood", en *Visiones metafóricas. Cine, Arte, Nuevos medios*, mayo de 2009. [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/05/found-footage-y-al-aura-ambigua-de.html> [Consulta: 30 de abril de 2012].
- _____. "En el inconsciente de los planos", en *Visiones metafóricas. Cine, Arte, Nuevos medios*, abril de 2009. [En línea] <http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/04/en-el-inconsciente-de-los-planos.html> [Consulta: 30 de abril de 2012].
- ZUNZUNEGUI, Santos: "Imagen y transformación", en *salonKritik*, mayo de 2009. [En línea] <http://salonkritik.net/08->

El cine, el museo y el teorema perdido

Encuentro con Dominique Païni

► **Escriben Malena Di Bastiano**

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente de las cátedras de Análisis y Crítica I y II, Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la crítica, asignaturas de la carrera de Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en el Observatorio de Cine.

► **Ana Pascal**

Comunicadora Audiovisual, FBA-UNLP. Docente de las cátedras Taller de Tesis, Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP.

En octubre de 2010, el crítico, teórico y curador Dominique Païni estuvo en Buenos Aires para dictar un seminario en el Espacio Fundación Telefónica sobre las experiencias de Jean-Luc Godard en el Centro Pompidou, en el marco de la creciente y compleja relación entre el cine y el arte contemporáneo. Las presentaciones del seminario, que se complementaron con un ciclo organizado con la colaboración de la Embajada de Francia en la Cinemateca Argentina, se concentraron en la singular intervención godardiana, en relación con la problemática de los nuevos espacios abiertos para el cine en el campo de los museos, y en el modo en que estas incursiones se encuentran ligadas a un proceso de doble transformación: el cine transforma los espacios museales, a la vez que éstos redefinen los horizontes de lo cinematográfico.

Dominique Païni fue, en tiempos del proyecto godardiano (2003-2006), responsable del Área Audiovisual del Centro Pompidou y anteriormente director de la Cinemateca Francesa (entre 1993 y 2000), institución en la que había cobrado forma, bajo la conducción de Henri Langlois, un modélico y hasta legendario Museo del Cine. En su seminario Païni se extendió sobre las distintas implicaciones que la articulación cine/ museo manifiesta en el presente y en cómo Godard supo llevarla hacia un límite que involucra tanto la creación cinematográfica como la artística en general. A la vez, su experiencia impacta en la crítica y la escritura sobre cine y arte, y va aun más allá, hacia la misma posibilidad de establecer correspondencias entre el mundo del arte y del pensamiento. Lo que sigue es la transcripción de una conversación mantenida con Dominique Païni durante el segundo día de su seminario.

En primer lugar, nos resulta interesante la lógica de la organización del museo aplicada a la concepción de la historia, entendida no como una línea evolutiva sino construida por asociaciones generadoras de sentido, en este caso, estéticas. Los estudios históricos y estilísticos sobre cine suelen periodizar siguiendo criterios más habituales, como la cronología, la discriminación por países, escuelas, etcétera. ¿Podría desarrollar esta concepción desde la que revisa la historia del cine y del arte en general?

El contenido y el tema de mi curso en la Escuela del Louvre es exactamente eso. Busco encontrar un método de enseñanza del discurso entre teoría y poesía que contenga, al mismo tiempo, la observación de películas y los motivos que reaparecen en toda la historia del cine; motivos que no sean sólo pretextos para hacer estética, sino para integrar al cine a una antropología cultural de las imágenes. Una antropología cultural de las imágenes que tome prestado de las otras artes, pero también de la música popular, las imágenes populares, las imágenes industriales. Sobre todo, lo que me pregunto en mis últimos libros es sobre ciertos motivos secundarios en el cine, es decir, secundarios para los críticos e historiadores del cine, no para la historia del arte. Por ejemplo, la sombra y las nubes, que son los temas de mis dos últimos volúmenes. La sombra es un gran tema, en pintura y en fotografía. Las nubes son un tema decisivo de la pintura, sin embargo, ni siquiera Leonardo habla de ello. Pero es un tema de la historia del arte. Entonces, al estudiar estas cuestiones en el cine lo que hago es relacionarlas con una historia de los motivos y no con la historia del cine. Para ello, soy totalmente anacrónico en la puesta en relación entre, por ejemplo, *La tempestad*, de Giorgione; *Une Partie de campagne*, de Renoir, y *Blissfully Yours*, de Apichatpong Weerasethakul. Asumo a las nubes, no como una forma pintada o filmada, sino en función del lugar estructural que ocupan en el discurso del artista y de la obra.

Entonces, encaro la historia precisa, hablo de Renoir, Giorgione, Apichatpong Weerasethakul; le doy mucha importancia a la descripción de secuencias, porque mientras que la historia del arte se basa en la descripción en el cine el método crítico ha empleado muy poco este recurso. Y, por otro lado, la relación entre Renoir, Giorgione y Apichatpong Weerasethakul es para mí una relación poética.

Este es un poco el sentido de lo que intenté hacer en mis dos últimos libros. En ellos trato de plantear la posibilidad, hoy en día, de un discurso crítico que sea a la vez muy preciso sobre las imágenes gracias a la posibilidad de contar con la película en casa. Hoy somos como un Bernard Berenson en historia o un Erwin Panofsky en arte. Contamos con reproducciones de obras de arte y de películas. Por eso, como ellos a comienzos del siglo XX, somos precisos. Pero gracias a la reproducción, también podemos hacer una historia del arte a la manera de André Malraux, no científica, sino anacrónica y poética, muy cercana a lo que plantearon historiadores del arte como Aby Warburg. La reproducción permite acercar, según aquella fórmula de Robert Bresson, *cosas que no estaban destinadas a serlo*. Es hacer una historia del cine como montaje. Vale decir, a veces recurriendo a encadenamientos históricos tradicionales, cronológicos y periodizaciones, pero de repente alternándolos con intervalos, interrupciones, separaciones.

La idea de lo anacrónico, ¿la toma de Georges Didi-Huberman?

Sí, pero él la retoma, a su vez, de Aby Warburg, de Walter Benjamin e incluso de Erwin Panofsky, aunque la reflexión de éste último sobre la noción de intervalo se contradiga con la perspectiva del primero. Esta cuestión también está presente en Dziga Vertov y Jean-Luc Godard. En el caso de Godard, justamente lo que resulta interesante es que las *Histoire(s) du cinéma* no se fundan en intervalos y separaciones, sino en sobreimpresiones y encadenamientos basados en una especie de hojaldrado. Creo que hoy es posible hacer

esta historia porque contamos con lo digital que es para el cine, lo que la fotografía para la pintura y la escultura. Berenson, el gran historiador del arte, decía que el más grande de su disciplina sería quien contara con la mayor cantidad de fotografías de obras de arte en su casa. Hoy, el mejor historiador del cine es el que tiene la mayor cantidad de DVD. Lo creo, lo digo en serio.

En el presente, para hacer historia del cine hay que hacer con las películas lo que hacía Malraux con sus miles de fotos: tenerlas a mano, inmediatamente. Hay películas que vi hace quizás treinta años y que no volví a ver, que olvidé, de las cuales no utilizo más que un fragmento, un momento, que comparo con otro. Un extracto de una película es como un detalle de un cuadro. La posibilidad que tenemos hoy de tomar un detalle de una película antes era algo imposible. Teníamos una foto, en el mejor de los casos. O un recuerdo. Ahora podemos tomar un fragmento. Y la posibilidad de tomar una película solamente por un pedazo es una condición que facilita el anacronismo. Para hacer historia del cine tomo elementos de los historiadores y los escritores de cine pero también de filósofos franceses como Gastón Bachelard, que es para mí muy útil porque, en la cultura visual y la cultura literaria, ha privilegiado los motivos, es decir, las nubes, el cielo, el fuego, la tierra, la casa, el granero. Eso es muy interesante hoy para el cine. Mi trabajo actual responde un poco a eso, intenta responder a estas preguntas.

En Le temps exposé¹ usted habla de la "figurabilidad" como una instancia singular, íntima, que trabaja apropiándose y que, en cierta manera, deforma el mensaje de la obra y que allí reside el verdadero movimiento de la exposición. También hace referencia a la influencia de Henri Langlois en cuanto a sus criterios de programación, que han permanecido más en su mente que las propias

películas. Curar, organizar este tipo de exposiciones sobre cine, ¿es para usted una prolongación natural o una nueva etapa de su propia cinefilia? ¿Cuánto de su experiencia personal, íntima, forma parte de sus proyectos?

Hacer exposiciones o ir a ver exposiciones como público es una nueva experiencia de la cinefilia. Hay tres tipos de exposiciones, o acaso más. Las hay sobre cineastas muertos sobre quienes se hace una exposición, como las que realicé sobre Alfred Hitchcock o Jean Cocteau. Están los cineastas que hacen ellos mismos una exposición, como Chantal Akerman, Raúl Ruiz o David Lynch. Y están las exposiciones que otros hacen con cineastas vivos, que se hacen *con* ellos. Pedro Almodóvar hizo una en París; yo hice una con Godard. Son exposiciones completamente distintas porque cuando un cineasta hace una exposición se está muy cerca de la obra de arte, es como una obra de arte. Pero cuando está muerto se trata más bien de un trabajo patrimonial, es como una retrospectiva de películas. Todas son experiencias realmente nuevas de la cinefilia, propias de la era digital, de una época en la que el público tiene la necesidad de ver las películas de otra manera. Donde el público de las cinematecas confluye con el de la TV y con el de las grandes exposiciones.

El otro día² me referí a la competencia con la televisión. Hay un nuevo comportamiento del espectador, del visitante. Las exposiciones sobre cine o realizadas con los cineastas responden a la demanda de un público que requiere una nueva relación con el cine. Yo tuve en la vida muchos "shocks" plásticos, pictóricos, y me resultaba evidente que había que acercar el cine a las otras artes. Fue así que tuve el deseo, ya hace veinte años, de inventar la primera exposición sobre cine, porque pensé que después de la semiología, de las teorías a veces cercanas a una mirada política, a un análisis político, habíamos llegado a un impasse: no se hablaba de cine, no se hablaba más de estética

¹ Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002 (N. del E.)

² El entrevistado alude a la primera sesión del seminario que dictó en Espacio Fundación Telefónica. (N. del E.)

–porque la estética se consideraba como propia del pensamiento burgués– y no podíamos volver atrás, a una instancia previa, a un enfoque, podríamos decir, impresionista o empírico. El pensar la historia del cine como una historia del arte tuvo lugar, entonces, después de la semiología y los conceptos políticos. Se trató de una forma de avanzar y de descubrir nuevas preguntas sobre el cine, exactamente en el momento en que aparece el videograbador. Como por azar, surgen las dos cosas: la necesidad de encontrar otro balcón epistemológico de la historia del arte y la filosofía del arte, y la posibilidad de tener finalmente las películas reproducidas en casa, es decir, poseer películas como si fueran fotografías, al punto de poder intercambiarlas, de poder tomar detalles de ellas.

Actualmente, mi relación íntima con el cine consiste, a menudo, en una revisión de su historia a partir de extractos, de fragmentos. Yo continúo yendo mucho al cine, a las salas o a festivales como el de Cannes, porque creo que la película como obra de arte no puede verse de otro modo –por primera, segunda o tercera vez– que no sea sobre la pantalla, con público alrededor. Después, el DVD es para estudiarlas. Y eso también sucede con las otras artes: hay que ver el cuadro en su formato y la escultura en su tamaño real, su materia. Luego podremos trabajar sobre la fotografía, pero se trabaja desde la iconografía. Con el DVD tenemos que operar sobre la iconografía, igual que con las fotografías de las pinturas, pero no podemos trabajar sobre algo que no existe con el DVD: la emoción que produce la película en la sala de cine. Hay grandes películas que he visto por primera vez en DVD, contemporáneas o antiguas, y a menudo he sido engañado por esa tecnología. Luego las descubrí verdaderamente en la pantalla del cine, aún habiéndolas visto antes en DVD.

Voyage(s) en utopie³ y la muestra sobre Jean Cocteau (Cocteau, sur le fil du siècle)⁴ permiten pensar en dos concepciones diferentes acerca de la función de una exposición sobre cine. El mayor problema de Godard, el desafío, fue ver cómo apropiarse de la institución museo, usurpar un lugar donde “hay” arte, para “hacer” arte. El mismo declaraba: “Introducir el incendio en la institución museística conectando la representación con la vida, haciendo de la exposición un evento más allá del museo para exponer ese radicalismo desintegrador”.⁵ Es decir, por un lado el criterio de curador y por otro el criterio de artista.

Sí, tal como lo dice, Godard se quiere apropiarse del espacio museístico. En el comienzo ambas partes estábamos de acuerdo, luego Godard comenzó a estar en desacuerdo conmigo y con la institución. Creo que no fue un desacuerdo por principios estéticos. Godard no quiso “producir el incendio en el Centro Pompidou” sino que tenía la necesidad de una instancia que le opusiera resistencia, de tener frente a él un muro contra el que luchar. En el pasado, cuando filmaba con productores que eran muy amigos, él hacía un guión y luego rodaba un filme contra ese guión. En cambio, cuando tuvo productores como Alain Sarde, fieles a sus propios proyectos, que no entendían su cine y eran duros con él, estaba muy contento; justamente precisaba ese combate.

En el Centro Pompidou ocurrió que él tenía un amigo que no era productor. Sobre todo, yo tenía devoción por él y la institución Pompidou considera que el artista es el rey. Me pregunto si hay algo que el Centro Pompidou pudiera prohibirle a un artista, en todo caso, tendría que ser algo que pusiera en peligro la seguridad de las personas. Godard todo el tiempo subía la vara, nosotros le decíamos sí y él se sorprendía de que le dijéramos sí. Incluso pi-

³ Nombre de la exposición resultante de un conflictivo trabajo conjunto entre el Pompidou y Godard sobre sus *Histoire(s) du cinéma*.

⁴ Exposición colectiva realizada en el Centre Pompidou, del 25 de septiembre de 2003 al 5 de enero de 2004 (N. del E.).

⁵ Dominique Paini, “Según JLG... Jean-Luc Godard en el Centre Pompidou”, en *Cahiers du Cinéma*, N° 611, febrero 2006. [En línea] <http://www.zinema.com/textos/segunjlg.htm> [Consulta: 4 de mayo de 2012].

dió mucho dinero y se lo dimos; cobró un millón de euros. Era la primera vez en la vida que tenía todo ese dinero e hizo la exposición, pero la realizó con cincuenta mil euros. ¡Destinó rápidamente cincuenta mil para hacer la exposición –que estuvo genial– y guardó el resto para hacer *Film Socialisme!*⁶ Porque él no tiene dinero, no es un hombre rico. Su casa y su taller son alquilados; tuvo que vender sus máquinas para poder seguir trabajando. Sus películas no dan dinero y no hay más productores que quieran invertir en ellas.

Él tenía delante de sí ausencia de conflicto. Y creó uno, casi artificial, casi un combate contra él mismo. Algo que era bastante fácil porque Godard es muy melancólico. Tiene siempre sobre sí algo que lo amenaza. Por eso, en un determinado momento, para pasar, para hacer el salto del estado conceptual hacia el real, esto es, la exposición, tuvo que crear una crisis. Entonces debió abandonar el primer proyecto, el de *Collage(s) de France*, y hacer una exposición; una que cuente una historia, finalmente una historia, aquella de la primera exposición. Por eso lo de "La utopía en busca de un teorema perdido", como designaba su subtítulo. El teorema perdido era la primera exposición que nunca se realizó. De esa, no hizo más que las maquetas. La utopía es, precisamente, esa exposición que nunca se hizo.

¿Las maquetas habían sido encargadas por el museo para facilitar el montaje de la muestra?

No, no realmente. Godard tuvo necesidad de un conflicto, una crisis, un combate, para hacer la exposición. Como en *Passion*, donde hay una secuencia famosa en la que el personaje lucha con un ángel. En este caso, Godard buscó un ángel contra quien luchar.

¿Cree que Godard se sintió realmente frustrado con esa muestra?

Frustrado no, pero sí muy disconforme. Él considera que el Centro Pompidou no se comportó bien en el plano humano, tampoco en lo financiero. Él mismo ingresó en un estado de cólera.

Como respondiendo a aquella idea de Montaigne: el artista como sufridor ejemplar.

Es eso mismo. Cuando uno lee la biografía de Godard escrita por Antoine de Baecque advierte cómo el cineasta, en muchos momentos de su vida, se lanza de lleno hacia situaciones de sufrimiento.⁷ Pero no lo hace por masoquista, es otra necesidad. Creo que en muchas cosas se encuentra muy cercano a Friedrich Hölderlin, de quien, por otra parte, hay muchas referencias en Godard. ✎

⁶ La película se estrenó en 2010 en el Festival de Cannes (N. del E.)

⁷ Antoine de Baecque, *Godard: biographie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010 (N. del E.).

Presente y futuro de las cinematecas

Diálogo con Luciano Monteagudo

► Escribe **Ana Pascal**

Comunicadora Audiovisual, FBA-UNLP. Docente de las cátedras Taller de Tesis, Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP.

En diálogo con *Arkadin*, el Director de Programación de la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), crítico de cine del diario *Página 12* y Director Artístico del Festival DocBuenos Aires abordó cuestiones ligadas a la redefinición de la labor cinematecaria en la era digital. Los cambios técnicos, las posibilidades de recuperación de material y la consolidación de nuevas culturas del cine fueron algunos de los temas tratados, que se conectaron con la función de las muestras y los festivales y la atención a los hábitos espectatoriales del presente.

¿Cuál es, a su criterio, la misión de las cinematecas en la actualidad?

Es una excelente pregunta, para la cual no son pocos quienes actualmente están buscando una respuesta. Históricamente, la misión esencial de las cinematecas ha sido la conservación, la restauración y la difusión de films y colecciones relacionadas (fotografías, afiches, equipos técnicos, etc.) y lo sigue siendo. Sin embargo, el advenimiento de la era digital no sólo ha puesto en crisis la conservación y la restauración de films tal como se las concebía sino, también, su difusión. Este problema, que afrontan las principales cinematecas del mundo, se agrava en las instituciones que cuentan con menos recursos, y que sufren doblemente la brecha tecnológica que se ha producido y que se profundizará en los próximos años. En la Argentina, por ejemplo, la instalación de un sistema completo de proyección digital 4K, no baja de los 150.000 dólares.

Además de la difusión mediante la programación de ciclos, ¿pueden establecerse

otras formas de acceso del público a las películas que alberga la cinemateca?

No en nuestro caso, pero respondo como Director de Programación de la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires y no en nombre de la Fundación Cinemateca Argentina, que tiene su propio funcionamiento y sus autoridades.

Transcurridos más de setenta años desde la fundación de la FIAF (Fédération Internationale d'Archives du Film), ¿existen "modelos" reconocibles para una cinemateca?

La Cinemateca Francesa, que con las primeras donaciones ayudó a constituir la Cinemateca Argentina, sigue siendo un modelo a seguir, por la riqueza de sus colecciones, la amplitud de sus programas de difusión y la atención que le presta a los nuevos desafíos que presenta la era digital. Ese modelo, sin embargo, es más bien un ideal o una utopía, porque la diferencia abismal de recursos hace que las experiencias sean difícilmente comparables. En América Latina, la Cinemateca Nacional de México es, quizás, el mejor ejemplo de los logros que se pueden alcanzar con un buen presupuesto.

¿Cómo cambió la tecnología digital el acceso, la conservación y la exhibición del patrimonio de las cinematecas?

La revolución digital transformó brutalmente el cine tal como se lo conocía desde 1895: se produjo la desaparición o el cambio de la película como soporte de las imágenes, la digitalización y la restauración en 4K, las imágenes de síntesis (*motion capture* y *performance capture*) exhibidas en 3D, la transmisión de las películas por satélite y el cuestionamiento de las bases fundamentales de la técnica (obturación, ritmo de toma de vistas, percepción del movimiento).

Todo es nuevo y requiere de una nueva formación técnica y nuevas decisiones. Por primera vez, desde el advenimiento del sonoro, el cine está teniendo que

aprender una nueva lengua: la de de informática. Muy pronto, ya no se hablará más de *pietaje* de película sino de *tera-octets*. ¿Qué pasará con las cinematecas en este nuevo orden? ¿Cómo podrán continuar realizando su misión esencial: coleccionar, preservar, restaurar, difundir? ¿Los archivos podrán seguirle el paso a las nuevas tecnologías? No tengo respuestas a estas preguntas y, en nuestro contexto, tampoco puedo ser demasiado optimista.

La organización de ciclos habitualmente responde a criterios autorales, de escuelas, períodos o naciones. Bajo esta lógica, ¿hay una idea de la historia del cine?

Hay, en todo caso, una idea de *historias del cine*, en plural. A diferencia del viejo canon establecido por Georges Sadoul y Román Gubern –que era vertical, monolítico y esencialmente eurocéntrico– los ciclos de la Lugones vienen a probar, en los hechos, que hay una diversidad de autores, escuelas y cinematografías que se superponen, se contradicen o dialogan entre sí. La difusión que la Lugones le ha dado, y le sigue dando, a cinematografías poco difundidas (asiáticas, africanas) y a movimientos y géneros poco divulgados (el cine de vanguardia español durante el franquismo o el documental de creación, por citar sólo algunos ejemplos) intenta ampliar la mirada y fomentar nuevas categorías de pensamiento con respecto al cine.

¿Cómo considera el mandato de Henri Langlois: "Conservar todo, salvarlo todo, mantenerlo todo"? ¿Toda producción audiovisual debe ser conservada, aun la que ha sido concebida para ser efímera? Y si hay que aplicar alguna restricción, ¿cuáles serían los criterios?

En el momento en el que Langlois estableció ese mandato se hizo, sin dudas, lo que había que hacer, no sólo para fomentar conciencia con respecto al valor documental del patrimonio audiovisual sino porque parecía materialmente posible: el universo de las imágenes a salvar todavía se presentaba como finito,

clasificable y archivable. Hoy, con la multiplicación *ad infinitum* del universo audiovisual, ese mandato, que sigue teniendo estatus de imperativo categórico, se ha vuelto mucho más complejo de poner en práctica. Y ni que hablar en nuestro país, que no tiene políticas de Estado referidas al tema. Francia, por ejemplo, archiva en el inmenso Institut National de l'Audiovisuel (INA) todas sus imágenes de televisión, aun aquellas que pudieran parecer efímeras pero que en el futuro adquirirán, seguramente, valor documental, mientras deja al cuidado de la Cinémathèque Française todos aquellos materiales asociados con el cine, con subdivisiones, como la Cinémathèque de la Danse, que tiene por misión la conservación y la puesta en valor de todos los documentos audiovisuales relacionados con la expresión coreográfica. Seguramente una taxonomía rigurosa ayude a facilitar la decisión de qué imágenes salvaguardar ante la imposibilidad de conservarlo todo.

Dada su labor como programador, crítico y representante argentino o latinoamericano en numerosos festivales internacionales, ¿qué criterios se imponen al seleccionar y/o premiar las obras?

Cada festival tiene su propio perfil, modos de programación y presupuesto, que determinan su personalidad. Los hay grandes y poderosos (Berlín, Cannes, Toronto), medianos (Rotterdam, Bafici, Thessaloniki) y pequeños pero influyentes (FIDMarseille, dedicado prioritaria pero no exclusivamente al documental). De acuerdo a su director y/o programadores, cada festival tiene su criterio de programación, pero casi ninguno puede sustraerse al efecto que producen las sucesivas *olas*, ya sea de Nuevo Cine Argentino, Nuevo Cine Asiático o Nuevo Cine Rumano, por citar ejemplos recientes. Pero, en general, importa siempre que sea *nuevo* porque el circuito de festivales suele priorizar el concepto de *novedad*. Y dentro de la novedad siempre cotiza alto el *descubrimiento*. Este mecanismo, un tanto perverso, puede provocar injusticias, porque la


ola de hoy puede tapar a la de ayer sin que ésta haya terminado de desarrollarse, o puede generar expectativas desmedidas, difíciles de satisfacer.

Si la figura del cinéfilo podía describir a la juventud que asistía con asiduidad a las proyecciones de las cinematecas o las salas especializadas en los tiempos previos a los nuevos cines de los sesenta, ¿cómo definiría la relación que se establece hoy entre el público joven y el cine? ¿Es la misma o distinta cinefilia?

La relación es claramente distinta y el término *cinefilia* ha entrado cada vez más en desuso, al punto que hoy parece remitir a una categoría del pasado. El público joven no especializado consume mucho cine, pero no en las salas, como una experiencia colectiva, sino frente a pantallas individuales: plasmas, tabletas, iPads, etc. Hay algo que podría calificarse como *cirujeo de la imagen*: se revuelve mucho y se toma un poco del cable, de la TV abierta, de Internet; pero la ansiedad imperante hace que a un espectador joven le cueste cada vez más concentrarse un par de horas sentado frente a un film, sin ceder a la compulsión de consultar otra pantalla, otra ventana. Es muy frecuente que los espectadores jóvenes, no sólo en la Lugones sino también en salas y festivales de todas partes del mundo, estén chequeando su celular o mandando *twitts* en medio de una película.

También se ha impuesto una noción que lleva a equívoco: la idea (muchas veces errónea) de que todo, absolutamente todo, se puede o se podrá bajar de la red. Y si todo está al alcance de un *click*, en cualquier momento, no tengo por qué verlo ahora, y menos en una sala de cine. Lo puedo hacer más adelante, con lo cual se posterga (y muchas veces se pierde) la experiencia, salvo que se trate de un evento (Bafici, por caso) donde hay que estar porque los otros también están.

¿Cuál es el rol de las instituciones culturales, de la crítica de cine y de las universidades en su articulación con el trabajo de la cinemateca?

El rol de la crítica de cine y de las universidades no es el mismo, pero *grosso modo* deberían ambas, cada una a su manera, ayudar a desbrozar la paja del trigo: trazar líneas, demarcar territorios, mapear no sólo el estado del cine actual sino, también, las nuevas aproximaciones sobre el cine del pasado. En este sentido, instituciones culturales, crítica y universidad deberían seguir siendo aliadas de las cinematecas, como siempre lo fueron, pero quizás en este momento más que nunca, por el efecto de dispersión al que están sometidos los nuevos espectadores. Un buen ciclo o retrospectiva de una cinemateca ayuda a poner en contexto y en valor a una obra, un movimiento, un autor. Y a este proceso también pueden contribuir la crítica y la universidad, en un diálogo que debería ser más fluido y fructífero de lo que es hoy. Esa articulación ayudaría idealmente a construir nuevos públicos, mejor formados, capaces de plantarse de manera crítica frente a la masa de información audiovisual de la actualidad. 

Museos de cine en transformación

Conversación con Paula Félix-Didier

► Escribe **Eva Noriega**

Profesora en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de las cátedras Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP. Profesora de la asignatura Discurso Audiovisual IV (Cine y nuevos medios) en la Universidad de Palermo y docente en la Escuela de Cine *Observatorio*, sede Buenos Aires.

Desde 2008, Paula Félix-Didier es directora del Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Egresada de la Universidad de Nueva York, Historiadora y Magister en Conservación y Archivo de Medios Audiovisuales, se desempeña como curadora, programadora y docente en diversas instituciones de la Argentina y el exterior. Su rescate y puesta en valor –junto con el historiador Fernando M. Peña– de la versión completa de *Metrópolis*, de Fritz Lang, han proyectado su trabajo a escala global. Entre cuestiones referentes a la atención de los detalles en la gestión cotidiana y a los horizontes posibles de un museo de cine, giró el diálogo con *Arkadin*.

¿Cuál es, en el siglo veintiuno, la misión de un museo del cine?

La misión de este Museo del cine es, fundamentalmente, preservar, conservar y difundir el cine argentino, no solamente en su formato cinematográfico, las películas, sino de todo aquello que rodea a la producción y la posproducción de un film. La función se ha ido transformando porque la historia del cine fue cambiando. Hoy nos encontramos por primera vez frente a una revolución tecnológica que modifica realmente el modo en que uno se acerca al cine; la revolución digital ha provocado un cambio tan grande que el cine de 35 mm, que se veía en una sala oscura, grande, con proyector y con soporte fotoquímico, no va a existir más. Y en ese punto la experiencia de ir al cine también se está convirtiendo en una práctica en desuso. Creo, por un lado, que siendo el cine una expresión tan importante para la cultura del siglo

veinte, la misión del museo pasa por conservar esa memoria, no solamente la de la película y la experiencia cinematográfica sino la de la relación con el público, porque ha sido una relación muy fuerte; y, por otro, que el museo tiene que acompañar el futuro del cine, que está cuajando en este momento. La apertura de lo audiovisual que se dio a partir de los formatos magnéticos y luego de los digitales nos lleva a pensar una política de conexión respecto de esos nuevos materiales audiovisuales porque, en el futuro, no sabemos qué recibiremos y cómo lo guardaremos.

Si bien la conservación del cine fotoquímico es difícil, desde 1893 hasta la actualidad se mantuvo un estándar de formato para 35 mm y otro para 16 mm, y un mismo proyector, tanto de entonces como de ahora, puede pasar películas de todas las épocas. Los aparatos que desaparecieron se pueden replicar, incluso se puede fabricar un proyector casero y las películas se podrán seguir pasando. En cambio, en el caso de los formatos magnéticos y digitales aparecen otros problemas para su conservación y preservación a largo plazo que son preocupantes. En muchos sentidos, ya se habla de una edad oscura del digital, en la que mucho material va a desaparecer, básicamente, porque no existe el estándar: ningún formato que uno guarde hoy puede pensarse a largo plazo.

Los tiempos se han vuelto enloquecedoramente cortos, y tenemos que pensar en una política del archivo audiovisual basada en la migración constante hacia los nuevos formatos y modos de reproducción. Por eso creo que todos los museos, incluido éste, difícilmente sean sólo eso, en general son instituciones múltiples. En este caso, se trata de un archivo, un museo y un centro de documentación. Tres instituciones en una, con misiones, necesidades y usuarios diferentes. Por un lado, el museo como lugar para exhibir películas y un espacio con vitrinas para mostrar objetos museográficos como afiches, fotografías, vestuario, bocetos, guiones, documentos, partituras, todo aquello que el museo colecciona en relación con el cine; por otro, un centro de documentación con una biblio-

teca y una videoteca a la que acuden investigadores, estudiantes y público en general.

¿Qué cambios produjo en las formas de acceso, conservación y exhibición la llegada del digital?

Las ventajas que ha traído la revolución digital son muchas, aunque como romántica fetichista del celuloide me cuesta aceptarlo. Creo que lo principal en el cine pasa por la restauración y la posibilidad de acceso. Hay películas en 35 mm que no se pueden proyectar pero que se pueden digitalizar. La digitalización se hace en un formato digital para preservar el contenido (*master*) y en un formato de exhibición que hoy en día es el DVD. En el Museo lo estamos haciendo con la mayor cantidad de material posible, porque eso vuelve más fácil el acceso, pero lleva tiempo y dinero, entonces vamos despacio.

En cuanto a las imágenes en movimiento, por ejemplo, editamos un DVD con la *Colección Mosaico Criollo: primera antología de cine mudo argentino*. En el depósito del museo encontramos material de cine mudo argentino prácticamente desconocido que, a pesar de ser mencionado en los libros de historia del cine, yo pensaba que no existía. Son copias únicas, en nitrato, muy frágiles, un material que no se puede proyectar, y eso era igual a que no estuvieran accesibles. Realizamos un trabajo de preservación que consistió en hacer un internegativo de esas películas y digitalizarlas. Ya en digital, incluso pudimos hacer un trabajo de restauración, con herramientas digitales mínimas para mejorar la imagen. Le agregamos música y las pusimos en un DVD que se editó en una cajita con un libro que contextualiza el material, porque son ocho horas de material mudo, y lo entregamos gratis a escuelas, bibliotecas, al público que venía por aquí y circuló. En los días siguientes a la publicación ya estaba subido a Internet y eso nos parece muy bueno, porque la idea es que se difunda lo más posible. En cuanto a los otros materiales, mediante un emprendimiento del gobierno de la ciudad, se realizó un motor de búsqueda del patrimonio cultural de la ciudad. En la

base de datos Acceder¹ se puede encontrar una enorme cantidad de fotos del museo digitalizadas, y eso también está en Internet. Sin embargo, el problema con la digitalización, cuando uno va despacio, es que cuando termina tiene que volver a empezar porque el formato cambió. Y esa es la paradoja y la pesadilla en la que se encuentran todos los archivos audiovisuales respecto del tema de la preservación digital.

¿Cómo se articula el trabajo del museo con otras instituciones culturales, como la crítica de cine y las universidades?

El Museo del Cine tuvo una historia muy errática. Hacía siete años que no tenía sede y ahora tiene una nueva, que se está completando de a poco. Por eso, antes que nada, tiene que empezar a reconstruir su vínculo con el público y, en ese sentido, la relación no ha sido del todo explotada. Respecto de las universidades, los investigadores y la crítica creo que hay muchas articulaciones pendientes. De todos modos, el museo participa en festivales de cine. En el BAFICI y en el festival de Mar del Plata tenemos un lugar para mostrar lo que hacemos. Los investigadores llegan aquí porque no hay muchos más lugares para investigar. El tema es que en muchos aspectos esa relación no está aceptada. Históricamente, y en todas partes del mundo, la relación entre el archivista y el investigador es bastante tensa. Yo, como tengo los dos sombreros, producto de que soy las dos cosas, de algún modo entiendo la tensión y creo que se puede disolver fácilmente. Hay mucho material para investigar, todavía sin explorar, por citar un ejemplo: la colección completa de fotografías de negativos en vidrio para cine de Annemarie Heinrich y de su maestro Siwul Wilenski, que son increíbles.

¿Cómo pensar la inclusión de material audiovisual producido por dispositivos distintos al cinematográfico? Por ejemplo, las obras audiovisuales que no están pensadas para ser

proyectadas en una sala, a oscuras, sobre una superficie plana y que reclaman otro tipo de participación del espectador.

Si bien es un museo del cine, yo vuelvo siempre al archivo porque en la actualidad el tema de la preservación lo enfrenta a varios desafíos. El primero es encontrar un formato digital medianamente estándar para guardar material audiovisual; el segundo, claramente, es que el campo audiovisual estalló. Respecto a las obras audiovisuales que no están pensadas para ser proyectadas, existen prácticas de archivo para esos materiales y no son campos tan distintos respecto de la preservación audiovisual. Mi tesis de maestría fue, justamente, la conservación y la preservación de cine experimental, que presenta desafíos distintos a los de otro tipo de cine.

¿Considera que las producciones audiovisuales de tipo performático o las instalaciones deben ser conservadas a pesar de su carácter efímero?

Esas y otras experiencias sobre preservación de performances e instalaciones me aportaron mucho porque aprendí qué es lo que se guarda, más allá del criterio según el cual si una obra es efímera corresponde o no guardarla. Pienso que se trata de un debate ético y creo que hay cosas que merecen la pena ser conservadas, al menos el rastro de que existió. En el caso del arte audiovisual contemporáneo, a veces uno involucra al artista en la restauración y, a veces es genial que eso suceda. Cuando el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) hizo una restauración de *Invasión* (Hugo Santiago) llamó a Ricardo Aronovich, que fue el director de fotografía de la película, porque él sabía exactamente lo que había hecho en su momento. En los casos de televisión, el vivo y demás obras creo que el valor de la televisión es fundamental para entender la cultura del siglo XX, porque los archivos audiovisuales, las películas, los guiones y las fotografías son fuentes que no sólo sir-

¹ www.acceder.buenosaires.gov.ar, Red de Contenidos digitales del patrimonio cultural, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

ven a los que investigan sobre cine sino que tienen un valor enorme para muchas otras investigaciones. La televisión desde el punto de vista de la historia y el registro de hechos históricos pero, también, la historia de la moda y la gastronomía, la historia de la vida cotidiana, del amor, etc. En esos archivos se pueden ver varias cosas funcionando. Lamentablemente, del principio de la historia de la televisión, que se hacía en vivo y no se registraba en ningún lado, no quedaron archivos; en ese sentido su historia y su memoria están mucho peor que las del cine, porque no hay ninguna institución cuya misión sea su preservación y porque los productores de material de televisión no lo han guardado. Hay canales locales del interior que están empezando a guardar sus cosas. Tenemos aquí un archivo modelo, que es el de Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por Silvia Romano, y es modélico porque está totalmente inventariado y digitalizado, y a partir de él se producen obras audiovisuales y lo hacen accesible. Se trata de un trabajo muy interesante.

Además de la conservación y la difusión del patrimonio del museo del cine, ¿contempla otras líneas de acción?

Para mí no existe preservación sin acceso, por eso nuestra primera misión es encontrar modos de difundir el material y de reencontrar al público con este material que estuvo durante mucho tiempo alejado. En ese sentido, hacemos desde las cosas más tradicionales, como las proyecciones y las muestras, hasta las publicaciones; por ejemplo, el DVD que editamos y las funciones que tratamos de realizar en los festivales cuidando el standard de calidad de las proyecciones, porque la gente ya no admite copias de películas que estén dañadas y que se escuchen mal.

En la Argentina, la falta de una política cultural de preservación durante tanto tiempo generó que hoy tengamos copias muy malas de las películas, que se escuchan mal, y ni hablar de las películas mudas. En 1969, un incendio en los laboratorios Alex destruyó

muchísimos negativos, que es el principal material de conservación. Entonces, en el caso del cine nacional, en contra de todo lo que me enseñaron en la escuela de preservación, a las copias en 16 ó 35 mm hay que cuidarlas mucho, porque a veces son lo único que hay. El formato intermedio, que es el analógico, también es complicado de guardar porque hubo muchísima variedad de formatos. La cinta magnética es muy frágil, se rompe, se borra, y a eso se suma la obsolescencia de los aparatos de reproducción. Mucho material de televisión, muchas obras de videoarte y, por supuesto, muchísimas películas hogareñas en formato magnético constituyen un patrimonio en riesgo, incluso más urgente que el del cine.

Aquella propuesta de Henri Langlois: conservar todo, salvarlo todo, mantenerlo todo, ¿sigue teniendo vigencia? Teniendo en cuenta la era actual de expansión del audiovisual, ¿deben conservarse todas las producciones o se impone alguna restricción?

Lo de Langlois viene de una época distinta, en la que había que guardar todo, porque lo que había quedado era casi nada. Pensando, sobre todo, en el cine mudo, cualquier cosa que se encontraba era muy preciosa porque la posibilidad de hallarlo también era escasa. Hoy, que el registro está por todas partes, la pregunta más pertinente es si vale la pena guardar todo o qué es lo que hay que conservar, porque claramente no se puede preservar todo. Están los celulares, las cámaras de seguridad (si bien estas cámaras hacen un registro y borran la información periódicamente), está la película de Zapruder sobre el asesinato del presidente Kennedy, un super8 de alguien que estaba ahí y filmó algo que iba a ser histórico; entonces nunca se puede ponderar el valor futuro que va a tener una imagen o los intereses que puede tener para alguien un registro. Si pensamos en todos los clips que hay en internet, en Youtube o Vimeo, que forman parte de la cultura popular de esta época, es muy difícil hacer un recorte de qué guardar y qué no, pero, a la vez,

está claro que por la enorme proliferación de materiales audiovisuales hay que recortar y hay que tener misiones más específicas. La verdad es que no tengo respuesta para esto y creo que debe ser debatido. Otro problema relacionado con la revolución digital que enfrentamos en la actualidad es el desbalance entre países ricos y países pobres. Los que cuentan con recursos podrán guardar su memoria audiovisual y los que no, no lo harán.

La actividad que realiza el Home Movie Day, ¿se orienta en este sentido de recuperación del patrimonio audiovisual?

El *Día de las películas familiares* es una actividad que inicié con un grupo de amigos, que no tiene que ver con el museo. Es un encuentro anual que se hace aproximadamente en 200 ciudades del mundo, donde se invita a la gente a que traiga sus películas en los formatos que tenga (8 mm, super8 y 9 1/2 mm, que son los habituales del cine familiar); es decir, films que han estado guardados y que no han vuelto a ver. Dado que muchos tienen la idea de pasarlos a DVD y tirar las películas, la actividad permite tomar conciencia de que el original siempre es valioso, que el DVD puede dejar de funcionar y si no tienen el filmico esas memorias personales se van a perder. Suele ser una experiencia muy emotiva, a partir de la cual se genera un vínculo comunitario entre la gente que va a ver sus películas y se queda a ver las de otra familia. Por un lado, está la recuperación de la experiencia original de ver el cine proyectado; por otro, el objetivo de llamar la atención sobre el valor cultural que tienen todos los materiales audiovisuales que, además, hoy los museos están coleccionando activamente.

En relación con la larga tradición, ¿podemos pensar en modelos establecidos para un museo del cine? ¿Con cuáles siente mayor afinidad?

Por mi formación, que es doble, por un lado, y como autodidacta en el tema de los archivos, aprendí no sólo a manipular la película sino esa cosa de amor

por el material; por otro, a partir de la maestría que hice en la Universidad de Nueva York, creo que tengo un panorama bastante amplio, con distintas perspectivas. Conocí archivos en Europa, África, América Latina y en Estados Unidos. He visto archivos pobres y ricos; archivos con gente muy apasionada y archivos con gente muy burócrata. Hay de todo, y en general no existen muchos modelos, más bien creo que hubo uno que duró hasta los años 70, aproximadamente. Después, se produjo un cambio orientado a la apertura de los archivos, o un cambio del balance, de la conservación y la preservación al acceso. Un caso del modelo previo a esta apertura es la Cinemateca Argentina, que fue un archivo muy valioso y que coleccionó muchas cosas, pero que representa esa visión que a mi entender quedó atrás: la que otorga prioridad a la conservación en detrimento del acceso.

Creo firmemente (porque este es un archivo público) que no existe preservación sin acceso, por supuesto, sin poner en riesgo el material y buscando el equilibrio entre la preservación a largo plazo y una apertura que permita que esos materiales vivan; de lo contrario, se convierte en el prejuicio que la gente tiene de los museos como un lugar donde están los muertos. Un museo vivo es un museo que usa sus materiales, que los torna accesibles y busca usos no tradicionales, por ejemplo el cine de *found footage*. Pienso que los archivos son cajas de herramientas, no sólo para la investigación académica sino, también, para la creación artística, y esto es trabajo para pensar y para hacer. Nosotros estamos en ese camino, tratando de encontrar maneras más atractivas de acercar al público a estos materiales. ✱

Apuntes sobre el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso

► **Escribe Alfredo Barría Troncoso**

Licenciado en Cine, Universidad de Valparaíso, con mención en dirección de arte. Diplomado en Estudios en Cine, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María en las asignaturas de Estética, Cine y Teoría del Cine. Profesor de Historia General del Cine de la Universidad Adolfo Ibañez y del Duoc UC, sede Viña del Mar. Director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, creado en 1997. Autor de *El espejo quebrado, memorias del cine de Allende y la Unidad Popular* (Uqbar, 2011).

En los primeros meses de 1997, un grupo de cinefilos de la ciudad de Valparaíso, Chile, comenzó a diseñar el programa de lo que primero se llamó *Semana Internacional de Cine de Valparaíso* y, luego, *Festival Internacional de Cine de Valparaíso*. La idea no era hacer un festival más, homologando a los ya existentes. Tampoco se trataba de buscar una originalidad por decreto. En tiempos en que el video electrónico aparecía como el anuncio de una nueva era para la cinematografía, propiciar una línea curatorial archivística y patrimonial se entendía como una afirmación de fe en los parámetros clásicos de la imagen en movimiento. Ya el auge de la cibernética ratificaba también la volatilidad de la percepción filmica. Rescatar materiales pertenecientes a los archivos de las filmotecas internacionales era una forma de fijar ciertas señales de ruta en medio de los vertiginosos cambios de fines de siglo.

Junto con lo estrictamente cinematográfico, se imponía una ineludible vinculación con la ciudad, espacio urbano de características singulares. Como cada festival existente en el mundo, el de Valparaíso tiene un arraigo con la geografía que lo cobija: la fuerza iconográfica del puerto se levanta como un telón de fondo más cercano a la leyenda que a la historia. Esta dimensión mítica se remonta a fines del siglo XIX, con las tripulaciones navieras que cruzaban el Cabo de Hornos y llegaban al Valle del Paraíso. La literatura hizo el resto, construyendo el imaginario del puerto. Luego del terremoto de 1906 y la apertura del Canal de Panamá en 1914, la ciudad vivió un proceso ininterrumpido de decadencia, verificado en la emigración de las capas medias de la población hacia otras ciu-

dades, particularmente Viña del Mar, en el marco de una crisis que en las tres últimas décadas del siglo XX marcaba una tendencia irreversible. El puerto empezaba a dejar atrás su condición de privilegiado enclave marítimo del cono sur del continente.

Los terremotos de 1965, 1971 y, sobre todo, el de 1985, terminaron por instalar a la ciudad en la periferia y la marginalidad del desarrollo del país. Unido a este fenómeno, la implantación de una radical economía de libre mercado en los inicios de la dictadura militar, a mediados de los años setenta, dejó a Valparaíso sumida en la postración social. La oposición entre una contingencia precaria y un pasado legendario se imponía como una nueva manera de sentir la ciudad. Estos contrastes de época aparecían muy bien dibujados en *A Valparaíso* (1962), de Joris Ivens, donde la dura sobrevivencia cotidiana del porteño ("hacia arriba hacia abajo, hacia arriba hacia abajo", repite el narrador del documental) se asumía como el orden natural de las cosas. En los años noventa, comenzará a incubarse la transformación del sello portuario e industrial de la ciudad por otro turístico, universitario y de servicios.

Los tres primeros años del festival de cine recordado de Valparaíso intentaron posicionar el discurso archivístico y patrimonial en un país que carecía de filmotecas, a diferencia de otros países latinoamericanos. Representantes cinematecarios de Perú, Bolivia, Cuba, Uruguay y Argentina que asistían como invitados, socializaban un lenguaje especializado de uso más bien limitado: formatos, duplicados, moviolas, copias, texturas, cromatismo, cine silente, bóvedas climatizadas, nitrato, acetato, versiones restauradas.

A partir de 1998, el festival combinó las franjas de exhibición con la organización de simposios de investigación autoral, que reunieron a diversos exponentes de la crítica y la teoría cinematográfica. Especialistas como Pedro Susz K. (Bolivia), Isaac León Frías y Federico de Cárdenas (Perú), Luis Elbert y Manuel Martínez Carril (Uruguay), Eduardo A. Russo

(Argentina), Roman Gubern (España), David Ramón (México) y Walter Schobert (Alemania), aportaron sus indagaciones filmográficas. Sergei Eisenstein, Orson Welles, Luis Buñuel, Stanley Kubrick y Andrei Tarkovski fueron examinados en sucesivas conferencias que le otorgaron al festival un perfil particular. Años después, los simposios fueron reemplazados por un módulo denominado "Observatorio del cine chileno", con diversas aproximaciones temáticas que buscaban el rescate y la puesta en valor de fenómenos autorales no tratados en circuitos convencionales. En esta línea se programó una retrospectiva del director Cristián Sánchez, el mismo año (2007) que el BAFICI lo llevara a Buenos Aires. El caso de Sánchez es muy significativo, ya que su cine está hecho en formato de 16 mm y también en U-Matic, y se aleja totalmente del circuito de distribución comercial. Un libro publicado en la Universidad de Stanford por Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez*,¹ ofreció el marco teórico para examinar al autor de *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982) y *El cumplimiento del deseo* (1994).

Posteriormente, se puso en el horizonte al pionero chileno Alberto Santana, en un trabajo de investigación conjunta con la directora de la Filmoteca de Lima, Norma Rivera, y la subdirectora de la Cinemateca Nacional del Ecuador, Wilma Granda. El increíble periplo de Santana por los países del continente, a comienzos de los años treinta, convirtió el seguimiento de su obra en una verdadera odisea archivística. En Chile ya se había hecho el documental *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica* (2002), de la fallecida directora Adriana Zuanic, con importantes contribuciones de Hans Mülchi y Eliana Jara. Una temática histórica fue el Observatorio dedicado al cine hecho en el período de la Unidad Popular (1970-1973), con referencias a la productora estatal Chile Films y a las películas documentales y de ficción realizadas en esos años.

¹ Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez*, California, Universidad de Stanford, 2007 (N. del C.).

Una de las opciones curatoriales que se definieron en los primeros años del festival fue dar un espacio al Chile visto por realizadores internacionales. En esta línea se estrenaron muestras documentales del colectivo alemán Heynowsky & Scheumann, del español-francés José María Berzosa y trabajos de ficción hechos por Peter Lilienthal. A su vez, la repatriación de materiales filmados por cineastas chilenos en el periodo del exilio permitió conocer una serie de películas realizadas en España, en la entonces Unión Soviética, Finlandia y Suecia por Sebastián Alarcón, Claudio Sapiain, Sergio Castilla, Angelina Vázquez, Orlando Lübbert, Luis Vera, Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Héctor Ríos y Miguel Littin.

Al pasar a la década de 2000 nos encontramos con un nuevo escenario para el audiovisual mundial, con el auge de los soportes cibernéticos que dejarían obsoleto al video electrónico, inaugurando la era multimedial-digital. Para ese entonces, la muerte del cine en celuloide deja de ser un debate intelectual o meramente teórico para situarse en un ámbito decididamente coyuntural y práctico. Sumando a esto, desde la esfera gubernamental empieza una campaña para impulsar la candidatura de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO), gestión que se entiende como la apertura de un nuevo ciclo histórico. Los agentes políticos inauguran nuevos códigos semánticos para la ciudad, como el turismo patrimonial, los servicios universitarios y las pequeñas empresas hoteleras y gastronómicas.

El festival partió buscando sustentarse con aportes privados, para, en pocos años, obtener recursos públicos mediante fondos concursables y asignaciones directas desde el Gobierno Regional de Valparaíso. La campaña UNESCO, que concluyó con la declaración del casco histórico como Patrimonio de la Humanidad, coincidió con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, institucionalidad que estableció diversos fondos sectoriales en la música, el libro y el audiovisual. Este nuevo marco cultural favoreció también la creación de la Cinoteca Nacional de Chile, que

impulsó un trabajo profesional en todo lo relacionado con la conservación, la restauración y la difusión filmica. Los vínculos con la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) se acrecentaron y el número de restauraciones anuales del cine chileno alcanzaron una continuidad impensable hace pocos años atrás.

Pese al favorable contexto nacional, la segunda mitad de la década de 2000 encuentra a Valparaíso sumida en la postración económica, con altos índices de desempleo. Se empieza a hablar de la urgencia de una política de subsidio estatal a la ciudad patrimonial, en medio de un fuerte discurso liberal y privatizador. Un punto de quiebre ocurre con el terremoto del 27 de febrero de 2010, que provoca graves daños en los sectores patrimoniales sancionados por la UNESCO que, además, ya habían sido víctimas de sucesivos incendios. Ese año el festival se presenta bajo una nueva denominación: *cine recobrado*, que marcó, también, un punto de inflexión en lo programático. La cercanía con los quince años de existencia del festival y la ausencia de una sala de exhibición adecuada (con los teatros municipales de Valparaíso y Viña del Mar cerrados por las secuelas del terremoto), colocaron a la gestión en una encrucijada. Si en 2001 se alcanzó el punto más alto de asistencia de público, principalmente universitario, diez años después el panorama de las audiencias entró en crisis. El cine visionado en computadores personales y el amplio repertorio de películas posibles de visualizar en Internet alteraron el circuito tradicional de la exhibición. Era posible ser cinéfilo, sin pisar jamás una sala de cine. Efectuado el diagnóstico de los nuevos tiempos, la 15° versión del festival, realizada en 2011, se planteó como cierre de un ciclo e inicio de un nuevo horizonte. Este cambio de época audiovisual es mucho más radical que el producido con el advenimiento del cine sonoro a fines de la década del veinte. Para muchos analistas e investigadores, lo que estamos experimentando es una revolución que pone en duda la continuidad del cine en formato de celuloide.

Este punto de quiebre del festival coincidió con la restauración histórica del Edificio Luis Cousiño, recinto construido entre 1881 y 1883, y que el último tiempo estaba en total abandono. La recuperación fue una decisión institucional de la Fundación Duoc de la Pontificia Universidad Católica de Chile e incluyó una sala multipropósito para 270 espectadores. En medio de una arquitectura cuyos elementos ornamentales establecían el cornisamiento horizontal, con una fachada curva irrumpiendo entre pilastras y balaustradas, el festival encontró domicilio y arraigo. En este contexto se lanzó el concepto de *cine recobrado*, denominación que, manteniendo su identificación con la ciudad de Valparaíso, se coloca en una neta opción curatorial dirigida al pasado de las imágenes en movimiento. El nombre se inspira en *Le temps retrouvé* (1927), la novela de Marcel Proust que cierra el monumental proyecto literario *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y que también fue llevada al cine por el director Raúl Ruiz. El festival se propone sustentar la vigencia del antiguo *modus operandi* del cine, como desplazamiento físico del espectador, y que termina en el ingreso a un ritual comunitario y social. El oscurecimiento de la sala ante el inicio de la proyección, *ex umbra in solem*, marca el primer rango diferenciador. La continuidad secuencial de las imágenes se encuentra garantizada por la ausencia de cortes publicitarios u otras alteraciones (control remoto deteniendo, acelerando o demorando ese fluir) que implican una manipulación del tiempo perceptivo. No es menor el uso de un telón de proporciones tradicionales, que apunta a establecer un contraste con la marea de micro pantallas multimediales que dominan el campo posmoderno de las imágenes en movimiento. Esta centenaria ritualidad cinematográfica, hoy amenazada, constituye uno de los objetivos del cine recobrado.

Esta afirmación del espacio clásico del cine, que definió su rango estético por un siglo, puede ser considerado un gesto de resistencia frente al devenir de los acontecimientos audiovisuales de los nuevos tiempos. También la noción de *cine recobrado* es un

dispositivo que opera hacia atrás, hacia la memoria y el pasado histórico. Aquí caben las versiones restauradas, el hallazgo de películas que se creían perdidas y el rescate de autores desconocidos. Esta opción curatorial arriesga una toma de posición: gran parte de la historia del cine ya ha sido hecha. Más allá de la profecía rosselliniana, que en 1963 afirmó la muerte del cine, es el particular itinerario recorrido por el cine el que induce la mirada hacia atrás. Los primeros balbuceos de la imagen en movimiento fueron seguidos rápidamente por la consolidación del formato narrativo-industrial y la puesta en práctica de un arsenal expresivo, partiendo por el montaje y la composición del encuadre.

Muy pronto irrumpieron las vanguardias experimentales y abstractas, denunciando la inercia del llamado *Séptimo Arte* y anunciando lo mucho que ganaría el cine si dejaba atrás el teatro y la literatura y se asumía como una rama de las artes plásticas. Pero luego de este cuestionamiento llegó la etapa sonora y con ella el auge del sistema de los grandes estudios. Esto marcó un impresionante desarrollo económico de la producción filmica, que no se detuvo hasta la llegada de la televisión, que coincidió con la aparición de la nueva ola francesa y la teoría de autor. De la televisión al video electrónico, pasamos rápidamente al universo cibernético y los formatos digitales. En pocas décadas, el cine observó la transición de su etapa fundacional y pronta llegada a la madurez, experimentando en algunos géneros, como el western y la comedia musical, un virtual agotamiento. Debido a esto, proponerse un retorno al pasado cinematográfico se configura como un trayecto más bien reciente a diferencia de otras artes.

Un diseño curatorial que se proponga una línea de trabajo orientada a recobrar y recuperar zonas periféricas o marginales del cine juega sus cartas en una concepción temática básicamente autoral. Ejemplo de esto fue la segunda versión del festival, que en 1998 mostró una retrospectiva de Patricio Guzmán, cuando su trilogía *La batalla de Chile* (1975-1979) aún no se


estrenaba en salas. Al año siguiente se trajo *Napoleón* (1927), de Abel Gance, pieza de archivo del Museo de Cine de Frankfurt, que inició un largo capítulo del festival dedicado a la revisión de las obras clave del período mudo. También se atendieron los proyectos inconclusos, como la película *Viva Crucis* del director chileno Patricio Kaulen, nunca terminada, y varios cortos de Orson Welles, que quedaron a mitad de camino, pesquisados por el Filmmuseum de München. Esta puesta en valor del pasado del cine va unido al encomiable trabajo de investigación hecho por las filmotecas internacionales. En la gestión de este trabajo asociado, comprobamos que el espacio archivístico es un oficio profesional que siempre opera a contrapelo del tiempo y de los recursos financieros. Particularmente, en muchos archivos latinoamericanos se vive al borde de la precariedad.

Si recobrar es volver a transitar por épocas pretéritas, la recuperación de ese tiempo extinguido le da a la proyección cinematográfica un carácter fantasmático. Pensemos en la retrospectiva del documentalista siciliano Vittorio De Seta, que la Cineteca de Bologna envió al festival de 2010, con sus trabajos hechos entre 1954 y 1959. El registro de un mundo perdido, con diversas comunidades de pescadores, mineros, pastores y agricultores, encarnando un modo de vida preindustrial, permite atrapar y fijar unos oficios humanos hoy superados por el desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX. El cine recobrado entra en el túnel del tiempo, para intentar fijar el pulso y el ritmo epocal.

Trasladémonos al cine primitivo mudo, donde la presencia de un pianista acompañando las silenciosas figuras en el encuadre ofrece un radical contraste con el espectáculo multimedial de nuestros días. Si por varios años el festival de cine recobrado desempeñó un rol político, en cuanto a recuperar la memoria del exilio cinematográfico chileno, posteriormente se hizo urgente optar por una nueva hoja de ruta, en sintonía con el brusco cambio de época. Con el nuevo siglo estamos instalados en el centro mismo de un

momento histórico. Aunque el cine ya había perdido el monopolio de las imágenes en movimiento a mediados del pasado siglo, no hay comparación con los fenómenos audiovisuales que se experimentan en la actualidad.

En medio de debates teóricos acerca de la conversión del cine en posible lengua muerta, la reconstrucción de tiempos pretéritos ofrece un trayecto a las fuentes de un arte centenario. Si bien cada cierto tiempo aparecía una película orientada al rescate del pasado del cine, este dato podía tomarse como una extravagancia autoral. Pensemos en la valoración del mundo marginal de la serie B americana en *Ed Wood* (1994), de Tim Burton, hecha, además, en blanco y negro. Un fenómeno distinto parece estar ocurriendo ahora con la sorpresa de encontrarnos en pleno 2012 con películas nacidas en el corazón mismo de la industria y que entran a jugar con la máquina del tiempo. *The artist* (2011), de Michel Hazanavicius, y *Hugo* (2011), de Martin Scorsese, esta última en 3D, no son producciones de bajo costo y hechas en los bordes del negocio cinematográfico.

Si la propia industria está volviendo sus ojos al pasado, la tendencia algo indica. Un arte centenario como el cine empieza a reconstruir en forma consecutiva sus orígenes primitivos y fundacionales. En paralelo, la travesía por los mares globalizados y multimediales del nuevo siglo ofrece un horizonte de abierta incertidumbre. Al tener un sólido corpus de memoria acumulada, los parajes del cine se pueden dibujar en gran parte con las imágenes del pasado. 

Bajan las luces, empieza la música

► Escribe **María Elena Larrègle**

Profesora de Educación Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de Sonido II, Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA, UNLP. Docente del Seminario "Música y Comunicación", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Secretaria de Publicaciones y Posgrado, FBA, UNLP. Fue Vicedecana y Secretaria Académica de la FBA, UNLP.

La música y el cine son compañeros de ruta desde los inicios del séptimo arte, allá por finales del siglo XIX. Son conocidas las anécdotas de trajinados pianistas ubicados a un costado de la pantalla, que martillaban de mejor o peor manera músicas preconcebidas para diversas situaciones (persecuciones, escenas de amor, tormentas y otras) o ejecutaban piezas originales compuestas especialmente para un film en particular. En las salas mejor posicionadas la musicalización podía estar a cargo de una pequeña orquesta; las más pobres solían contar con una pianola. Sin desmedro de la prosaica función de *tapar el ruido del proyector*, la música proveía de un entorno sonoro sugerente que, en general, reforzaba el sentido de las circunstancias que se desgranaban en el relato.

Entre esas primeras relaciones y el actual estado de este matrimonio estético-comunicacional median incontables posibilidades de ardua clasificación. Lo concreto es que la mayor parte de las películas hace uso de la música y, si bien podemos encontrar ejemplos de films que no recurren a ella en absoluto, es factible afirmar que es un elemento constitutivo del discurso audiovisual, lo que no sólo incluye películas sino, también, series televisivas, publicidades y hasta noticieros de actualidad.

Algunas funciones

Una primera distinción es aquella que diferencia la música que forma parte de la acción (diegética) de la que no lo hace (extradiegética). Buen ejemplo del primer caso es la película *American Graffiti* (1973),¹ donde la música,

¹ Dirigida por George Lucas.

que proviene de las radios de los automóviles en los que los personajes van transitando sus aventuras, contribuye a dar unidad de tiempo y lugar a toda la historia. Para el segundo caso, entre mil y un otros, mencionamos *Setenta veces siete* (1962), de Leopoldo Torre Nilson, con música de Virtú Maragno.² Una segunda cuestión es qué aporta la música al film. Aquí tenemos dos grandes posibilidades que luego se abren en subcategorías. La música puede ambientar la/s escenas/s u officiar de elemento que opera sobre cuestiones de corte más estructural, como la continuidad, el ritmo o la forma. Trataremos de sintetizar estos puntos.

Ambientar es un neologismo algo impreciso, pero se entiende que está relacionado con la *fabricación* de un entorno situado. Una de las características de la música es que, en tanto producto cultural, porta implícitos en su constitución rasgos que refieren a contextos más o menos específicos y produce, además, ciertas vinculaciones de corte más subjetivo que con el tiempo han sido en buena parte validadas culturalmente. Esta función puede asumir dos usos. Por un lado, facilitar la ubicación en época, lugar, cultura, clase social, entre otras. Podríamos aventurar que aquí se apela a relaciones más "objetivas", en el sentido de que cada música trae inscriptos rasgos que remiten a estas categorías en el modo de configurar sus estructuras desde el lenguaje.³ Una sinfonía de Brahms (o una compuesta *alla* Brahms) nos lleva a la Europa romántica del siglo XIX por su estilo, su

instrumentación, el uso de las dinámicas, la tímbrica, el manejo del ritmo, de la armonía, etc., por la sola pertenencia a ese contexto de producción. Una melodía de bandoneón nos traslada al Río de la Plata por las mismas razones. En el caso de una película situada temporalmente en un tiempo histórico y lugar determinados, la presencia de música propia de ese marco reforzará la construcción epocal buscada. Algunos ejemplos: los cantos gregorianos usados en *El nombre de la Rosa* (1986)⁴ o los cantos folklóricos que se escuchan en el final de *Cobra Verde* (1987).⁵

En el terreno de la subjetividad, la música puede operar sobre la generación de sensaciones, sentimientos, recuerdos, dirigidos al individuo espectador pero anclados en validaciones culturales.⁶ Aquí el vínculo es menos previsible, más necesariamente edificado por la interrelación entre música, sonido, imagen, movimiento, relato, encuadre y varios otros factores. No existe una metodología infalible para componer una música que diga *miedo*, pero existen algunas que provocan esa sensación, más aún cuando están puestas en relación con una historia que nos va llevando a ese sentimiento. Los distintos factores del lenguaje musical (los materiales sonoros, las configuraciones texturales, la organización rítmica, melódica o armónica) van a dialogar con el resto de los componentes del lenguaje audiovisual en busca de una sensación subjetiva particular, que podrá tener en el espectador grados mayores o menores de ambigüedad e impacto.

² Virtú Maragno se desempeñó como profesor de Contrapunto en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

³ Objetivo en el sentido de que cada época y cada cultura elige modos particulares de configurar el lenguaje musical que terminan resultando identificatorios del contexto de producción de una manera bastante inequívoca. Un madrigal inglés del siglo XVI es eso, lo que no quita que se pueda ambientar una película de época con música rock, como en *Corazón de Caballero (A Knight's Tale)*, 2001, (Brian Helgeland), donde se utilizan canciones de Queen, David Bowie, Eric Clapton, AC/DC, entre otras.

⁴ Título original: *Le nom de la rose / Der name der rose*, dirigida por Jean-Jacques Annaud.

⁵ Dirigida por Werner Herzog.

⁶ La validación cultural de ciertas asociaciones entre determinados sentimientos o sensaciones y algunas músicas tiene larga tradición de usos y costumbres. Desde hace mucho tiempo la música ha buscado, mediante varias tendencias estéticas a lo largo de la historia, un sentido *representativo* de situaciones extramusicales. La *Teoría de los afectos*, de moda en el período barroco, intentaba vincular giros melódicos o encadenamientos armónicos a sentimientos y pasiones. La música programática del período romántico exploraba la posibilidad de representar una historia o situación. Muchas obras musicales instrumentales llevan títulos que persiguen una asociación entre lo que se escucha y un significado más o menos preciso, en general de índole descriptiva. También la ópera ha contribuido a la instauración de estas vinculaciones. El uso de estos recursos asociativos a lo largo del tiempo va construyendo culturalmente la validación de dicha asociación. Muchas siguen funcionando, otras han caído en el vaciamiento de sentido que suele caracterizar a los estereotipos demasiado transitados.

Afinidad de estructuras

La música también construye el film desde un punto de vista más estructural e influye sobre distintos aspectos que tienen que ver con cualidades que música y artes audiovisuales comparten en cuanto a sus procesos constitutivos. Tanto una como otra encadenan elementos en el tiempo para plasmar una forma final que es el resultado de la dialéctica entre dicho encadenamiento y las relaciones que se producen entre los elementos. La música encadena (organiza) sonidos, las artes audiovisuales encadenan imágenes (planos); las dos instauran su propio tiempo y espacio, su verosímil, generan movimiento, tensiones, distensiones, conflictos. También muchos procedimientos compositivos son comunes a ambas: juntar, separar, repetir, alternar, superponer, estirar, reducir, acelerar, detener, son operaciones que se aplican a los materiales (sonidos, planos) para dar cuerpo a la obra. De esta similitud (que pudiera parecer forzada y que requeriría de otro artículo para desarrollarla y fundamentarla, pero que dejaremos librada a la intuición comprensiva del lector) surge la base que hace posible la emergencia de las relaciones que queremos explicar. Mencionaremos las más importantes.

La primera es la vinculada con la *continuidad* o la *discontinuidad*. En una obra (musical o audiovisual) se puede buscar ex profeso una situación o la otra, en forma total o parcial. La continuidad o discontinuidad de la música, puesta en relación con las imágenes, puede reforzar o poner en conflicto la continuidad (o no) de planos planteada por el montaje. Ejemplo típico: la utilización de la ópera *Cavalleria Rusticana* en *El Padrino III* (1990)⁷ durante la representación operística, los *trabajos* encargados por Michael Corleone a sus delegados y el asesinato del Papa. Cuatro escenarios superpuestos temporalmente, separados geográficamente, unidos argumentalmente, monta-

dos paralelamente y *cosidos* por la alternancia de la ópera y el *leit motiv* de la película, a su vez enlazados por un tratamiento tímbrico similar.

La segunda tiene que ver con el *ritmo*, la construcción de la temporalidad, donde la música interviene en especial sobre las duraciones y las velocidades. Escenas que muestran movimientos vertiginosos apoyados por músicas de ritmo veloz (la escena animada inicial de *Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988)⁸ o, al contrario, el uso de una música de ritmo y clima *cool* en la masacre de orientales a manos de La Novia en *Kill Bill 1* (2003).⁹ En la construcción rítmica también juega un fuerte papel la sincronía que pueda existir entre los movimientos que se ven en la pantalla y el ritmo musical cuando ciertos movimientos de personajes u objetos coinciden temporalmente con acontecimientos generadores del ritmo musical (acentuaciones, ataques, cambios acórdicos, entre otros).

La tercera se refiere a la *forma*, entendida como la construcción de la estructura total de la obra en cuanto al reconocimiento de partes o secciones y el modo en que se transita de una a la otra. Cuando escuchamos una obra musical notamos que hay unidades (por ejemplo, las estrofas en una canción o los temas en una sonata o sinfonía) que permanecen, varían, cambian o retornan. Estas unidades se reconocen como tales porque guardan una coherencia musical (que, según el tipo de música, va a estar dada por diversos factores que actúan como un todo relacionado) y a la percepción le resulta claro reconocer las conductas con las que se van sucediendo. Por ejemplo, si una canción repite una estrofa exactamente igual, notaremos dicha repetición. Si varía en algún aspecto (podría ser, el modo de frasear o la instrumentación), se reconoce la permanencia de la estructura y la variación de los detalles. Si se escucha una melodía diferente, se evidenciará como un cam-

⁷ Título original: *The Godfather: part III*, dirigida por Francis Ford Coppola. La ópera *Cavalleria Rusticana* pertenece al compositor italiano Pietro Mascagni (1863-1945).

⁸ Título original: *Who framed Roger Rabbit?*, dirigida por Robert Zemeckis.

⁹ Dirigida por Quentin Tarantino.

bio, como un nuevo material. Y si, luego, volvemos a escuchar la melodía original, entenderemos que hay un retorno. A su vez, es posible darse cuenta si entre una unidad y otra hay algo que las enlace (por ejemplo, que una se vaya transformando en la otra) o no (si están "pegadas, yuxtapuestas).

Todas estas operaciones de reconocimiento ayudan a construir y a entender el sentido de la música, a comprender de dónde vienen y hacia dónde van los materiales, dicho de una forma sencilla. Del mismo modo, cuando vemos una película, organizamos las imágenes, los sonidos, la música, el relato, en momentos, en unidades. Cuando empieza, cuándo se produce el conflicto, cuántas cuestiones están implicadas en ese conflicto, cuándo se empieza a resolver, cuándo la película está tomando *ritmo de final*. Dicho de manera muy general: la forma es una totalidad que reúne lo que va sucediendo con el contenido en el tiempo.¹⁰ Manifiesta el modo en que se van relacionando y transformando entre sí, por su interacción, los distintos elementos y componentes. La estructura introducción-desenlace implica una forma. Llevar la historia de forma lineal o apelando a flashbacks (o contando la historia *para atrás* como en *Memento* (2000)¹¹ alude a distintas propuestas formales. La música tiene forma y el cine, también. La aparición de una misma música en determinados momentos de una película puede servir a necesidades formales, tal vez recordarnos la función que cumple un personaje en el conflicto o retrotraernos a una situación que ya habíamos visto y que se repite. La música de la radio en *Hechizo del tiempo* (1993)¹² es uno de los ejemplos más transparentes y literales (en el buen sentido) de este aspecto.

El lugar del sentido

¿Por medio de qué se producen estas relacio-

nes? A partir de la carga de sentido que la música teje desde su propia forma de estructurarse. La música, estrictamente, no tiene un significado específico. Pueden hacerse todo tipo de asociaciones, pero una melodía equis no está diciendo que "un hombre ve una sombra en la pared y se da cuenta de que lo van a matar". Sin embargo, si bien no es *traducible*, es un hecho que la música tiene un sentido. Mejor dicho: no uno sino múltiples, ya que éste aparece en el juego interpretativo que resulta de la interacción entre las características propias de la obra (sus materiales, textura, ritmo, forma), los contextos en que fue producida y en que es escuchada y el modo en que los sujetos (compositores, ejecutantes, auditores) la perciben, comprenden e interpretan. De esta manera, la misma obra será diferente para cada persona que la toque o la escuche; distinta hoy que dentro de cincuenta años; si la escuchamos por primera vez o si ya la conocemos.

Entonces, es muy difícil determinar *a priori* qué va a comunicar una obra musical. Podría arriesgarse que si los materiales tienen entre ellos algún tipo de *conflicto musical* (por ejemplo, si la obra trabaja permanentemente con el contraste entre dos ideas o si posee una gran ambigüedad armónica) será más probable que genere sensaciones de desequilibrio, de tensión, de ansiedad o de expectativa. Si conjugamos una música de estas características con una imagen o una historia que apele a esas sensaciones, podría producirse una construcción de sentido bastante clara que apuntara, por ejemplo, al suspenso o al miedo. Pero estas relaciones no son para nada mecánicas. Entre el refuerzo y la contradicción existen innumerables opciones. Se puede ratificar un clima de tranquilidad con una música *ad hoc* (los típicos violines que acompañan tantos desenlaces felices) o,

¹⁰ Las discusiones acerca de la relación entre forma y contenido en el arte son antiguas y largas, y no es intención de este escrito entrar en ese asunto. El término *contenido* está utilizado aquí de un modo muy general, referido no al *significado* o a *lo que la obra quiere decir* sino a lo que contiene en cuanto a materiales, elementos, procedimientos y relaciones que están actuando en ella.

¹¹ Dirigida por Christopher Nolan.

¹² Título original: *Groundhog Day*, dirigida por Harold Ramis.

por el contrario, contradecir el suspenso de un relato con una música "amable". Hay fórmulas que parecen probadas, que en apariencia funcionan siempre, pero que, de tan andadas, se han convertido en estereotipo, en algo esperable, que no sorprende, no convoca ni interpela al espectador sino que, simplemente, confirma un hábito. Lo apasionante es la gran cantidad de caminos que se abren para quebrar estas fórmulas y encontrar fusiones originales.

Carta de presentación

Transcurrido este repaso, que no pretende agotar el tema y que se expone sólo con la intención de mostrar la amplitud que tiene la relación música/cine como campo de estudio (dado que cada uno de estos aspectos podría ser investigado en particular), nos dedicaremos al examen de una situación especial: el uso de la música en las secuencias de títulos de las películas. Se trata de un momento en el que prima la necesidad de poner *en tema* al espectador durante un lapso breve, destacado, donde se anticipan en forma condensada los trazos centrales de lo que va a acontecer. La música de los títulos prepara al espectador, lo pone expectante, lo seduce, busca el amor a primera vista.

Algunos autores eligen la música para los títulos de sus películas con un criterio más abstracto, menos anclado en el relato en sí. Woody Allen, por ejemplo, en la mayoría de sus realizaciones unifica la exhibición de los títulos en pantalla negra con tipografía clásica de color blanco acompañada por músicas conocidas del repertorio del jazz comprendido entre las décadas del 20 y el 40. Esta decisión no enfatiza en la situación puntual de la historia que cuenta cada film pero agrupa la totalidad de la obra de Allen bajo un clima determinado, ese aroma neoyorkino y jazzístico que está presente en su forma de contar las historias,

incluso en aquellas que no se desarrollan en Nueva York. Aún así, en algunos casos, como en *Deconstructing Harry* (1997),¹³ la canción¹⁴ que acompaña los títulos refiere, por sus características musicales y su texto, a elementos de la trama y, además, la secuencia de títulos está fragmentada (deconstruida) mediante la repetición variada de imágenes que muestran a Judy Davis bajando una y mil veces de un taxi y entrando a la casa de Harry, visiblemente consternada.

En *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick,¹⁵ los títulos se presentan mientras se muestra el viaje del protagonista hasta el hotel en el que tendrá lugar la trama. Vemos planos generales de un subyugante paisaje montañoso y una ruta por la que circula un vehículo. No sabemos quién viaja en él. La cámara, desde el aire, sigue el recorrido fluidamente. La música consiste en una melodía con reminiscencias medievales (está basada en un *Dies Irae*), instrumentada con timbres de bronce tratados con cierta resonancia electrónica. El ritmo es regular, lento, y la mayor parte de las notas están articuladas sobre el pulso. La densidad sonora de cada ataque y las alturas elegidas, en registro más bien grave, contribuyen a dar una cierta pesadez a la marcha melódica, de algún modo contrapuesta a la ligereza y la velocidad con que se mueve la cámara.

La melodía se organiza en dos frases similares en su constitución; la segunda frase, por su parte, es una variación de la primera, casi como una secuencia melódica. Esta estructura de dos frases se presenta tres veces. Con la segunda aparición se empiezan a leer los títulos en la pantalla. Aquí se prescinde de la segunda frase y su lugar es ocupado por sonidos metálicos y vocales procesados electrónicamente que semejan gritos, temblores, aullidos, que se suceden sobre una nota pedal que queda como resabio de la

¹³ En Argentina se tituló *Los secretos de Harry*.

¹⁴ *Twisted* (Retorcido), compuesta por Wardell Grey y Annie Ross e interpretada por esta última.

¹⁵ Título original: *The Shining*. La música original estuvo a cargo de Wendy Carlos. Además se tomaron fragmentos de obras de compositores contemporáneos como György Ligeti, Béla Bartók y Krzysztof Penderecki y algunos temas del repertorio popular norteamericano.

melodía. En la tercera repetición del material melódico, estos sonidos vocales y metálicos se superponen al movimiento melódico compitiendo por la atención del espectador. En esta secuencia la música tiene un papel fundamental en la creación de una sensación de temor agobiante. Las imágenes, sin música, hasta podrían formar parte de algún corto promocional turístico (aunque la soledad del automóvil es, de por sí, intrigante, tanto como la cámara que, como un águila agorera, vigila al coche y su ocupante). Es la solemnidad grave de la melodía y la extrañeza de los sonidos que se mezclan con ella la que está metaforizando la intranquilidad, la amenaza y lo sobrenatural.

En *Alien el octavo pasajero* (1979)¹⁶ la música y el sonido que se escuchan en los títulos acompañan la presentación exterior e interior de la nave en la que se desarrollará la acción. Al principio, un plano general del espacio interestelar y de la *Nostromo*, cruzando enorme la pantalla. La música tiene aquí un volumen relativamente bajo y está construida con pequeñas apariciones melódicas alternadas por sonidos percusivos con mucha resonancia, sobre un sonido de fondo que es casi un zumbido. Seguidamente, la cámara ingresa en los pasillos vacíos de la nave y los recorre, deteniéndose en algunas puertas, mostrando cascos, estaciones de trabajo, computadoras, trajes, hasta llegar a la sala de hibernación. La música alterna dos materiales: uno que oficia como fondo, sostenido, como nota pedal, grave, y otro, de carácter más melódico, que va y vuelve sobre dos alturas principales, como una oscilación. Se oyen, además, efectos de sonido que corresponden a algunos objetos del entorno. En un momento la música (excepto el zumbido de fondo) es interrumpida por fuertes sonidos de las computadoras encendiéndose.

Continúa el recorrido, acompañado por la melodía oscilante y los efectos sonoros ocasionales. A medida que la cámara se va acercando a las cápsulas de hi-

bernación, la melodía se acelera y se traslada a zonas más agudas del registro. Las cápsulas son concéntricas y se abren, lentamente, como una flor. La música acompaña la elevación de las tapas de las cápsulas con trémolos y un acorde final, mayor, resolutivo, que señala la finalización del viaje de la cámara. Retoma el comportamiento que hemos dado en llamar *oscilatorio* entre dos alturas principales mientras John Hurt despierta, reconoce lentamente su propio cuerpo, el entorno. La música se detiene en un acorde sostenido para resolver en un fundido con las voces de los tripulantes conversando. En toda esta secuencia se echa mano a algunas las asociaciones a las que nos hemos referido. La nota pedal, similar a un zumbido, alude al sonido de la nave en el espacio (esto es físicamente imposible en la realidad, pero ya sabemos que en muchas películas de ciencia ficción las naves hacen ruido de motor). Los sonidos electrónicos de altura no específica han sido utilizados permanentemente en ocasiones en que la trama tiene que ver con escenarios espaciales y/o tecnológicos. Los acordes mayores, instrumentados con timbres brillantes y de duración sostenida en el tiempo, también son un recurso para indicar final, cierre de una situación. La indefinición de la melodía principal (esta *oscilante*) es coherente con el recorrido de la cámara, que va mostrando la nave, no con la intención de sembrar temores sino, simplemente, con la de mostrar un ámbito que está quieto, tranquilo, silencioso, preparando al espectador para ver ese despertar de los cosmonautas, que también va a ser suave y relajado. Los problemas vendrán después...

En *Psicosis* (1969),¹⁷ Hitchcock recurre a un tema musical para orquesta compuesto por Bernard Herrmann, el cual está basado en dos ideas musicales. La primera, una melodía compuesta de una sucesión de "golpes" insistentes trabajados principalmente sobre semitonos y giros cromáticos concatenados, con


¹⁶ Título original: *Alien*, dirigida por Ridley Scott, con música de Jerry Goldsmith.

¹⁷ Título original: *Psycho*, dirigida por Alfred Hitchcock.

ritmo rápido y muy marcado, que alternan zonas de sonidos más agudos con otras de sonidos más graves, articulados casi *stacatto*. La segunda, otra melodía más separada del fondo, más fluida, con sonidos más largos, articulados *legato*. Esta sucesión se repite tres veces, con leves variantes en la presentación de los materiales. Esta música y otras que derivan de ella van a estar presentes durante todo el film, dándole unidad conceptual y formal. La predominancia de cuerdas agudas pronostica el sonido que escucharemos en la escena de la ducha, el chirrido que acompaña los planos del brillante cuchillo que asesinará a Janet Leigh. La alternancia de ideas musicales casi contrastantes, el volumen alto, la velocidad rítmica, la repetición, son factores que contribuyen a la creación de un clima enrarecido, ansioso, poco tranquilizador, que teñirá toda la historia hasta el final. La imagen que vemos es una serie de textos que aparecen quebrados, se arman y se vuelven a desarmar, cruzados por barras paralelas en rápido movimiento. Este juego de letras y barras queda envuelto en la vertiginosidad de la música. La aparente calma que sucede a la presentación, durante el travelling hacia el cuarto en el que se encuentran la futura muerta y su amante, es provocada fundamentalmente por la disminución del volumen sonoro, de la velocidad del ritmo y de la duración larga de los sonidos utilizados, pero las disonancias que están presentes en el tratamiento armónico avisan que la calma no es tal y que tienen que pasar todavía cosas terribles. No es una música sensual, acorde con la situación de los amantes en el hotel, sino una música premonitoria de las tribulaciones que van a vivir.

El recorrido realizado ofrece un panorama inicial sobre el tema y da un perfil general de los vínculos más importantes que se establecen entre la música, las imágenes y la historia en un producto audiovisual. La presencia de la música, en su rol diegético o no, intervendrá en el resultado final (ya sea como operador a nivel formal- estructural, ya sea como factor de ambientación y *puesta en clima*) en tanto elemento de

una totalidad que es superadora de la suma de partes. La música no acompaña ni rellena. Se integra íntimamente a la obra y participa de manera contundente en la construcción del sentido que, a su vez, será completado por el espectador. Por lo demás, las tres películas analizadas tampoco agotan el campo ya que, como en todo el arte, no hay una receta que garantice qué funciona y qué no.

La música ofrece un modo de ensanchar las posibilidades poéticas del film, de potenciar la carga metafórica de las imágenes y de dar mayor amplitud de significaciones a la totalidad de la obra. Abre una complejidad interpretativa que la torna flexible para abarcar, en una multiplicidad de sentidos, las puertas abiertas por la imagen, el movimiento, el relato y el universo sonoro. 

Bibliografía

- BELINCHE, Daniel y LARRÈGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, EDULP, 2006.
BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
CHION, Michel: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
RODRIGUEZ, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.
RUSSO, Eduardo: *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

La cuestión de lo popular en el cine

► Escribe Marcos Tabarozzi

Profesor en Comunicación Audiovisual y Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestrando en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Realización de Cine, Video y TV III, y Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría de la Práctica Artística, FBA, UNLP.

Lo popular. Restricciones de un concepto¹

El término "popular" es el centro cambiante de una dimensión de estudios sumamente compleja que, en diferentes modelos locales –que continúan una tradición interpretativa de larga data en América Latina–, se articula en torno a las premisas gramscianas que postulan una tensión entre hegemonía y subalternidad. En esta escena, lo popular se resuelve en una exclusión fundamental, una cesura ejercida desde el poder dominante sobre *un otro* negado. La cuestión se resignifica en cada contexto histórico y cultural, sobre todo por las alteraciones sintomáticas que produce la variable principal en la determinación de lo hegemónico, la economía cultural. Pero la subalternidad convoca, para su lectura, no sólo las categorías fundamentales de desigualdad y clase sino, también, aspectos transversales, como género, raza y trabajo. Y compromete de modo oblicuo –y esto será de interés para nuestra interpretación– las asociaciones entre los intelectuales y los artistas con la hegemonía.²

La dicotomía hegemonía/ subalternidad supone una proyección doble en la que *lo otro* funciona como sombra. Es decir, por un lado, la hegemonía delimita el espacio social principal y ubica sectores humanos *fuera de campo*; por otro, los sectores subalternos le asignan a este poder ciego el valor de una totalidad que debe ser resistida y combatida. La paradoja reside en que la inversión de la lucha ubicaría a lo subalterno

¹ El presente trabajo forma parte de los avances parciales del proyecto de investigación "La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano", dirigido por la Lic. Silvia García. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Período: 2010-2013.

² John Beverley, "Lo subalterno como interrupción", 2006.

en una posición dominante. Esta dificultad filosófica aparecía en las obras de Antonio Gramsci.³ Sin embargo, la relación entre las prácticas populares y la hegemonía es difícilmente asimilable a una oposición estática, inmodificable; más bien presenta tensiones cruzadas, prestamos mutuos y, fundamentalmente en la contemporaneidad, confusiones ligadas a la acción de las industrias culturales (una de cuyas funciones es normativizar lo popular y asimilarlo a lo masivo). Lo *popular* es conflicto, como afirma Pablo Alabarces, pero en tanto enfrentamiento que se desplaza por la fuerza de actantes enmascarados.⁴

La determinación sobre qué sistemas de dominación conforman lo hegemónico en cada ámbito –el capital financiero, el Estado nación, la industria cultural, la estructura militar, las diversas combinaciones entre estos factores– es una precondition que define lo subalterno y le asigna un cuerpo fugaz para lo que, por efecto de la dominación, se da siempre como adjetivo. La identidad de lo popular con lo subalterno niega la existencia de propiedades sustantivas o características esenciales, y por ello su lectura es ardua: implica demarcar un *más allá* de la cultura (hegemónica), describir una supresión violenta del espacio de lo dicho-visible y modelar un objeto forzado a desaparecer.

Una objeción desde los modelos de lectura

Apartándonos de la clausura de lo popular que realizan Theodor Adorno y Max Horkheimer –quienes fallan a favor del arte autónomo y ubican al tópico en la brecha entre arte serio y arte ligero–,⁵ y de la identificación lineal entre lo masivo y lo popular –que desa-

rollan sobre el cine, por ejemplo, Alain Badiou, Serge Daney o Silvia Schwarzböck–, la siguiente formulación de Ticio Escobar, que congrega productivamente diferentes líneas de aproximación conceptual al problema, nos permite enmarcar la situación teórica de lo audiovisual frente a lo subalterno. Para Escobar, el arte popular supone:

Las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético-formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos [...] representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción –y tradicionalmente– circuitos de circulación y consumo comunitarios.⁶

Esta concepción de un *arte popular* alejada de las categorías de la estética tradicional –en tanto no promueve una división entre arte y demanda colectiva, es ejercida productivamente por *no artistas* y suele transitar circuitos no institucionales–, supone una primera objeción al puente entre las artes audiovisuales y el campo de lo popular. En efecto, si se dejara de lado el período preinstitucional de la práctica cinematográfica, que David Bordwell y Noel Burch ubican entre 1895 y 1917, considerado teóricamente como la etapa en la que la relación propuesta encontró algunos puntos claros –como el paradigma Chaplin–, podría decirse que el devenir de la constelación audiovisual recae inevitablemente en una doble vertiente: en el campo de la producción masiva o en el terreno legi-

³ *Ibidem*.

⁴ Pablo Alabarces, "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa", 2004, p. 35.

⁵ La condena aparece expresada en la siguiente cita: "La pureza del arte burgués, que se ha hipostatizado como reino de la libertad en oposición a la praxis material, ha sido pagada desde el principio con la exclusión de la clase inferior, a cuya causa –la verdadera universalidad– el arte sigue siendo fiel justamente gracias a la libertad respecto a los fines de la falsa libertad". Cabe aclarar que en los textos de Adorno y Horkheimer no aparece de manera explícita una diferenciación jerárquica entre el arte serio y el arte ligero: la clave reside en la dialéctica y la brecha entre ambas expresiones, que forman parte del arte autónomo. Theodor Adorno y Max Horkheimer, (1944) *Dialéctica del iluminismo*, 1987, p. 183.

⁶ Ticio Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo", 2004, pp. 152-153.

timado del cine arte. La debilidad ideológica de esta última zona, consolidada a mediados de los años 50, residía en que si se proponía la representación de lo subalterno no se podía ignorar su nueva condición institucional que lo anudaba al poder simbólico *oficial*.⁷ De modo que, tanto por su origen y continuidad en el seno de las industrias culturales, como por su posterior legitimación como fenómeno artístico –con la consiguiente y creciente relación desde entonces con lo aurático–,⁸ la pertenencia del audiovisual a la esfera de la cultura dominante parece incuestionable.

A finales de los años 60 aparece, sin embargo, una opción histórica a estos dos modelos que intenta corroer la sujeción cultural: el cine político, un potencial refugio de lo subalterno que pretende separarse tanto de los propósitos meramente espectaculares como de la institución artística. Pero los logros de la vanguardia política del cine, la gesta más compleja de la constelación filmica moderna en su búsqueda por quebrantar un *status quo* social, no significaron la superación definitiva de la inscripción que se cuestionaba en el cine de autor. Pese a la profunda renovación metodológica planteada por el cine etnográfico, o la revisión del dispositivo y la enunciación filmicas en grupos –como Dziga Vertov, Cine Liberación, Cine de la Base o Ukamau, entre otros–, la alianza productiva de sectores y clases desiguales –que surge como consecuencia de los acuerdos políticos extrafilmicos– producía nuevas y más sutiles mediaciones intelectuales de la imagen/voz subordinada, en clave de interpretación realista crítica.⁹

Aunque la existencia de nexos entre la traducción cultura y la imagen/ voz oprimida ha constituido hitos

fundantes en tradiciones culturales, como en la Argentina,¹⁰ también ha puesto en evidencia el delicado equilibrio entre las premisas de la acción de vanguardia iluminada y la emergencia de la subalternidad.¹¹ Aunque lo popular requiera, fatalmente, de una mediación porque es ingresado a la cultura visible por instituciones legitimadas, como la academia o el arte, supone manifestaciones diversas a la acción de las vanguardias políticas, en cuyo contraste puede verse deslegitimado o tratado desde lo que llamamos “paternalismo intelectual”.

Por otro lado, un aporte sutil desarrollado por teóricos como Jacques Rancière o Alain Badiou, respecto de la *impureza del cine* –o más bien su particular mezcla entre lo puro y lo impuro artístico–, conlleva, en tanto matriz de un vínculo con lo popular, el mismo problema.¹² Que la constelación audiovisual contenga refracciones de lo subalterno por sus operaciones con la impureza no es más que una condición de posibilidad del dispositivo técnico que había quebrado el campo del arte en el siglo XX. Pero en términos de gestión, esa depuración fue y sigue siendo patrimonio de sectores no populares, en el mejor de los casos, concientizados.

Deberíamos concluir entonces que, dadas las limitaciones del marco teórico y epistemológico descripto, toda promoción del arte audiovisual como medio de lo popular es equívoca. Bajo el concepto sólo entrarían las producciones en las que los medios y la organización se encuentran en manos de los cuerpos subalternos, en función de propósitos sociales específicos y con formas reactivas al ámbito artístico oficial. Este campo, resignificado durante la última década

⁷ Sobre la crítica a esta lectura deconstructiva de los autores modernos, ver: Fredric Jameson, (1992) “La existencia de Italia”, 2003, pp. 87-112.

⁸ Jacques Rancière, “Las poéticas contradictorias del cine”, 2005, p. 11.

⁹ Sobre las complejas discusiones teóricas e ideológicas que se desarrollaron al respecto entre 1968 y mediados de los 70, ver: Ismael Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008.

¹⁰ Alabarces establece una línea histórica en este “hablar lo popular”, que va desde Hernández hasta Walsh, pasando por Borges y el tango. Y asume, con Ricardo Piglia, que de esta relación con lo subalterno surge la ficción en nuestro país. Pablo Alabarces, *op. cit.*, 2004, p. 30. Asimismo, Josefina Ludmer estableció en un estudio sobre el género gauchesco la idea de una alianza entre la letra culta y la voz oprimida en la poesía gauchesca. Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, 2000, p. 43.

¹¹ Ticio Escobar, *op. cit.*, 2004, pp. 144-146.

¹² Alain Badiou, (1998) *Imágenes y palabras*, 2005. Jacques Rancière, *op. cit.*, 2005.

con las nuevas posibilidades de acceso tecnológico y circulación social –y cuyo estudio merecería un extenso análisis–, constituirá la práctica más cercana al campo de lo popular. Desde el lugar de lo subalterno, las obras del arte audiovisual serían una cara más del enemigo.

Una recuperación desde el cine moderno

Es el cine moderno el que se sincroniza con la vida cotidiana, pero lo hace desde una dimensión crítica: lo que se ha fugado de la sociedad no tiene por qué restituirlo el cine. La compensación siempre es ideología.
Silvia Schwarzböck¹³

Pareciera que el estado teórico postulado hasta aquí no sólo impide concebir un vínculo entre las artes audiovisuales y lo popular, sino que atenúa el valor político de las obras y los programas filmicos que abordan el problema. Sin embargo, uno de los gestos fundantes del cuestionado cine moderno remite, parcialmente, a una decisión ética que lo reconcilia críticamente con esa dimensión popular que no podrá alcanzar nunca. La negación a compensar ideológicamente al público por lo fugado de la vida social, como hacía el cine clásico,¹⁴ compromete una política formal que al clausurar lo masivo conquista un espacio autónomo para ficcionalizar lo popular. Esta impugnación de los procedimientos del cine clásico, al que se acusaba de estetizar lo real y ser cómplice del fascismo,¹⁵ es un acercamiento de las poéticas modernas a las consignas de la negatividad adriana, pero significó una renuncia dolorosa: oscurecer el lazo del film con las masas. A partir de ese sacrificio de la inocencia espectral surge su conversión en

arte y también su compleja capacidad como conciencia intelectual.

Al pensar en la particularidad de este quiebre histórico quizás sea posible recuperar en forma de taxonomía genérica al menos tres aspectos del cine moderno –y sus perseverancias contemporáneas–, que bordean la frontera entre la cultura hegemónica y las culturas subalternas, y construyen imágenes referidas a esa imposibilidad de traspasar los pliegues de la esfera de la dominación. Un desvío cuestionador dentro de la rigidez normativa de la hegemonía.

Enunciaremos, entonces, una excepción y dos giros posibles. La primera se genera en el campo social en forma trágica: sucede cuando el programa filmico cae en las grietas de lo dominado y puede ejecutar por ello, provisoriamente, obras subalternas. Las otras dos estrategias representan disímiles modos artísticos que asumen la inscripción del film en el terreno cercado por la cultura hegemónica e intentan recrear ese encierro, exorcizando la opacidad que hace inútil el esfuerzo intelectual. Es decir, por un lado, alegorías sobre la utopía de representar lo subalterno y, por otro, formas que ponen en crisis las imágenes de nación y pueblo. Intentaremos comentar brevemente estos tres desvíos con una ilustración acotada de obras del cine argentino moderno.¹⁶

El cine argentino y lo subalterno: el Proceso

Si el intelectual-artista no puede realizar lo popular desde el campo que le asigna la cultura hegemónica deberíamos preguntarnos qué sucede cuando el poder dominante somete al campo intelectual y lo subalterniza. La situación límite de un proceso dictatorial, que expulsa del marco social a un programa autoral, conforma una excepción violenta en la dinámica política: filmes específicos logran refractar la posición circunstancial del intelectual y de

¹³ Silvia Schwarzböck, *Adorno y la política*, 2008, p. 236.

¹⁴ Silvia Schwarzböck, "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo", 2003.

¹⁵ Serge Daney, (1983) *Cine, arte del presente*, 2004.

¹⁶ Marcos Tabarozzi, "Apuntes sobre las imágenes cinematográficas de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti", 2007.

sectores afines que rara vez han sido apartados de la praxis pública, pero que padecen trágicamente la subordinación.

La historia de las irrupciones modernas en el audiovisual argentino presenta casos previos de identificación con la cultura negada, en los que las clases medias se autoproyectaban como subalternidad. Podemos enumerar encuentros significativos: las obras de Torre Nilsson que expresaban la opresión padecida por el imaginario liberal ante el peronismo, los filmes de la Generación del 60 en sus confluencias con la crisis moral del pos peronismo y el cine de Alejandro Agresti como desencanto de las clases medias ante el retorno de la democracia.¹⁷ Pero es bajo los pliegues de la dictadura militar iniciada en 1976 que una serie de filmes muy diversos se hacen marcos de identificación ante un proceso de eliminación explícito de la norma hegemónica.

Se trata de un conjunto heterogéneo de obras que se hacen "populares" a fuerza de ser representaciones identitarias para quienes han quedado afuera de la norma social. Pero no presentan similitudes entre sí, más allá de esta comunión trágica que logran con un público por medio de eso indecible. Por caso, las diferencias que separan *Las 3 A son las tres armas* (1977), del grupo Cine de la Base, de la paradigmática *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, son notorias. Pertenecen a modelos estéticos opuestos: una opta por el testimonio y la otra por la alegoría, una elige abiertamente el ideologema no artístico y la otra el cine de género comercial.

La generación del 90: nación y pueblo

En las transitadas lecturas de Gilles Deleuze sobre el cine político moderno aparece explicitada la capacidad de ciertos programas autorales para desestabilizar formalmente el significado absoluto e inmanente de la categoría *pueblo*. La puesta en crisis de la imagen del pueblo desde la ficción filmica moderna funciona como respuesta a las certidumbres de un modelo tradicional (el cine clásico y sus derivaciones paródicas) en el que el pueblo existe sin más, como un sujeto inalienable. Autores como Alain Resnais y Glauber Rocha, según Deleuze, evidencian la inexistencia de ese pueblo. El propósito político es que esta ausencia estructural sea una interpelación para que la recreación del pueblo se transforme en tarea del público.¹⁸

Otro relato crucial, el de nación, también es revisado por las poéticas del cine moderno. En rigor, los programas autorales buscan que la ficción filmica obligue a la nación moderna a revelar su condición igualmente ficcional, en un mundo donde lo nacional se expresa como esperanza de realización y peligro de traición del destino popular.¹⁹ La acción de los programas modernos consiste en la objetivación y la deformación de las imágenes estancas de esa omnipotencia. En su versión radicalizada este planteo de los filmes modernos como críticas del Estado nación se configura en lo que Serge Daney denomina "Autores-Estado", programas que salen del campo artístico para confrontar abiertamente a un poder comunitario en una batalla en la que las formas del cine se oponen a las puestas escénicas de la política estetizada.²⁰

¹⁷ Respecto de la distinción entre cine moderno y cine contemporáneo en nuestro país adherimos a las tesis de Fernando Peña, Emilio Bernini y Domin Choi, quienes han señalado los conflictivos puntos de relación y continuidad entre obras modernas de diferentes etapas y sus vínculos con la generación del 90. Dice Domin Choi: "El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia [...] se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el Grupo de los Cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorrealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos". Emilio Bernini, "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", 2003, p. 87.

¹⁸ Gilles Deleuze, (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 2007, p. 287.

¹⁹ Eduardo Grüner, "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación", 2004, p. 60.

²⁰ Serge Daney, *op. cit.*, 2004.

Sobre la imposibilidad actual de los Autores-Estado –la crisis del relato revolucionario de los años 70, la integración de sus acciones al cine de la democracia– se sitúa y posiciona reactivamente el cine argentino contemporáneo para configurar una mutación sustancial de las relaciones ortodoxas entre arte filmico y política. Las reverberaciones simbólicas del sistema estilístico (sobre todo en la construcción de lo temporal) en filmes como los ejecutados durante la última década por Lucrecia Martel, Lisando Alonso y Albertina Carri proponen una nueva *estética de la mirada política*.²¹

Si profundizáramos la ambivalencia del proyecto moderno podríamos decir que estos autores contemporáneos funcionan como programas estéticos de desnaturalización: su objeto son los esquemas de una representación comunitaria-nacional. La oposición a la moralidad del cine diseñado por las lógicas hegemónicas ejecuta un guiño cómplice con las expresiones de lo subalterno, que sufre condenas morales pragmáticas.

El conflicto de la mediación artística en la forma fílmica

Otra operación de resistencia crítica aparece también en la modernidad y se evidencia con la inclusión de motivos formales que señalan la distancia insalvable entre los sectores populares y los realizadores/ espectadores institucionalizados del film –digamos, más adecuadamente, la burguesía clásica, las clases medias y los *managers* posmodernos. Como afirma Deleuze, del mismo modo que cierto cine moderno, como el de Jean-Luc Godard o Wim Wenders, incorporaba a la ficción el conflicto constitutivo del *cine arte* (la relación de los cineastas-artistas con el dinero y la *industria cultural*)²² otras expresiones se han dedicado a ubicar el problema de *los otros*

subalternos en puestas formales que hacen de lo popular una lejanía.

El caso de *Caché* (2005), de Michael Haneke, analizado por John Beverley, en el que el video amenazante que recibe la pareja de la clase media intelectual funciona como una metáfora cruel de la estética subalterna, es uno de los casos más significativos. En el correlato local esta incisiva reflexión de Haneke encuentra equivalencias sugerentes en ciertos motivos y técnicas del cine de Martel. La emisión televisiva que comenta una supuesta aparición de la Virgen en *La ciénaga* (2001) o el estilo indirecto libre para mostrar a los niños del proletariado salteño a través de los vidrios de un auto en *La mujer sin cabeza* (2008), son sólo dos de las múltiples situaciones del conflicto con lo popular que atraviesan el *estilo Martel*. Las huellas modernas de esta síntesis rigurosa del problema que logra la realizadora pueden encontrarse, sobre todo, en el clímax de *El dependiente* (1969), de Leonardo Favio.


Lo popular: interrogaciones pendientes

Resta preguntarse por los cambios en la producción de conocimiento sobre lo popular en el seno de los nuevos paradigmas políticos en Argentina y Latinoamérica con toda su heterogeneidad y sus conflictos. ¿Cuáles serán las claves futuras que relacionen las poéticas fílmicas con este modelo actual de Nación que augura el cumplimiento del compromiso histórico con los sectores populares y versiona el arribo definitivo a una postergada modernidad? El concepto "populista", en el sentido afirmativo que lo toma Ernesto Laclau, ¿habilitará un campo de estudios estéticos más fecundo y productivo?

Momentáneamente, la trama teórica desplegada sobre el concepto de lo popular supone conflictos claros para una articulación de lo subalterno con las

²¹ Gonzalo Aguilar destacó los aportes de esta y otras obras de la generación del 90 que, omitiendo el tono prescriptivo, ejercen la indeterminación, registran funcionamientos sociales y asumen la opacidad como límite en la representación de la otredad. Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, 2006, p. 141.

²² Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2007, pp. 108-109.

artes audiovisuales. Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir (o apropiarse) de los medios expresivos que den cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan sólo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas y nada menos, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros. 

Bibliografía

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max: (1944) *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

AGUILAR, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

ALABARCES, Pablo: "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año III, N° 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, marzo 2004.

BADIOU, Alain: (1998) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

BERNINI, Emilio: "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 4, Buenos Aires, 2003.

BEVERLEY, John: "Lo subalterno como interrupción", conferencia brindada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, marzo 2006.

DANEY, Serge: (1983) *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

DELEUZE, Gilles: (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2007.

ESCOBAR, Ticio: "El mito del arte y el mito del pueblo", en AA.VV., *Hacia una antropología americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004.

GRÜNER, Eduardo: "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura", en *La Puerta. Revista de Arte y Diseño*, Año 1, N° 1, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004.

JAMESON, Frederic: (1992) "La existencia de Italia", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 5, Buenos Aires, 2003.

LUDMER, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil libros, 2000.

RANCIÈRE, Jacques: (2005) "Las poéticas contradictorias del cine", en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, diciembre 2005.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Adorno y la política*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

_____. "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

TABARROZZI, Marcos: "Apuntes sobre las imágenes cinematográficas de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti", en *Question*, Vol. 1, N° 16, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2007.

XAVIER, Ismael: *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

La insoportable transparencia de lo visible

Gerard Wajcman, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011, 275 páginas.

► Escribe **María de los Ángeles de Rueda**

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Magister en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Profesora Titular de las cátedras Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación e Historia de las Artes, FBA, UNLP. Investigadora en temas de arte argentino y comunicación. Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP.

La hipermodernidad es el apocalipsis de lo visible.

Gerard Wajcman

Gerard Wajcman es psicoanalista y especialista en estética, profesor de la Universidad de París 8 y director del Centro de Estudios de Historia y Teoría de la Mirada. En *El ojo absoluto* propone un recorrido ciertamente vertiginoso –a partir de casos, ejemplos y dispositivos– de sus consideraciones sobre la hiperpresencia de lo visible, de las imágenes y la visión, más que de la mirada. El libro es un aporte a la reflexión sobre las sociedades de control en las que empiezan a regir nuevas lógicas: para el autor, la estrategia moderna de vigilar y castigar se sustituye por la de vigilar y prevenir, transformándose en la perversión de la gran visibilidad. Esto sucede, por ejemplo, en *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg. Entre otros comentarios, Wajcman registra la evocación de un slogan que se usó para difundir la película: “No puedes esconderte, el futuro te atrapa”.¹

La ilusión de lo real, acuñada en la modernidad por los diferentes modos y tecnologías de la representación, se sustituye por la construcción de la realidad: lo que se ve es lo real; él o lo que ve, el *ojo absoluto*, controla la realidad, la inventa, la revela, la aprisiona sin velos en una trama de pantallas.

Ciencias, cotidianeidad y artes. A partir de una intensa ejemplificación de series televisivas y películas el autor demuestra cómo se asiste a la experiencia de hallarnos, globalmente, en la hipermodernidad, donde funciona el mirar y ser mirado, el mostrar y mos-

¹ El autor describe esta película como un buen ejemplo de relatar el horror hipermoderno. Gerard Wajcman, *El ojo absoluto*, 2010, p. 169.

trarse, y donde los sujetos se constituyen en nuevos veyeristas sin cerrojos. No hay lugar (ni tiempo) para el secreto. Wajcman retoma la tradición de algunos pensadores franceses con perspectivas en sincronía –Merleau Ponty, Jean-Paul Sartre, Guy Debord, Régis Debray y Georges Didi-Huberman–, y construye una trama con un dejo apocalíptico, como esa *transparencia del mal*² en la que las máquinas de video vigilancia, la visión del control y la política se desplazan hacia los dispositivos de uso doméstico y las tecnologías de alta resolución de imágenes científicas; o las redes hacia las artes (expandidas); o la *sociedad de control* a las series televisivas o a la intimidad violada.

La enorme potencia de las imágenes transporta sus sentidos a los usos, las prácticas, las creencias y las nuevas identidades. El autor se sirve de diversos ejemplos de la cultura visual contemporánea para comparar la construcción de la modernidad de este estado contemporáneo. Plantea la necesidad de elaborar nuevas categorías de sujeto, experiencia, intimidad y goce, y revisar los usos de otras, como visión, mirada, contemplación y representación. En *El ojo absoluto*, propone un camino en cuyo tránsito nos encontramos con la idea de una hipermodernidad desbordada que genera sujetos-animales y héroes hipermodernos. Wajcman trabaja en la agudización del concepto de la transparencia frente a la opacidad y en el elogio de la sombra. Explica que la permanencia del secreto, que será fundamental en su tesis, es la posible dimensión de la resistencia. Habla, también, de la pura visibilidad en la potencia del microcosmos, de la contemplación desplazada a partir de la visión absoluta que se manifiesta en el uso de las cámaras instaladas por doquier, los muros de pantallas, la televisión e Internet –en particular Google Earth–, en tanto operan como fábricas de lo real a la vez que son

constructores de una humanidad puesta en escena.

De los diferentes planteos y análisis que Wajcman propone nos detendremos en dos. El primero, que se encuentra enlazado con varias partes del libro, es aquel por el que reflexiona sobre el estatuto de las imágenes y el cambio que en éstas se produce con los dispositivos tecnológicos. El segundo remite a la importancia que le adjudica al lugar de la intimidad amenazada o sumergida en la plena exhibición. Intimidad y secreto, aquello irreductible al control, constitutivo de ese ser observado. El autor se sumerge en estas dos zonas, la de la representación y la del secreto, y alcanza comparaciones y metáforas que alumbran sus argumentaciones con la convicción de que en las artes (fuera *de los límites*) es donde o cuando se puede suspender al *Gran Ojo*.

La modernidad construyó un paradigma de la visión, de la mirada, de las imágenes, el paradigma de la ilusión de lo real. La contemporaneidad discute a las imágenes tanto como sustituto de lo real –esto puede verse en las ideas de André Bazin y Jean Luc Godard– como posibilidad de ser mostración de lo real, tal como lo propone Bertolt Brecht.³ Ya no es época para una querrela de las imágenes, GeoEYE-1 y Google Earth han resuelto el problema, han barrido a Brecht, sus leyes y sus detestables prohibiciones:

¡Al diablo con las controversias ideológicas y todos sus inútiles debates artísticos y estéticos! La ciencia y la técnica han sustituido alegremente al mundo por la imagen del mundo [...]. Las tecnologías visuales efectúan una manipulación ontológica que produce el Mundo-Imagen.⁴

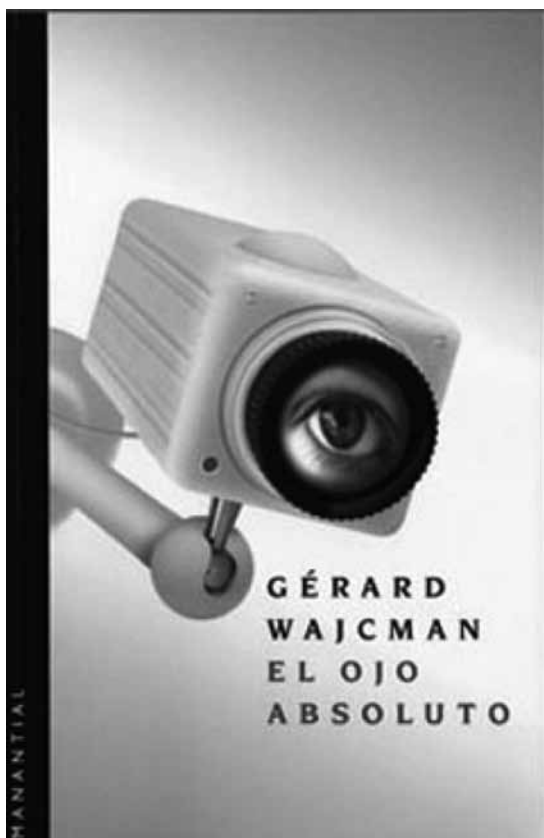
En esa lógica las posibilidades de Google parecen terribles: uno mira una pintura lo más cerca posible

² La autora hace referencia al libro *La transparencia del mal*, de Jean Baudrillard, 1960.

³ Según Wajcman, Godard toma la fórmula de Bazin, en el sentido de que "el cine sustituye nuestra mirada por un mundo acorde a nuestros deseos [...]". Mientras que Brecht enunciaba un mandamiento para las imágenes, las cuales no deben esconder sino mostrar el mundo. Gerard Wajcman, *op. cit.*, 2011, p. 55.

⁴ *Ibidem*.

y mediante esta herramienta llega al píxel, pero esa unidad mínima no es la estructura, como tampoco la revelación del sentido; muy lejos se está de develar el secreto, de ver la pintura como algo más que un conjunto de técnicas. En la era del arte se pretendió o se construyó al sujeto que buscó la verdad, el placer, el goce, la irreductibilidad y la réplica en la pintura. Si con Leonardo ésta fue *cosa mental*, con Google ya no lo es.



Como señala el autor, con las posibilidades de acercamiento que nos facilitan las tecnologías se puede hacer el recorrido *online* de un museo y ver un cuadro, como *Las Meninas*, de Velázquez. Sin embargo, con este recurso no se gana en exhibición, como

lo anunciaba Walter Benjamín con la reproductibilidad, sino en un saber experto. Con un ojo entrenado en la pericia científica nos alejamos de aquello que constituyó a la pintura en la modernidad, como el sentido de la contemplación, la *auraticidad*, su copia, la mirada reflexiva que puso en funcionamiento una máquina visual, y nos acercamos a un saber sobre resolución alta o baja. Para Wajcman, las disciplinas que se ocupan del arte viran a un tecnicismo que no busca el detalle o el obstáculo sino la revelación en alguna de las capas provistas por el software.


De la misma manera que se pone en jaque el problema de la representación también se suspende el marco o la ventana que funcionó como encuadre y lógica del ordenamiento de la visión desde el Renacimiento. La ventana se transforma en muro o pared de imágenes o pantallas. Fueron los escaparates y las estructuras de vidrio de la modernidad, las arquitecturas transparentes de Le Corbusier, el panóptico de Bentham, el proyecto Full Vision, el muro de pantallas de *Batman, el caballero oscuro* (2008), proyectos bien paradójales; el *ojo absoluto* domina, trata de dominar; la perspectiva se resquebraja en múltiples puntos, a la vez que emerge un supuesto *gran ojo ordenador*.

Algunos artistas operan en la actualidad con las estrategias de las tecnologías del control y la mirada para producir un giro o una marca inversa. Un ejemplo podría ser reducir, multiplicar, hiperbolizar el muro-pantalla en Antoni Muntadas o Bruce Nauman, para producir un extrañamiento entre la ecuación ver/ poder. Para Wajcman, las operaciones de buena parte del arte contemporáneo consisten en entrar y salir de las *zonas de ver* y *ser visto*, en recomponer la mirada vaciada de ideología, preservarse del exhibicionismo; tal vez, escapar por la diagonal o por algún lado de la tiranía de la mirada. Allí se manifiesta la opacidad, el secreto, la intimidad, en donde el sujeto se mira y se encuentra frente a una imagen extraña. Si el acto de ver se vincula al descubrimiento científico y la exhibición al espectáculo televisivo, al arte le corresponde, de acuerdo al

recorrido del autor, la acción de mostrar.

El arte ostenta la capacidad de figurar aun aquello que se encuentra dentro del orden de lo imposible. Ese lugar se resguarda de la omnipresencia de la mirada y de las cámaras que producen un empuje al exhibicionismo. Y como tal, está presente en todo: medios masivos, Internet, redes sociales; en las prácticas de usuarios que todo capturan y todo muestran, y suspenden la impugnación moral. Un ejemplo de esta última afirmación puede verse en los comentarios del autor sobre *Elephant*, de Gus Van Sant (2003), película basada en la matanza de Columbine, un fusilamiento de doce estudiantes y un profesor perpetrado por dos adolescentes en Colorado en 1999. El referente es un hecho tremendo sin demasiadas explicaciones, frío, lejano, transparentemente, absurdo. La película recurre a mostrar sin adjetivaciones tal crudeza, en silencio, con la marcha sangrienta de los dos adolescentes armados, de espaldas. Según Wajcman, es la conjugación del silencio y la hipervisibilidad lo que saca a luz esta película y replica lo que aconteció, pero también lo que acontece en esta sociedad regida por ese *ojo absoluto*: "La imagen expuesta es un silencio que se ha vuelto ruidoso".⁵

Estas conjunciones también son otra manera de pasar la frontera de lo íntimo. Al romper cualquier valla o cualquier límite-marco los sujetos se exponen, confiesan su intimidad y la de *otro* y construyen testigos de sus acciones. La pornografía también es una categoría caduca, en tanto todo, en esta sociedad hipertransparente, es obsceno, por lo cual ya no tiene sentido la categoría obscenidad, como no hay tampoco vergüenza o no hay aparentemente nada que subvertir. La hipervisibilidad de la sociedad del hipercontrol, la época de los no límites, suspende las diferencias, engloba lo mismo y *lo otro*. Por eso el autor propone encontrar un lugar libre, fuera de los límites del *ojo absoluto*. Lo íntimo, el secreto, es la categoría que cobra la potencia de ser ese lugar que separa la mirada de uno y del otro, del

poder ejercido por el *Ojo*, que ejerce un nuevo poder, no totalitario como aquél. 

⁵ Gerard Wajcman, *op. cit.*, 2011, p. 258.

Psicodelia, *ready-made*, audiovisual

Diedrich Diederichsen, *Psicodelia y ready-made*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, 222 páginas.

► Escribe Eva Noriega

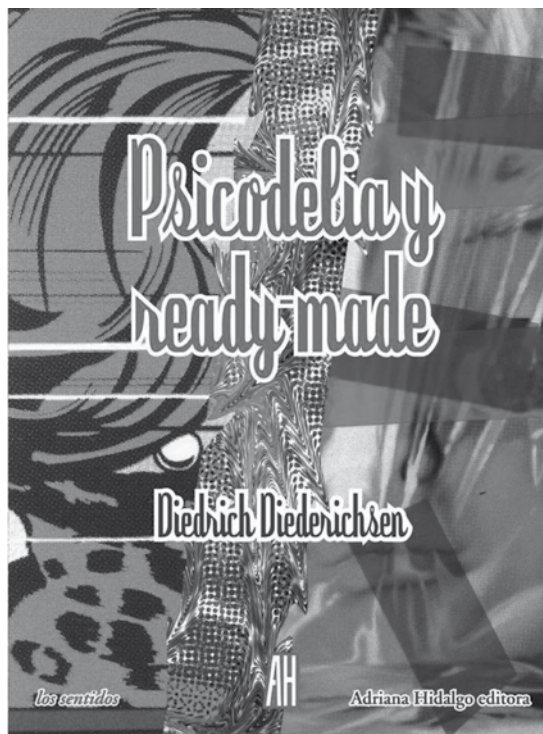
Profesora en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de las cátedras Análisis y Crítica y Teorías del Audiovisual de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA-UNLP. Profesora de la asignatura Discurso Audiovisual IV (Cine y nuevos medios) en la Universidad de Palermo y docente en la Escuela de Cine *Observatorio*, sede Buenos Aires.

Psicodelia y ready-made, el segundo libro editado en español de Diedrich Diederichsen, luego de *Personas en loop*,¹ continúa con la línea de ensayos y conferencias sobre los movimientos que agitaron las aguas de la cultura popular del siglo XX. El autor desarrolla una lectura crítica con aportes de cierta historiografía de un período temporal preciso, los años 60 y 70, de historiadores de arte, como Hal Foster; documentos y conversaciones de artistas, como Carl Andre, Hollis Frampton o Robert Smithson; letras de canciones de rock, la historia de la música pop, teóricos, como Ernst Bloch y Walter Benjamin, y la literatura de su época, como *Las puertas de la percepción*, de Aldous Huxley, entre otros, que lo lleva a centrarse en las conexiones y los efectos que las ideas y los movimientos produjeron en el pensamiento antes que en las personalidades reconocidas.

Los doce capítulos que integran el libro compilan algunos de los ensayos publicados por el crítico alemán en medios europeos y constituyen una exploración de las culturas alternativas y los movimientos independientes en el mundo del arte, los medios de comunicación o la creciente industria cultural, la cultura *indie* y su forma discográfica, periodística o cinematográfica en las décadas del 60 y 70. Para el autor, la única forma de aproximarse a estas corrientes de acción y pensamiento es confrontándolas con aquello que decían combatir o de lo que deseaban diferenciarse, observar las transformaciones producidas en las décadas siguientes, los años 80, 90 y la actualidad,

¹ Diedrich Diederichsen, *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

y señalar en qué sectores de la cultura reaparecieron estas ideas emancipadoras.



Si bien el título es atractivo, el libro no trata sólo de psicodelia y vanguardia, como sucede en los capítulos "En la habitación de al lado, el texto de las drogas" y "Dotes psicodélicas, el minimalismo y el pop", sino que propone reflexiones abarcadoras sobre la vanguardia y la crítica cultural. Uno de los gestos más destacables a lo largo de toda la obra es el esfuerzo del autor por acercarnos a un estado de ánimo y a una forma de sentir inimaginable hoy para nosotros, y por hacernos comprender los vínculos entre las ideas de *ruptura* y *liberación colectiva* de aquel momento (de la visión, de la mente, del mundo del trabajo, de los estándares de normalidad, etcétera) y las culturas

actuales, signadas por el repliegue en uno mismo, las formas de individualismo o las prácticas artísticas convertidas en modelo empresarial y estrategias mediáticas.

En el primer capítulo, "Crítica del ojo-ojo de la crítica", Diederichsen realiza un recorrido estético que termina en filiaciones inesperadas. En él la visión pasa de ser el más sospechoso de los sentidos para convertirse en la experiencia estética por excelencia, un fenómeno de masas que luego será cuestionado por la aparición de la psicodelia de los años 60 que inauguró una crítica de los sentidos y de su uso hegemónico contra la visión sin perturbaciones de la ciencia y el conocimiento, y contra el uso efectista que de ella hacían las industrias culturales con el propósito de la pasividad. Siguiendo este camino las artes plásticas van a encontrar eco en la crítica neoconservadora de la cultura.

Al abordar otros aspectos, como la cultura *indie*, el mundo del mercado y el desarrollo de las nuevas tecnologías, el autor nos acerca a la contracultura –en los capítulos "Treinta años de punk rock" y "La pornografía y el pop"– y a las visiones del mundo asociadas a esta forma de música. Señala las deconstrucciones que inflige el punk a la cultura anterior y rescata de su ambivalente historia ciertas estrategias que impactarían en la cultura y el arte, como los conceptos anarquía y primitivismo, la violencia descomprometida políticamente y el discurso del sinsentido. Para explicar el éxito de este movimiento no exento de paradojas, Diederichsen inicia una serie de formulaciones esclarecedoras, tanto por su capacidad de derribar mitos urbanos como de explicarlos, al afirmar:

Pero más allá de todas las formas de articulación lo que el punk (británico) sabía y no podía explicar o reprimir era que toda cultura puede comprarse y venderse [...]. La forma mercantil de todos los esfuerzos artísticos fue algo que la generación del punk vivió como la fealdad grotesca e inevitable de la existencia.²

² Dierich Diederichsen, *Psicodelia y ready-made*, 2010, p. 90.


La imagen de la anarquía interior es, quizá, la única *anestesia* que el autor reconoce para esta situación sin salida.

En términos discursivos, lo que llama la atención del autor es que varias industrias culturales, como el periodismo, la música rock, el cine e inclusive el cine porno hayan generado su lado *indie*. En este entramado es donde aparece desmenuzado y a la vez mezclado con otras formas culturales el núcleo de nuestro interés, el cine. Pero no desde la perspectiva de un arte autónomo, ni siquiera de arte, sino inmiscuido en las culturas globales de un mercado en expansión. Para Diederichsen, lo *indie*, aparece como una forma de evadir el tema de la censura, como búsquedas que intentaban introducir de nuevo la idea de autoría y el modelo de expresión del arte burgués en la *cultura mainstream* de las estrellas de cine y de rock donde a pesar de algunas aproximaciones logradas como formas artísticas, no encuentra un modelo reconocible ni teórico, sino sólo contribuciones al modelo existente.

En el capítulo "Ensayos sobre la utopía y los modelos de artista", Diederichsen retoma esta mirada y escruta con lógica implacable el cambio en los ideales y las rupturas del arte del siglo XX, para descubrir, por ejemplo, que las promesas de libertad o exaltación de la creatividad de la vanguardia reaparecen como los imperativos de nuestra sociedad postindustrial: "Es difícil distinguir entre esta utopía satírica y nuestra realidad actual, en la que la creatividad, el accionar artístico, el pensamiento transversal y la capacidad de adaptación son los recursos centrales de la forma de producción posfordista".³ De este modo, analiza las tensiones existentes en los grupos radicalizados de la neovanguardia. El caso del Situacionismo y su influencia en el grupo alemán SPUR, que desarrolla en el capítulo "Persecución y autopersecución", le permite explicar el camino que lleva a sus integrantes de un pensamiento de izquierda en los años 60 hacia uno de derecha en los años 80. Esta apuesta por describir las oscilaciones

ideológicas y temporales que tienen lugar en la cultura, los valores y las perspectivas mediante las cuales nos apropiamos de la cultura constituye uno de los ejes más importantes del libro y lo convierte en una herramienta necesaria de orientación.

En el capítulo "Dotes psicodélicas, el minimalismo y el pop" el espíritu de época fluye por distintos medios, desde la literatura de ciencia ficción hasta la música pop o las artes visuales, pero es el cine, arte de masas, el que va a ser capaz de sintetizar, representar y hasta codificar la imaginería de la época. En *Zabris-kie Point*, (Michelangelo Antonioni, 1970) recordada por sus extraños paisajes y por la música incorporada por Antonioni, están todos los rasgos del minimalismo y el pop que Diederichsen luego verá reciclados al infinito en lo que él llama la "postal psicodélica". El cine como superficie sensible y fenómeno popular capaz de producir imágenes y efectos duraderos es para Diederichsen una fuente constante de conocimiento para acceder a las sensibilidades que trata de evocar, como cuando va en busca de la nueva agitación urbana.

Me refiero a la idea de la apropiación de la ciudad. Ya en las primeras películas de la Nouvelle Vague, que tenían títulos como *¡París nos pertenece!* y los primeros discos de rock 'n' roll, esta idea aparece una y otra vez, la posibilidad de tomar la ciudad que finalmente es de uno. Esta toma tiene lugar dentro de un exceso en el que hay fuego y las sirenas aúllan en un momento en el que falta mucho para que la fiesta se termine.⁴ 

³ Diederich Diederichsen, *op. cit.*, p. 215.

⁴ Diederich Diederichsen, *op. cit.*, p. 103.

facultad de bellas artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

teatro
ARGENTINO

REC

3^{er} FESTIVAL de CINE
de UNIVERSIDADES PUBLICAS
del 5 al 10 de Junio de 2012 La Plata

COMPETENCIA de CORTOS y FOTOGRAFÍAS
DE CARRERAS DE ARTES AUDIOVISUALES
DE ARGENTINA

MUESTRA de LARGOS y MUESTRA LATINOAMERICANA

CHARLAS y CLÍNICAS

CINE Y MÚSICA
PROYECCIONES
ESPECIALES

EVENTO de CIERRE:
"un perro andaluz"
de Luis Buñuel
con música en vivo





3 FESTIVAL de CINE
de UNIVERSIDADES PUBLICAS
del 5 al 20 de Junio de 2012 La Plata



INVITADOS Y JURADOS

- o Edmund Valladares
- o José Luis Díaz
- o Cecilia Monti
- o Leonel D'Agostino
- o Diego Battle
- o Eduardo Feller
- o Andrés Habegger
- o Federico Scigliano
- o Raúl Bertone
- o Andrés Di Tella
- o Gustavo Galuppo
- o Udo Jacobsen
- o Alejandro Bermann
- o Patricio Plaza
- o Roxana García
- o Karin Idelson



INSTITUCIONES PARTICIPANTES

- o Universidad Nacional de La Plata
- o Universidad Nacional de San Martín
- o Universidad Nacional de Lanús
- o Universidad Provincial del SudOeste de la Provincia de Buenos Aires
- o Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- o Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda
- o Escuela de Medios Lomas de Zamora
- o Instituto Universitario Nacional de Arte
- o Universidad Nacional de Río Negro
- o Universidad Nacional de Buenos Aires
- o Universidad Nacional de Cuyo
- o Universidad Nacional de Tucumán
- o Universidad Nacional de Córdoba
- o Escuela Regional de Cine Cuyo
- o Universidad Nacional del NordEste
- o Universidad de Sao Paulo (Brasil)
- o Universidad de Valparaíso (Chile)
- o UNITEC (Colombia)
- o EICTV (Cuba)

AUSPICIAN:

- o INCAA
- o Página 12
- o 3 al cubo
- o Sync
- o Celeste ahora cuesta menos
- o Provideogrip
- o Kinecolor

CON EL APOYO DE:

- o FEISAL
- o Canal Encuentro
- o Academia de Artes y Ciencias
- o Cinematográficas de Argentina
- o Comisión Provincial por la Memoria
- o Embajada de Dinamarca
- o Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken"
- o Prosecretaría de Arte y Cultura - UNLP



ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
Publicación del Departamento de Artes Audiovisuales

4

**MUTACIONES Y MIGRACIONES
EN LAS ARTES AUDIOVISUALES**



Secretaría de Publicaciones y Posgrado
Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA