



Hacia un cine rásico.

Por Geraldine Salles Kobilanski



Leviathan. Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel. USA. 87 min. 2012.

¿Cómo acabar con la representación convencional? ¿Cómo poner fin a la finitud a la que se somete un objeto dentro de un espacio y un tiempo? ¿Cómo finiquitar el fin a tal finitud en la imagen cinematográfica? ¿Cómo escapar de la composición evidente de una cancha de básquet o de un barco pesquero? Busquemos el fin del fin a través de una búsqueda cinematográfica que pareciera no conocer el término fin.

La cancha de básquet representada en *Spacy*¹ (1980-1981) por el cineasta experimental Takashi Ito peca de irreverencia formal. Construida a partir de 700 fotografías, el desplazamiento de la cámara dentro de la cancha vuelve estrambótica la coagulación de su espacio y de su tiempo. Los movimientos de la cámara² mediante el travelling, ya sea lateral o bien hacia adelante, parecieran deglutirse a sí mismos, porque ingresan, a través de recorridos espaciales fijos, a otras pantallas distribuidas por todo el

espacio gimnástico. Y de esa manera se van ingiriendo entre ellos, regurgitando en nuevos desplazamientos, repitiéndose hasta acabar con una imagen fija: la del propio cineasta habitando la cancha a ser construida. La música nos guía a construirla como si se tratara de un viaje desconocido a otras galaxias, con miras al encuentro de nuevos gases y estrellas. Al apropiarse libremente Ito de configurar espacio-temporalmente la cancha de básquet, comprendemos la importancia de reconocer el desgaste visual y sonoro al que nos someten incansablemente³.

Ahora bien, las reconfiguraciones propuestas en la imagen cinematográfica pueden alcanzar una radicalidad más pura. Esto no significa que ocurra una suerte de evolución en la experimentación cinemática, al contrario: de acuerdo a los imaginarios que el filme nos presente, nos encontramos a la espera de distintos tipos de



profundización en la relación indisoluble contenido-forma / forma-contenido. ¿Cómo construir un barco pesquero cinematográficamente? Parafraseando al cineasta Xurxo Chirro, el marinero es el individuo que más se asemeja al cineasta a la hora de construir una mirada, teniendo como referente el horizonte al momento de crear historias. La construcción espacio-temporal en *Leviathan* (2012) no sólo descompone la mirada humana y propone otras nuevas imposibles —incluso intolerables— racionalmente, sino que desde la re-construcción de la *mirada* nos adentramos activamente en la experiencia del filme⁴, sin que nuestra limitación física nos detenga. *Leviathan* se siente y se piensa desde el estómago, se digiere y se excreta. Consideraremos definir la experiencia provista por el filme como experiencia rásica⁵. Nos sentimos mutilados al presenciar cómo desmiembran las aletas de las rayas; “acorporales” al sentir que nadamos entre varias cabezas de pescado; somos devueltos al agua en cromos sanguinarios; renunciamos al vértigo y descubrimos que podemos volar con y entre las gaviotas; sentimos la frustración de una gaviota y su angustia al desaparecer; sentimos la enajenación en las gotas de sudor del primerísimo primer plano del rostro de uno de los marineros; sentimos el mareo y las náuseas de un monstruo que ya no es mitológico, sino creación telúrica contemporánea.

La mirada, construida a partir de múltiples cámaras *GoPro* ubicadas en distintos lugares del barco inalcanzables humanamente, permite experimentar emociones que nacen del cerebro del vientre, del Sistema Nervioso Entérico⁶, produciendo un *saber del estómago*. El sonido, ensordecedor y perturbador, agudiza nuestra incomodidad visual, nos somete a una tortura sin tiempo ni espacio, tirándonos a un hueco negro, recubierto de vibraciones de cadenas, del silencio de la muerte, del cigarrillo al consumirse, del cansancio de los marineros. Escuchamos sonidos imperceptibles al oído humano, emergiendo nuevas imágenes, reiterando nuestro temor de ser tragados por los monstruos que acechan esta

experiencia. Conocemos esta experiencia desde las entrañas. Es hora de empezar a conocer estomacalmente. Es tiempo del cine rásico.

1] Para ver el cortometraje, pueden ingresar en el siguiente enlace: <http://vimeo.com/11982021>

2] Movimiento(s) que conserva la riqueza del plano fijo de *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) de los Hnos. Lumière ya que, si bien está compuesto por fotografías y no por una toma prolongada, el mismo condensa, al igual que el cortometraje francés, (la mayoría) de los planos del mundo cinematográfico.

3] Quiénes nos someten no queda sujeto al libre albedrío, exijámonos entonces identificarlos individualmente.

4] Distinta a la experiencia de *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, puesto que regresamos a la butaca sin habernos movido siquiera.

5] El teórico Richard Schechner definió la rasaestética como teoría general del sabor, saber del vientre (esófago, estómago, intestinos), aplicándola al estudio del teatro. Salvando las distancias —para algunos, irreconciliables—, es interesante acercar su reflexión al cine. La rasa significa “jugo”, siendo el canal del gusto, del sabor. La rasaestética se basa en el sistema nariz-boca y no en el sistema ocular. Concibe la experiencia teatral como un banquete. Se definen ocho rasas con sus respectivas emociones, entre ellas, sorpresa-asombro. El concepto de rasaestética se nutre del *Natyasastra* de Bharata-muni, manual sánscrito de la performance. Ver en Schechner, Ricard (2000) “Teatralidades de / y Rasaestética” en *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Libros el Rojas (UBA): Buenos Aires.

6] *Ibid.*, págs.. 263-265.