



PENSAMIENTOS MIGRANTES

INTERSECCIONES
CINEMATOGRAFICAS

Florencia Incarbone
& Sebastian Wiedemann
(Editores)



PENSAMIENTOS MIGRANTES
Intersecciones cinematográficas

PENSAMIENTOS MIGRANTES

INTERSECCIONES

CINEMATOGRÁFICAS

]HAMBRE[ESPACIO CINE EXPERIMENTAL

—
Pensamientos migrantes : intersecciones
cinematográficas / Nicole Brenez ... [et al.] ;
compilado por Florencia Incarbone ;
Sebastian Wiedemann. - 1^a ed.- Vicente López:
Florencia Incarbone, 2019.
176 p. ; 20 x 14 cm.
ISBN 978-987-86-2401-3

1. Análisis Cinematográfico. 2. Crítica
Cinematográfica. I. Brenez, Nicole.
II. Incarbone, Florencia, comp.
III. Wiedemann, Sebastian, comp.

CDD 791.436

EDICIÓN
Florencia Incarbone
Sebastian Wiedemann
CORRECCIÓN
Mariano Blatt
Alicia Di Stasio
Mario Valledor

TRADUCCIÓN
Alicia Bermolen
Alejo Magariños
Daniel Tunnard
Sebastian Wiedemann

DISEÑO
Micaela Blaustein

TIPOGRAFÍA
Alegreya Sans de Juan Pablo del Peral

Prólogo

- 9 — Pensamientos migrantes. La imagen como gesto de resistencia
FLORENCIA INCARBONE Y SEBASTIAN WIEDEMANN

Intervalo

- 17 — La imagen, el hecho, la acción y lo que queda por hacer
NICOLE BRENEZ

I Intersección: memoria y archivo

- 57 — Marta Rodríguez: memoria y resistencia
ANDRÉS BEDOYA ORTIZ

- 73 — La ausencia fulgurante: archivos virales
en *Restos y Cuatreros*, de Albertina Carri
JENS ANDERMANN

II Intersección: literatura y filosofía

- 87 — Rostros que restan, rostro cualquiera.
Entre los films de Pedro Costa y las ficciones de Maurice Blanchot
CAROLINA VILLADA CASTRO

- 97 — El claro del bosque. *Carelia: internacional con monumento*,
de Andrés Duque
CLOE MASOTTA

- 117 — El devenir del animal poético
CARLOS M. VIDELA

III Intersección: descolonizando la imagen

- 137 — Karrabing: un ensayo en palabras clave
TESS LEA Y ELIZABETH A. POVINELLI

- 161 — *Dy(e)ing is Not-Dying*. La polémica del film color experimental
de Nova Paul
TESSA LAIRD

Intervalo

- 173 — Improvisación. El accidente controlado
YANN BEAUVAIS

- 203 — **Autores**

PENSAMIENTOS MIGRANTES. LA IMAGEN COMO GESTO DE RESISTENCIA

FLORENCIA INCARBONE Y SEBASTIAN WIEDEMANN

Migrar implica el desplazamiento de un lugar a otro en busca de mantener el flujo de lo viviente. En el mundo animal ésta es una práctica común y frecuente que responde, en la mayoría de los casos, a ciclos periódicos o estacionales: los pingüinos migran en busca de alimento, para escapar del frío extremo, aparearse o anidar; los elefantes recorren las grandes planicies africanas para encontrar fuentes de agua y las mariposas monarca realizan viajes transatlánticos hacia un clima más cálido. Para los animales humanos, las razones que motivan un movimiento migratorio pueden oscilar entre falta de garantías de libertades personales, necesidades económicas, sistemas sanitarios de salud precarios o inexistentes, persecuciones religiosas, por citar algunas. Trasladar una vida entera fuera del territorio conocido puede responder a fuerzas que se imponen y provocan violentamente la partida. Lo intempestivo del desplazamiento forzado se vive en la carne, y en numerosas ocasiones pone en riesgo la vida de quienes, sin alternativa, deciden asumir el riesgo de aventurarse a construir sus destinos más allá de las fronteras que solían transitar.

La migración implica, desde ya, desplazamiento, y en ese movimiento de cruce se multiplican las sensibilidades que pueblan los espacios. Las tradiciones se trasladan de un lugar a otro del planeta, el mestizaje aparece como potencia de apertura a la diferencia y al descubrimiento de prácticas vitales de un otro que interpela y habita el mundo con sensibilidades diversas a las propias. La migración expande el horizonte de lo posible, habilita el intercambio, ofrece un corrimiento de la noción de comunidad como ente cerrado y, a pesar de la violencia, abraza las potencias vitales del individuo.

Pensar como migrante implica pensar por fuera de lo normativizado, estructurado y esperable. Se trata de exponerse a aquello que, por diverso, puede implicar un peligro y al mismo tiempo ser una oportunidad de transmutación completa. La valentía de quien se lanza a lo desconocido radica en confiar en que lo que está más allá de lo visible es un potencial por descubrir que permite destruir la asfixia que se ha hecho hábito y que restringe cada vez más lo vital de los cuerpos en su cotidianidad. La búsqueda irremediable e inevitable de una vida digna es la condición de lo viviente, que –no obstante– en los animales humanos se considera lujo y privilegio de unos pocos.

Pensamientos migrantes, como gesto editorial, sostiene que la imagen es inevitablemente nómada e inexorablemente migrante y, como nos recuerda Henri Bergson, está en todas partes. Todo es imagen. Somos imágenes entre imágenes, y en este sentido el cine no es más que uno de los medios por el cual ellas se pueden deslizar y transitar. Ellas, las imágenes, se hacen gesto de resistencia, pues al ser justo una imagen y no una imagen justa –como diría Jean-Luc Godard–, son dignas y nunca se dejan doblegar por un poder, un despotismo o una voluntad humana, demasiado humana, viciada en la idea de propiedad. Son pura potencia de resistencia, pues no son ni lujo, ni privilegio, y mucho menos posesión. Por el contrario, son la condición permeable y de pasaje para que lo viviente no se estacione o estanque. Desde luego que la imagen puede continuar transitando por la pantalla, pero, a su vez, ella hace de todo una pantalla, de todo una superficie por donde puede seguir. Sigue en los cuerpos, sigue en la escritura, sigue en estas páginas, así como en la política, el archivo, la memoria, la literatura y la filosofía. La imagen migra, y a su paso dispone y propone intersecciones, así como intervalos. Es decir, avanza por la vida afirmando lo viviente como gesto cinematográfico y, a su vez, excede y desborda el propio cine. O, si que quiere, donde el propio cine tiene que abrirse a metamorfosis, se hace gesto de montaje entre bloques de texto. Como editores hemos propuesto un montaje en tres tiempos, con dos intervalos (de inicio y cierre) como falsos cortes de un flujo imagético que ciertamente también podría exceder y migrar fuera del frágil contorno de este libro.

Así como los pingüinos, elefantes y mariposas no le pertenecen al mapa ni a las mediciones que los animales humanos trazan, tampoco las imágenes y la potencia de pensamiento que éstas cargan le pertenecen a

una condición disciplinar. Las imágenes no pertenecen, las imágenes resisten, las imágenes exceden, las imágenes migran.

Como una idea de montaje cinematográfico por otros medios, proponemos entonces una trayectoria, un caminar desviado que se anuda y anida entre tres intersecciones, afirmando no solo el dinamismo del pensamiento entre imágenes, sino, sobre todo, su condición constituyente de heterogénesis como fuerza diferenciadora donde el migrar es siempre abrirse a lo otro que hace variar. A estas intersecciones como procesos de mutua implicación e inclusión las hemos llamado *Memoria y archivo*, *Literatura y filosofía* y *Descolonizando la imagen*. Ocasiones para el pensamiento como “entres” y “medios”, donde, como editores/montadores, queremos hacer sentir que, cuando se migra, se es precario, se es incompleto y, por lo tanto, se es disposición de devenir, de ser de nuevo y de otra manera. Migrar y no perpetuarse, nunca terminar de realizar, de efectuar la imagen o el pensamiento, hacer que siempre sean incompletos. Estar entonces siempre de pasaje, habitando estaciones y atmósferas en lo eterno del instante donde algo impensado se puede desplegar y ganar expresión.

Pensar con y entre. Lo moviente del pensamiento que se hace materia que vibra en el encuentro con el cuerpo del cine. Huir, hacerse in-migrante, errante, tener pavor a que el cine se cierre sobre sí mismo. Abrirlo, que transite, que sea parte de una ecología que pasa por las imágenes, pero no se reduce a un medio único; que se haga potente en el encuentro con materiales heterogéneos. Más que cine, intersecciones cinematográficas, encuentros imprevistos con imágenes que nos fuerzan a pensar, que mueven el pensamiento, que lo hacen migrante, que lo lanzan en aventuras entrelazadas con la literatura, la poesía, la antropología, la filosofía, la música, la política, la ecología, la naturaleza, la vida...

Pensamientos migrantes. Intersecciones cinematográficas, como gesto de montaje que deviene editorial, se inicia con el intervalo propuesto por Nicole Brenez en el que nos enfrenta a la pregunta por la acción. ¿Qué hacer? se presenta como el interrogante que permite abrir posibilidades frente a la limitación vital del individuo alienado. Se trata de darle fin a la vida mutilada por los abusos de poder y recuperarla en su plenitud, como gesto de resistencia. Esta pregunta motiva el traspaso de la especulación a la praxis, de la mano de cineastas como Jean-Luc Godard y Masao Adachi; nos enfrenta a pensar en lo que ocurre cuando los hechos se metamorfosan en

información, cuestiona la supuesta transparencia (o carencia de ella) en la comunicación y problematiza las falsificaciones e invenciones que tienen lugar en este proceso. Frente a la información opaca siempre han existido procesos de contrainformación que se proponen dinamitar lo que pretende ser invisibilizado para exponerlo en carne viva.

Esa voluntad libertaria avanza en la primera intersección que proponemos, *Memoria y archivo*, y es la que la impulsa a hacer cine: alguien debe contar esta historia, alguien debe denunciar lo que sucede. Marta Rodríguez encarna esta intención dándoles voz a aquellos silenciados por estructuras de poder opresoras. Marta y su compañero, Jorge Silva, recorren Colombia y van al encuentro de campesinos e indígenas. Ellos serán los protagonistas de sus propias historias, pasadas y presentes, y encontrarán en el cine la posibilidad de ser escuchados y exponer las tragedias cotidianas a las que se encuentran inexorablemente expuestos (trabajos y condiciones de vida precarios, discriminación). La tierra, el trabajo y la memoria son temáticas centrales que resuenan a lo largo de su filmografía. Carlos Andrés Bedoya Ortiz nos acompaña en un recorrido a través de la vida, los films y el archivo de Marta Rodríguez, mientras se pregunta por cómo se establece la relación entre obra y memoria. Esa relación implica un acercamiento a partir de descartes, ensayos, registros, errores, secretos e intimidades que Marta Rodríguez mantiene vivos en su Fundación Cine Documental/Investigación Social.

La “fiebre de archivo” que hace vibrar esta intersección se extiende por el cine de la argentina Albertina Carri, analizado por Jens Andermann. Las imágenes se multiplican en una vorágine reproductiva, la pantalla se escinde y deviene compuesta, abundante. La simultaneidad visual intenta reponer los baches que pretendieron ser censurados por la historia, el poder, la autoridad de turno. La digitalización de la imagen permite así la convivencia de lo diverso, anacrónico e impuro. La bifurcación visual y su riqueza compositiva hacen posible que la historia y la estética se encuentren. No se trata de una mera acumulación audiovisual, sino de una transformación de lo dado por separado, ya que aquello que se conserva puede responder a los intereses de turno o mantenerse en los márgenes para detonar la voluntad opresora de la historia oficial. Se hace posible, de este modo, habitar la ausencia de los que no están presentes para contar su versión de los hechos.

También el vacío puede operar como punto de partida para una construcción sensible. De hecho, se hace modulación y es, a su vez, el punto de partida y continuación de la segunda intersección que proponemos, *Literatura y filosofía*. El cineasta portugués Pedro Costa se refiere al vacío cuando retrata a comunidades anónimas, “el vacío entre nosotros es el que va a hacer el film”. La distancia entre el realizador y el cuerpo mutante de migrantes, desplazados, trabajadores y niños resulta del espacio vacante que permite hacer brotar de allí un posible encuentro. La distancia es lo que posibilita un acercamiento, una mirada. Es sin una identificación plena con el otro que una mirada, un retrato aflora como espejo singular. La comunidad que conforman aquellos rostros que han dejado atrás sus lugares de pertenencia y que persisten en la fragilidad se caracteriza por ser desapegada sin dejar de ser afectiva. El afecto puede ser nómade; es lo que Carolina Villada Castro va destilando con su pluma en el cruce entre Pedro Costa y el escritor francés Maurice Blanchot. Lo que se afirma es lo periférico del pensamiento, donde el anonimato da lugar a comunidades de los sin comunidad y donde sentimos el vértigo de que el abismo es lo que nos acerca, constatando que el mundo no puede ser uno; en medio de su catástrofe y desmoronamiento, debe ser múltiple. Allí, en ese vértice, se está a la altura de un gesto que significa la vida, por saber que ella es siempre extranjera, inapropiable y, por lo tanto, migrante y errante. La vida es siempre alter-vida, habitar espacios fronterizos, limítrofes, en los que lo real vacila.

La fractura plástica y narrativa en el régimen audiovisual nos permite sostener que lo figurativo cede el lugar de la representación a lo inconmensurable. Es lo que Cloe Masotta nos muestra al abismarnos en el universo cinematográfico del realizador venezolano-catalán Andrés Duque. Un universo de incertidumbres, donde la forma o des-forma pertinente es la del ensayo, como aquel movimiento vacilante en el que se avanza en los umbrales, en el tránsito y pasaje que va ahondando y penetrando los espacios en dirección a algo que siempre se escapa y que fuerza la materia. Es decir, ese espacio intersticial, esa rajadura, donde lo invisible tensiona lo visible, donde abrazamos las incertezas como el corazón de lo migrante, que siempre tiene algo de fantástico y de potencia de transmutación de lo real, y donde lo espectral y figural nos pueden ofrecer una reconciliación entre los tiempos que nos atraviesan. Tiempos en que los cuerpos se hacen ritual, trance, médium y travesía. Cloe Masotta encarna tal tensión, pasa, insiste

y migra; del universo de Andrés Duque nos arrastra a la potencia fulgurante de la escritura de la autora catalana Mercè Rodoreda en *La muerte y la primavera* (La mort i la primavera). Allí un repliegue es abierto como intersección entre cine y literatura, como claro del bosque que se dice espacio común, donde lo limítrofe, lo utópico, lo otro a lo que se migra, se hace morada en la que lo invisible habita y se manifiesta.

Como último gesto en la intersección *Literatura y filosofía*, nos encontramos con la escritura de Carlos M. Videla, quien esboza que, en *Undergrowth*, el cineasta experimental estadounidense Robert Todd germina una experimentación sensible que no cesa de migrar y oscilar entre lo literario y lo filosófico. Se traza un movimiento que insiste en la lógica de los umbrales, donde nos es presentada la potencia del montaje entre fragmentos heterogéneos que abren inesperados intervalos para el pensamiento a partir de la figura y el personaje poético y conceptual de la lechuza. Su ceguera potencia la inabarcabilidad de su ser animal, y el cineasta-cazador se ve envuelto en el desafío de retratar, en cuanto fabulación creadora, un cuerpo que habita el espacio bajo la lógica de la anomalía perceptiva. La imagen poética y la cinematográfica danzan entre la materialidad y lo etéreo. Oscilan entre lo visible y lo evocado, que permanece siempre oculto en las tinieblas de lo irrepresentable. La potencia de lo poético invade el cuerpo y la mente, propone habitar la realidad en un estado de cuestionamiento constante, la sospecha es su estandarte.

Transitar el espacio como un vidente, sospechar de las imágenes que se presentan frente a nuestros ojos educados por la cultura, implica asumir la aventura de que nuestra racionalidad se resquebraje y deje entrar en esa grieta la potencia múltiple de la experimentación poética.

La última intersección, *Descolonizando la imagen*, nos desplaza a un “entre”, en el que el gesto migrante avanza en dirección a otros mundos, ontologías y epistemologías, donde nuestra blanquitud occidental se ve interpelada por fuerzas creativas que se aproximan desde el Pacífico. El cine se abre a zonas de contacto con la antropología cuando nos enfrentamos a las audiovisualidades producidas por el colectivo indígena Karrabing, de Australia, en el texto de Tess Lea y Elizabeth A. Povinelli, o por los gestos cromáticos de la cineasta maorí Nova Paul, de Nueva Zelanda, que Tessa Laird nos presenta en su escritura. En estos bloques textuales, como te-situras que se van aproximando al otro, se apuesta a la potencia de un

migrar de la percepción misma, de hacer de ella una alteridad en sí misma. Descolonizar la imagen es abrirse a posibilidades de migración del sensorium, a intersecciones donde las matrices perceptivas que anclan y petrifican los cuerpos desde una racionalidad moderna puedan abrirse a variaciones, donde el cine abandona la pobreza de ser una ventana hacia el mundo y, por el contrario, se transmuta en un médium y pasaje para la proliferación de mundos. Descolonizar la imagen es un modo a contracorriente de las lógicas del pertenecer, poseer y dominar a partir del cual podemos afirmar que el mundo es siempre un multiverso, una infinita variación en migración y transformación constante.

En el cine del colectivo indígena Karrabing, como Tess Lea y Elizabeth A. Povinelli explicitan, nuestros sentidos son violentados por un “realismo improvisado” de fabulaciones donde la imagen se hace vacilante y no se deja capturar por un significado último. Un gesto de desorientación de la percepción occidental en dirección a la instauración de un otro mundo. Un cine como práctica relacional y formación de una existencia social y de una tierra, donde se hace verdadera la experiencia de una realidad singular erguida gracias a colaboraciones que no aspiran a homogeneizar o unificar y que, a su vez, promueven la sustentación activa y creativa de una memoria colectiva como mantenimiento cultural que resiste a la constante amenaza del estrangulamiento de un pueblo. Un realismo vivencial, que insiste en que la política es una cuestión de percepción y que debe funcionar como un “libro abierto”, donde los gestos no “esconden intenciones, sino que revelan acciones potenciales, estableciendo posibilidades de mucha agencia”, de incrementar la potencia. El colectivo Karrabing persevera en hacer de la imagen un gesto de resistencia, al negarse a que ésta opere como una máquina de traducción entre mundos. La imagen nada traduce y, por lo tanto, no debe satisfacción a nadie en términos de voluntades y expectativas de interpretación. La imagen es gesto de migración, es en sí misma una ocasión de pasaje perceptual donde mundos y posibles son experimentados.

Esto es lo que Nova Paul también se propone y que Tessa Laird despliega en su texto, cuando nos hace sentir que el color en sí es una potencia de variación perceptiva que nos puede ayudar a salir del oculocentrismo occidental y a movernos hacia una hapticidad donde acogamos a la película misma como piel/membrana, como complejo de superficies donde el

color se hace nómada, donde una política del color entre el teñir y el resistir puede ser instaurada. Resistir a la aniquilación tiñendo de color la vida en el juego homofónico entre *dye* (teñir) y *die* (morir). Una especie de reconstrucción, de restauración cromática del mundo, o donde se pueden presagiar mundos, y donde resuena el hecho de que para los maoríes Uenuku no es solamente el dios del arcoíris, sino también el de la guerra. Un sensorium es reinventado al ser coloreado. Una policromía, que abre una polícronía. Una inflorescencia perspectiva de la vida como *flower power*.

Es así como, tras avanzar en dirección a un entre-mundos perceptivo advenido del Pacífico, como gesto de cierre proponemos un intervalo final de la mano de Yann Beauvais, quien nos hace retornar a la materialidad del cine, a la concreción de los procedimientos en un pliegue que nos lleva al epicentro de su tradición e historia. Allí nos hace percibir la intimidad que existe entre la experimentación (el cine experimental) y la improvisación. Cruce y resonancia que, desde nuestra perspectiva de editores/montajistas, conectamos con el gesto de migrar. Un migrar, un mutar, un variar de las formas siempre en deformación. Un escuchar el susurro de las materialidades que nos dicen que existe una serie y filiación entrañable e inexorable entre experimentar, improvisar y migrar como fuerzas de acontecimiento de la vida, del cine y del pensamiento.

Solo nos resta decir, entonces, que este caleidoscópico montaje editorial entre intervalos e intersecciones aspira a dar consistencia a la siguiente proposición, que muy bien podría condensar el espíritu que nos mueve y procuramos defender en Hambre | espacio de cine experimental: la imagen resiste, ¡pues se dice migrante!

LA IMAGEN, EL HECHO, LA ACCIÓN Y LO QUE QUEDA POR HACER¹

NICOLE BRENEZ

En cuanto título de una obra literaria, y luego de una cinematográfica, la pregunta “¿Qué hacer?” se nutre de una larga historia. En 1863, el socialista ruso Nikolái Tchernychevski redacta en la cárcel una novela utopista, *¿Qué hacer? Relato de los hombres nuevos*, donde procura establecer las relaciones de trabajo en una fábrica cooperativa en la que uno de los protagonistas, Rakhmetov, es un héroe revolucionario intrépido y comprometido. Esta novela inspira a numerosos revolucionarios rusos, empezando por Lenin, quien ya la había leído en detalle antes de descubrir las obras de Marx. Luego de un primer boceto publicado en su periódico *Iskra* (nº 4, 1901), “¿Por dónde empezar?”, Lenin publica su propio *¿Qué hacer?* en 1902. Allí discute los problemas de la organización práctica del movimiento revolucionario, establece su teoría de la vanguardia en contraposición a las de demócrata-socialistas e izquierdistas y plantea las bases de una organización de revolucionarios profesionales. Su tratado concluye con el llamado a conformar una vanguardia, a la cual muchos artistas del siglo XX reivindican pertenencia. “Tenemos la fuerte convicción de que el cuarto período conducirá a la consolidación del marxismo militante [...]; que la verdadera vanguardia de la clase más revolucionaria remplazará a la retaguardia de los oportunistas”.²

1 Este texto fue especialmente escrito por Nicole Brenez para la Bienal de la Imagen en Movimiento 2018, evento producido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Nota de los Eds.).

2 Lenin, Vladimir, *Que faire?* [1902], trad. Jean-Jacques Marie, París, Éditions du Seuil, 1966, p. 242. (N. del T.: traducción propia del francés. Versión publicada en español: *¿Qué hacer?*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2010, pp. 264-265).

En 1914, Joseph Leon Weiss, actor y sindicalista, realiza *What Is to Be Done?*, como trasposición en territorio estadounidense de la fábula de Tchernychevski.³ En 1970, un colectivo de cineastas chilenos y estadounidenses –Saul Landau, James Becket, Raúl Ruiz, Niva Serrano– filma un largometraje titulado *¿Qué hacer?*, una ficción documentada sobre el papel que desempeñó la CIA en el golpe de Estado contra Salvador Allende. En enero de ese mismo año se publica en el Reino Unido el emblemático manifiesto del período marxista-leninista de Jean-Luc Godard, “*¿Qué hacer?*”. En los años 90, un guión de Jean-François Richet, *Merde in France*, toma como título alternativo *Que faire?* En 1996, el cineasta Karel Vachek (nacido en Moravia) realiza *Co dělat?* (*Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu*) [¿Qué es necesario hacer? (Un viaje de Praga a Český Krumlov, o cómo yo formé un nuevo gobierno), 216 minutos], un ensayo sobre la República Checa pos-1989, las perspectivas de los responsables políticos y el papel de los medios de comunicación en la sociedad civil. Gracias a algunas referencias, podemos observar que el retorno y el uso de la pregunta fundamental “*¿Qué hacer?*” suele corresponder a un período de gran violencia y tormento en el territorio en cuestión. “*¿Qué hacer?*” termina convirtiéndose en el interrogante emblemático de un compromiso que se deriva de una posición teórica y política que, a pesar de variar ampliamente de Tchernychevski a Lenin, sustenta siempre un vínculo activista con una situación histórica.

I. “**¿QUÉ HACER?**” / “**¿QUÉ NO HACER?**” DOS MANIFIESTOS MARXISTAS

A. GÉNESIS DEL MANIFIESTO REDACTADO POR JEAN-LUC GODARD

“*What Is to Be Done?*” [“*Que faire?*”], redactado en francés por Jean-Luc Godard, aparece en inglés en el primer número de la revista británica *Afterimage* (abril de 1970), codirigida por Simon Field y Peter Sainsbury, y

³ Cfr. Shull, Michael Slade, *Radicalism in American Silent Films, 1909–1929: A Filmography and History*, Jefferson, NC, McFarland, 2009, p. 185.

producida por el cineasta, escritor y editor Peter Whitehead. Esta revista ejemplar se consagra a las diferentes cinematografías experimentales y de vanguardia, explorando tanto el cine de las primeras épocas como los films de guerrilla. La tapa de ese primer número, dedicado a “Film and Politics”, constituye en sí una plataforma teórica y una síntesis visual: toma su motivo –un policía francés que apunta su arma– de una fotografía extraída del banco de imágenes utilizado para realizar la serie de *Ciné-tracts* franceses en 1968, acentuando su granulosidad, al modo de las investigaciones estructurales típicas del cine experimental británico de los años 70 (Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Mike Dunford...). El vínculo fundante entre compromiso activista y búsqueda plástica se afirma así desde el primer vistazo. Simon Field y Peter Sainsbury describen el contexto intelectual de la producción del manifiesto de Jean-Luc Godard:

Nos encontramos en la University of Essex, una universidad nueva que había sido un foco de radicalismo político a fines de los años 60. Allí, participamos los dos de un cine universitario muy activo y muy abierto, y por primera vez le sentimos el gusto a la creación de una revista de cine. Al partir hacia Londres, decidimos crear nuestra propia publicación, *Afterimage*. El proyecto pudo comenzarse gracias al financiamiento y el apoyo del cineasta Peter Whitehead. Numerosas revistas de cine, modestas en tamaño –y políticamente radicales– aparecían a menudo, como en el caso de la nuestra, en los campus. También existían *Cinema*, *Cinemantics*, *Cinim* y *Cinema Rising*. Casi todas reaccionaban, con sus posiciones política y estéticamente radicales, contra lo que percibían como las posiciones conservadoras de *Sight and Sound* y *Movie*, tomando partido por el nuevo cine independiente y el cine *underground*. Son éstas las posiciones que intentamos desarrollar en los primeros números de *Afterimage*. El primer número, publicado en abril de 1970, presentaba en su tapa una imagen emblemática de los *Ciné-tracts* y tenía en su índice textos de o sobre Glauber Rocha, Peter Whitehead, el productor inglés Tony Garnett, el “redescubrimiento” de Dziga Vertov y los noticieros radicales producidos entonces en los Estados Unidos, Italia y Francia. Este número también comprendía en sus páginas centrales una recopilación de textos sobre los films del Grupo Dziga Vertov y sobre las figuras,

ejemplares para nosotros, de Jean-Luc Godard y su socio Jean-Pierre Gorin. Con la excepción del manifiesto “¿Qué hacer?”, estos textos eran traducciones de otras fuentes.

Es necesaria aquí cierta contextualización. En 1969, en el Institute of Contemporary Arts (ICA), en Londres, tuvo lugar una conferencia sobre la necesidad de nuevas formas y nuevos circuitos de distribución para el cine independiente y radical. Una de sus consecuencias fue la creación de una nueva compañía de distribución, The Other Cinema, de la cual Peter fue el primer empleado. The Other Cinema iba a convertirse en el distribuidor de los films de Godard y del Grupo Dziga Vertov, tales como *La gaya ciencia*. Peter conocía a Mo e Irving Teitelbaum, y estos últimos constituían nuestro vínculo con Godard. Mo había participado de la iniciativa de la conferencia en el ICA, e Irving, su marido, era abogado y miembro del consejo de Kestrel Films, la compañía del coproductor Tony Garnett, que había servido de apoyo, siempre a fines de 1969, para la producción de *British Sounds* para Thames Television. Más que Tony, fue Irving quien, a nuestro entender, tenía el papel de productor, si es que hubo tal cosa. Muchas secuencias de *British Sounds* fueron filmadas en la University of Essex con la participación de estudiantes de la universidad y de obreros de la fábrica automotriz de Dagenham. Kestrel también era la compañía productora de los primeros films de Ken Loach, entre ellos *Kes*. En la misma época estábamos preparando *Afterimage* 1. Mo propuso hablar con Godard. Sus notas manuscritas y la traducción de Mo fueron los resultados inmediatos e inesperados.

Afterimage publicó trece números, con un ritmo irregular, entre 1970 y 1987. La fidelidad a Godard continuó y se manifestó visiblemente en *Afterimage* 4, con la aparición del ensayo de Peter Wollen sobre *Viento del Este*, otra producción del grupo Dziga Vertov.⁴

Si Jean-Luc Godard pudo escribir este manifiesto con tanta firmeza y al mismo tiempo con tanta rapidez (como atestigua el error de enumeración:

⁴ Field, Simon y Sainsbury, Peter, “Présentation”, trad. Franck Le Gac, en Collectif (dir.), *Jean-Luc Godard: Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 144.

olvidó el número 9 y, por lo tanto, el texto cuenta con 39 sentencias en lugar de 40), fue gracias a su inmersión en los principios del marxismo-leninismo desde 1967. El texto retoma la forma literaria y el movimiento de los folletos de *Ad Feuerbach*, un conjunto de notas redactadas por Karl Marx en 1845, donde “ad” significa, a la vez, “a partir de” y “contra”.

Hay que subrayar aquí que la serie de notas críticas redactadas por Marx contra Ludwig Feuerbach toma prestada, a su vez, la forma del propio Feuerbach: sus *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía* (1842) se organizan en párrafos, muy frecuentemente breves y numerados. Sin siquiera evocar la matemática o la física, o sea, las ciencias exactas, un doble modelo filosófico para esta organización por fragmentos numerados podría encontrarse en la *Ética* de Spinoza (palanca que le permitió a Feuerbach desprenderse de Hegel) y en los fragmentos de los autores del *Athenaeum*, órgano del romanticismo alemán. El trabajo geométrico de la parataxis y del entramado de referencias se opone a la organización retórica “latina”, y reivindica la facticidad, la observación, la razón, la exactitud e incluso la veracidad. La fragmentación numérica por cuadros, sainetes o momentos reina en la obra de Godard: *Vivir su vida* (*film en doce episodios*) (1962); *Una mujer casada* (*fragmentos de un film rodado en 1964*) (1964); *Masculino, femenino* (15 hechos precisos) (1966); *6x2 (sobre y bajo la comunicación)* (1976); *Le Rapport Darty* (1989); *Historia(s) del cine* (1988-1998); *El libro de imágenes* (2018). Contra las lógicas narrativas novelescas, la estructuración numerada saca a la obra del lado de la demostración y el ensayo. Reivindica así una dimensión pedagógica; pero también ancla el arte en la tradición filosófica materialista que asocia a Spinoza, Feuerbach y Marx.

Inéditas mientras Marx vivió, las 11 tesis sobre Feuerbach son encontradas, publicadas y celebradas por Friedrich Engels como “el primer documento donde se encuentra el germen genial de la nueva concepción del mundo”.⁵ ¿Por qué estas hojas, nuevas tablas de la ley, pueden parecer tan importantes? Porque allí Marx traspone a la política el principio crítico inventado por Feuerbach. Éste había afirmado: Dios no existe, no es

⁵ Marx, Karl, *Oeuvres III. Philosophie*, ed. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p.1022. (N. del T.: traducción propia).

más que la proyección por parte del hombre de sus propias necesidades espirituales en una esfera artificialmente autonomizada, el mundo falazmente dividido en terreno y celeste. Marx traspone el razonamiento crítico de Feuerbach al mundo del trabajo: en el ámbito laboral reina un principio de división falaz entre las potencias vitales del individuo y su vida alienada. De forma tal que aquí se encuentra, en efecto, el germen de la filosofía de Marx, pero también el de la de Theodor Adorno, Guy Debord y tantos otros que, a su vez, reivindican el fin de la vida mutilada y la recuperación de una vida plena. Las 11 tesis de Marx constituyen un esfuerzo de superación de Feuerbach y, por lo tanto, del contexto de la filosofía emancipadora de la década de 1840. A esta superación Marx le da un nombre: la práctica, en alemán, la *praxis*. La *praxis* es el salto cualitativo de la intelección crítica hacia la acción concreta, que desemboca en la tesis 11: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* el mundo de diversas formas; lo que importa es *transformarlo*”.⁶

El manifiesto godardiano, donde la “concepción idealista” cumple el mismo papel que Feuerbach en las notas de Marx, traspone a su vez la lógica marxista al terreno del cine: transformar la representación en acción sigue en el cine el mismo proceso que Marx había llevado a cabo para transformar la “filosofía tradicional” en “filosofía crítica”, es decir, la especulación en *praxis*.

B. GÉNESIS DEL MANIFIESTO REDACTADO POR MASAO ADACHI

Menos célebre hoy en día que Jean-Luc Godard, y gran admirador suyo, Masao Adachi nos propone una obra y un trayecto ejemplares en la historia de la emancipación. Podríamos arriesgarnos a afirmar, mediante una expresión, que es la *praxis* encarnada. Plástico, cineasta, escritor, activista y preso político japonés, Masao Adachi nace en 1939 y continúa su trabajo hasta nuestros días. Se trata de un caso excepcional en la historia del cine: un artista cuya trayectoria radical cubre casi todas las dimensiones de la vanguardia (plástica, política, teórica), cuya exigencia poética logra abolir

⁶ *Ibid.*, p. 1033.

los límites de su disciplina, y cuyo trabajo permite que el cine establezca un diálogo digno y franco con la historia colectiva.

A partir de 1974, Masao Adachi entra en la clandestinidad para luchar en las filas del Frente Popular de Liberación de Palestina, a lo que dedica veintiséis años de su vida. Es arrestado en 1997, luego de tres decenios de combate en imágenes, a lo largo de los cuales realiza noticieros consagrados a la resistencia palestina. Condenado a tres años de prisión, Masao Adachi permanecerá dieciocho meses tras las rejas antes de que se lo extradite al Japón, en donde lo encarcelarán dieciocho meses más. Tal y como lo recuerda la fórmula utilizada por Jean-Luc Godard en los afiches de *Film Socialisme* (2009), “la libertad cuesta cara” –Masao Adachi pagó un precio muy alto, el verdadero presupuesto para producir sus películas, tan liberadoras como libres en lo formal–.

Go Hirasawa, profesor y curador al que debemos la distribución de esta obra en Occidente, resume así el recorrido de Adachi:

Nace en Fukuoka en 1939, ingresa al Departamento de Bellas Artes de la Nihon University en 1959, donde cursa la carrera de cine. Participa en la reestructuración del grupo de estudio de cine de la Nihon University –grupo a la vanguardia no solo en el ámbito del cine universitario, sino también en el del cine experimental en general–. En este marco realiza películas de mucha trascendencia en la época, *Wan* [Tazón, 1961] y *Sa-in* [Vagina cerrada, 1963]. En paralelo, y junto con el VAN Institute for Cinematic Science, Adachi trabaja con una gran cantidad de artistas, como Genpei Akasegawa, Takehisa Kosugi, Yasunao Tone, Yoko Ono, Sho Kazekura, y organiza un espectáculo titulado *Sa-in no Gi* [La ceremonia de la vagina cerrada]. Colabora con el colectivo Film Independent, a través de proyecciones colectivas de obras de directores independientes, para luego sumarse a Wakamatsu Production.

A la vez que hace sus propias películas, Adachi escribe muchos guiones para Kōji Wakamatsu, de los cuales cabe señalar *El embrión caza en secreto* (1966), *Historia de la violencia del bajo mundo japonés: la sangre de un hombre desconocido* (1967), *Reflexiones sobre la muerte apasionada de un loco* (1969), *Sex Jack* (1970). También produce de forma independiente *Gingakei* [Galaxia, 1967]. En 1968, actúa en las obras de

Nagisa Ōshima *El ahorcamiento* y *El retorno de los tres borrachos*. Trabaja también para Sozo-sha, la compañía independiente de Ōshima, y escribe el guión de *Diario de un ladrón de Shinjuku* (1968). En 1969, junto con Mamoru Sasaki, guionista de la Sozo-sha, y Masao Matsuda, crítico de cine anarquista, coproduce y codirige *A.K.A. Serial Killer*, una película compuesta de planos de paisajes que podría haber visto el asesino en serie Norio Nagayama.

En 1971 invitan a Adachi, junto con Ōshima y Wakamatsu, a la Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Al volver al Japón, decide pasar por Palestina, en donde produce un film de contrainformación internacionalista, *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial*, una coproducción del Frente Popular para la Liberación de Palestina y los miembros del Ejército Rojo Japonés, entre los cuales se encuentra Shigenobu Fusako. Para divulgar la película, organiza la Red Bus Film Screening Troop, que viaja por todo Japón.

En cuanto activista, Adachi concibe y pone en práctica diversas teorías del cine, tanto sobre la estética como sobre la forma de proyección.

Abandona el Japón en 1974 para dedicarse a la revolución palestina, en el seno del Ejército Rojo Japonés. Su actividad permanece en la clandestinidad hasta que es arrestado y encarcelado en el Líbano, en 1997.

En 2001 extraditan a Adachi al Japón, donde, luego de dieciocho meses de prisión, recupera la libertad. Sin embargo, se le prohíbe la salida del país. Publica *Cinema/Revolution*, un relato autobiográfico en formato entrevista [junto con Go Hirasawa].⁷

Durante el período en el que no podía salir del país, Adachi realizó *Yûheisha-Terorisuto* [Prisionero/Terrorista, 2005], que aborda el tema de la tortura de Kozo Okamoto, uno de los miembros del ER, en las cárceles libanesas, enloquecido a tal punto que llegó a creerse perro, y *Danjiki geinin* [Artista del ayuno, 2016] –título que remite al cuento de Kafka *Ein Hungerkünstler* [Un artista del hambre, 1922]–, basada en una performance sobre la huelga de hambre, a través de la cual el film recorre la historia de las “performances” políticas y la sociedad del espectáculo.

⁷ Hirasawa, Go, programa de la Cinemateca Francesa, diciembre de 2010.

Masao Adachi es un cineasta del biopoder, en el sentido foucaulteano,⁸ que describe la forma en la que un poder opresor requisa, atormenta y mutila los cuerpos; los cuales, a su pesar, terminan somatizando. Esto define los tres componentes de su trabajo en cine: el componente experimental postsurrealista y ficticio, que describe las mutilaciones psíquicas colectivas, sirviéndose esencialmente de alegorías femeninas; el componente documental, que trata directamente el biopoder en los campos y las cárceles, y el recapitulador (*Prisionero/Terrorista, Artista del ayuno*), que narra la historia de las prácticas de somatización activista (sufridas, en *Prisionero/Terrorista*, o intencionales, en *Artista del ayuno*).

En el marco de la historia del cine de la emancipación, Masao Adachi lucha cuerpo a cuerpo, sin cesar, contra la “mancipación”. ¿Qué es la mancipación? En derecho romano, refiere al gesto de tomar con la mano una cosa para apropiársela, acompañándose de ciertas formas solemnes. En otras palabras, se trata de una expoliación efectiva que es ocultada tras un rito falsificador para convertirla, si no en legítima, en legal. Las mancipaciones masivas se dan, evidentemente, luego de las conquistas y las invasiones militares, y de allí que, como nos recuerda Giambattista Vico en sus *Orígenes del derecho y de la poesía* (1721), *mancipium* signifique “esclavo” y “prisionero”.⁹ La mancipación constituye el meollo mismo de la injusticia dentro de la justicia; su eficacia simbólica erige la fuerza en derecho. Poner en tela de juicio la mancipación permite una crítica del espectáculo, no como producción de imágenes y de simulacros, sino como una instancia que se inscribe entre las actividades sociales y en el registro de los instrumentos de opresión, especialmente en los tribunales, los campos de batalla y las ceremonias militares. El trabajo y todo el trayecto de Adachi son una crítica sistemática de las vías de mancipación:

- ▷ expoliación del imaginario,
- ▷ expoliación de los cuerpos singulares,
- ▷ torturas y mutilaciones,

8 “La vieja potencia de la muerte donde se simbolizaba el poder soberano está ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida”. Foucault, Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des Histoires, 1976, p. 183.

9 Vico, Giambattista, *Origines du droit et de la poésie* [1721], trad. del latín C. Henri y A. Henry, Langres, Café Clima, 1983, p. 295.

- ▷ así como todo el conjunto de ceremonias falsificadoras que legalizan la desposesión; a saber, la justicia, el aparato estatal y el sistema mediático.

C. DOS MANIFIESTOS EN ESPEJO

En esta perspectiva, y con la mira en la eficacia concreta de la lucha, se inscribe la investigación que realiza Adachi en sus películas sobre las funciones y la utilidad posible de la imagen.

El artículo “¿Qué no hacer? Antítesis para un cine militante” (abril 1971) constituye un diálogo en la cumbre de la reflexión sobre el activismo. Masao Adachi enumera allí las diferentes formas de cine crítico (cine de la desilusión, de la deconstrucción, de la reflexividad), luego se interroga sobre la eficacia del cine con sus colegas japoneses. Vuelve a su propia experiencia y retoma los términos del *Ad Feuerbach*:

Hemos comprendido en 1968, con mis numerosos camaradas del Comité de Protesta en favor de Seijun Suzuki, que teníamos que convertirnos en autores-militantes. Para nosotros, la relación paralela entre el autor y la obra y la toma de conciencia militante de tal relación son los únicos factores susceptibles de dar origen a un movimiento capaz de transformar la realidad gracias al cine.¹⁰

Insta a un cine capaz de “construir puentes” entre las imágenes y la revolución mundial. Adachi termina su artículo con un contramanifiesto que responde al “¿Qué hacer?” redactado por Jean-Luc Godard un año antes.

¿Qué no hacer? Antítesis para un cine militante (extractos)

[...] Empezaré exponiendo mis *antítesis* a las afirmaciones de Godard en “¿Qué hacer?”

¹⁰ Adachi, Masao, “¿Que no hacer? Antítesis para un cine militante”, en *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde* (1963-2010), trad. Charles Lamoureux, Pertuis, Éditions Rouge Profond, 2012, p. 69.

Jean-Luc Godard, “¿Qué hacer?”	—	Masao Adachi, “¿Qué no hacer?”
Hay que hacer cine político.	1	Hay que hacer cine activista.
Hay que hacer cine políticamente.	2	Hay que hacer cine de manera activista.
1 y 2 son antagónicos, y pertenecen a dos conceptos del mundo opuestos.	3	El antagonismo entre las dos visiones del mundo (1 y 2) refleja una diferencia decisiva en la concepción de la lucha contra el poder.
1 pertenece a la concepción idealista y metafísica del mundo.	4	1 no pretende superar la concepción idealista y metafísica del mundo en el sentido más auténtico de la expresión cinematográfica.
2 pertenece a la concepción marxista y dialéctica del mundo.	5	2 supera incluso la concepción marxista y dialéctica del mundo.
El marxismo lucha contra el idealismo, y la dialéctica contra la metafísica.	6	El marxismo lucha contra el idealismo, y la dialéctica contra la metafísica. Pero esta lucha no es ciega ni sorda, y no puede conformarse con la lucha entre las dialécticas marxista y metafísica.
Esta lucha es la lucha de lo antiguo y lo nuevo, la lucha de las ideas nuevas y antiguas.	7	Esta lucha es una lucha de la deconstrucción por medio del activismo permanente.
La existencia social de los hombres determina su pensamiento	8	El objetivismo de la fórmula según la cual la existencia social de los hombres define su pensamiento debe superarse.
La lucha de lo antiguo y lo nuevo es la lucha de clases.	9	Esta lucha se hará en la lucha de clases.
Hacer 1 es seguir perteneciendo a la burguesía.	10	Hacer 1 es permanecer en la inutilidad.
Hacer 2 significa tomar una postura de clase proletaria.	11	Hacer 2 significa tomar una postura de clase proletaria.
Hacer 1 es describir situaciones.	12	Si no hay praxis de la lucha, será imposible aprehender las situaciones.

Hacer 2 es hacer un análisis concreto de una situación concreta.	13	Hacer 2 es, luego de haber hecho un análisis concreto de la situación concreta, adaptar las actividades cinematográficas a la superación de esa situación.
Hacer 1 es hacer <i>British Sounds</i> .	14	No hay que hacer películas que permitirían la subsistencia de vestigios del viejo sistema.
Hacer 2 es luchar para que pasen <i>British Sounds</i> en la televisión inglesa.	15	Hacer 2 es luchar en todos los frentes, concreta y asiduamente, en pro de la deconstrucción del cine.
Hacer 2 es luchar en todos los frentes, concreta y asiduamente, en pro de la deconstrucción del cine.	16	Hacer 1 es hacer lo que hace la contrarrevolución y el periodismo estalinista.
Hacer 2 es entender las leyes del mundo objetivo para transformar el mundo de forma activa.	17	Hacer 2 es transformar el mundo dialektizando la facticidad (análisis subjetivo de la situación concreta) y de la acción (intervención objetiva sobre la situación concreta).
Hacer 1 es describir la miseria del mundo.	18	Hacer 1 demuestra miopía y una falta de comprensión de la miseria del mundo.
Hacer 2 es mostrar al pueblo en combate.	19	Hacer 2 no se reduce a mostrar a un pueblo en combate.
Hacer 2 es destruir 1 con las armas de la crítica y de la autocritica	20	Hacer 2 es destruir 1 gracias a la relación entre la lucha de clases y el activismo individual.
Hacer 1 es dar un panorama completo de los eventos en nombre de la verdad en sí misma.	21	Hacer 1 es contentarse con una concepción circunstancial de la "verdad".
Hacer 2 es no fabricar imágenes demasiado completas en nombre de la verdad relativa.	22	Hacer 2 es no falsificar el mundo y destruir radicalmente las concepciones falsificadoras e ilusionistas del mundo.
Hacer 1 es decir cómo son las cosas verdaderas (Brecht).	23	1 ni siquiera alcanza el rango de un absurdo (= un vacío).
Hacer 2 es decir cómo son verdaderamente las cosas (Brecht).	24	Hacer 2 es la superación del absurdo (= del vacío).

Hacer 2 es hacer el montaje de la película antes de filmarla, es hacer durante la filmación y es hacer después de la filmación (Dziga Vertov).	25	Hacer 2 es liberar las limitaciones del campo de acción del cine. El cine no es la valoración de un punto de vista y no debe atribuir valor. El trabajo de elucidación (según la tesis 24 de Codard) debe hacerse no solo antes, durante y después de la filmación, sino también, y de forma permanente, durante y luego de las proyecciones.
Hacer 1 es divulgar una película antes de producirla.	26	Hacer 1 genera un cortocircuito en la relación entre la lucha colectiva y la militancia individual, es recuperado por el poder político y participa en la reacción.
Hacer 2 es producir una película antes de divulgarla, aprender a producirla bajo el principio de que es la producción la que comanda la difusión, es la política la que dirige la economía.	27	Hacer 2 es producir una película activista y aprender el siguiente principio para crear un método: se deben organizar políticamente todos los mecanismos de producción y de distribución del cine.
Hacer 1 es filmar a estudiantes que escriben: unidad-estudiantes-trabajadores.	28	Hacer 1 no permite establecer ningún programa, ni siquiera permite que surja una mera frase, una palabra (una voz).
Hacer 2 es saber que la unidad es una lucha de contrarios (Lenin), saber que dos está en uno.	29	Hacer 2 es verificar las condiciones de eficacia del activismo, y que la lucha es activismo permanente.
Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre las clases y las imágenes y los sonidos.	30	Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre las clases y las imágenes y los sonidos.
Hacer 2 es estudiar las contradicciones entre los vínculos de producción y de fuerzas productivas.	31	Hacer 2 es estudiar la realidad de las contradicciones de la vida, denunciando la alienación infinita de la existencia.
Hacer 2 es animarse a saber en dónde se está, de dónde se viene, conocer el lugar que se ocupa en el proceso de producción, para luego cambiarlo.	32	Hacer 2 es animarse a saber en dónde se está, de dónde se viene, conocer el lugar que se ocupa en el proceso de producción, para luego cambiarlo.
Hacer 2 es conocer y definirse a partir de la historia de las luchas revolucionarias.	33	Hacer 2 es conocer y definirse a partir de la historia de las luchas revolucionarias.

Hacer 2 es producir conocimiento científico de las luchas revolucionarias y de su historia.	34	Hacer 2 es producir conocimiento científico de las luchas revolucionarias y de su historia.
Hacer 2 es saber que hacer cine es una actividad secundaria, un pequeño tornillo de la revolución.	35	Hacer 2 no es comprender el sentido figurado de hacer cine, sino hacer cine en sí.
Hacer 2 es servirse de las imágenes y del sonido para morder, como si fueran labios y dientes.	36	Hacer 2 es el deber urgente de todos los cineastas, en vez de teorizar sobre cómo se puede hacer cine, reconstruir, en el sentido más verdadero del término, todos los mecanismos del cine.
Hacer 1 es meramente abrir los ojos y los oídos.	37	Nuevamente, hacer 1 no alcanza ni siquiera el rango de un absurdo (= del vacío).
Hacer 2 es leer los informes de la camarada Kiang-Tsang.	38	Hacer 2 es hacer perdurar las luchas entre el sistema y el activismo, gracias a la sinceridad y la autocritica.
Hacer 2 es militar.	39	Hacer 2 es militar.

La elección del término “antítesis” afilia el texto a la gran tradición hegeliana de investigación sobre lo negativo. De hecho, la “antítesis” constituye, en la dialéctica, el momento negativo, privilegiado por todos los combatientes románticos o baudelerianos (como Marx en sus inicios). En el siglo XX, el prefijo “anti”, al igual que “contra”, pertenece al vocabulario elemental del artista comprometido de los años 1960-1970, que tiene su fuente antigua en el “Anticristo”; su fuente marxista en *El Anti-Dühring*, de Engels (1878), y su fuente cinematográfica en *El anticoncepto*, de Gil J. Wolman (1952), obra seminal en la historia de las instalaciones. Desde entonces, ¿qué hay de nuevo y contradictorio en las antítesis de Masao Adachi?

A la propuesta de Godard sobre el pasaje del cine de autor al cine militante, Adachi agrega las propias: las de un cineasta que pelea en el terreno, que se ha especializado en la organización de colectivos de protesta, y luego de guerrilla. Su manifiesto participa en la génesis de *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial*, filmada ese mismo año, junto a los combatientes del Frente Popular de Liberación de Palestina. Rodada

en Jordania y en el Líbano, en 16 mm, esta película describe con gran simplicidad documental las condiciones de vida en los campamentos de refugiados palestinos en Chatila y Saïda, la cercanía entre los campamentos y el monte, el entrenamiento para el combate, el accionar de la guerrilla. El film registra los análisis y profesiones de fe de los combatientes, entre quienes se encuentran el escritor Ghassan Kanafani y la icónica guerrillera Leila Khaled, lo cual lo convierte en un documento único y valioso. Reúne tres energías formales: la descripción documental, un ensayo teórico sobre la contrainformación, y la performatividad, es decir, la transformación de la representación en acción.

Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial reivindica en gran medida su condición de instrumento en la lucha revolucionaria: la película reflexiona concretamente sobre la necesidad del trabajo de “propaganda”, en el sentido etimológico de “cosa a propagar”, en oposición a la desinformación reinante de los medios de comunicación autorizados.

¿Qué es la propaganda? En primer lugar, se la puede definir como hombres en lucha que enuncian con sus propias palabras el sentido verdadero de su lucha. [...]. Los ciudadanos del sur de Vietnam poseen un poder frágil, no tienen televisión, ni diarios, pero combaten contra el sistema imperialista con su voluntad férrea como única arma. ¿Y qué pasa? El gigantesco sistema de propaganda de los Estados Unidos no puede convencer al pueblo de que “la guerra es justa”. La sociedad estadounidense se cansa, se exaspera, comienza a oponerse a la guerra. Es la propaganda, nuestra propaganda. La propaganda es acción y lucha.¹¹

La película exhorta de forma explícita a los jóvenes del mundo entero a sumarse a las filas del Ejército Rojo proletario, para combatir el imperialismo en todo el mundo.

“¿Qué no hacer?” anuncia en formato de texto el díptico histórico que representan la película de Adachi y *Aquí y en otro lugar* (1974), de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Ambas son obras de cineastas teóricos que terminaron sumándose a la guerrilla palestina. Ambas logran la superación necesaria de la reflexión crítica a través de su puesta en práctica en el

¹¹ (N. del T.: Traducción de la versión francesa del texto original en inglés que la autora incluye en el presente artículo).

espacio concreto de las luchas, gracias a la cual la teoría crítica debe transformarse, según Marx, “en fuerza material”¹² o, como había interpretado Véronique en *La Chinoise* (1967), “en verdad combatiente”.

II. DOS TRATADOS VISUALES DE LA CONTRAINFORMACIÓN

Con la programática *Solo las horas* (1926), de Alberto Cavalcanti, como antepasado común, hay varias obras maestras de la reflexión visual sobre la contrainformación, bajo la forma de recapitulación, de instructivo o de problematización. Para mencionar algunas de diversa naturaleza: los capítulos 10, 11 y 12 de *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas; *Summer 68*, de Newsreel (1968); *Medium Cool*, de Haskell Wexler (1969); *Speaking Directly*, de Jon Jost (1974); *Quand on aime la vie, on va au cinéma*, del Grupo Cinéthique (1975); *Maso et Miso vont en bateau*, de Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder y Nadja Ringart (1976); *Historia de un cine comprometido*, de Emilio Rodríguez (1983)... Uno de los ejemplos más recientes es *Newsreel 55* (2013), de Nika Autor, Marko Bratina, Ciril Oberstar y Jurij Meden, que prolonga la reflexión markeriana sobre las imágenes. Pero uno de los momentos más profundos de reflexión que conoció el cine se gestó entre la inconclusa *Jusqu'à la victoire*, del Grupo Dziga Vertov, retomada por *Aquí y en otro lugar*, y *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial*, de Masao Adachi, con producción de Kōji Wakamatsu; una combinación crucial para la historia, en relación con la capacidad de acción y de reflexión inmediatas del cine comprometido.

Desde una perspectiva fáctica, los principios teóricos y prácticos, el imaginario formal de Masao Adachi y de sus camaradas se estructura a través de las películas del Grupo Dziga Vertov, que fueron los primeros en proyectar en Japón. *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial* y la actividad posterior (la filmación frecuente en 16 mm de noticieros cinematográficos, desaparecidos en 1982 durante un bombardeo en Beirut) encarnan ciertos lemas lanzados por el Grupo Dziga Vertov:

¹² Marx, Karl, *Pour une critique de la Philosophie du Droit de Hegel* [1844], en *Œuvres philosophiques*, trad. del alemán Louis Évrard, Michel Jacob, Jean Malaquais, Claude Orsoni, Maximilien Rubel y Suzanne Voute, París, Gallimard, col. Bibliothèque de La Pléiade, 1982, p. 390.

...así es como el arte y la literatura pueden devenir, tal y como lo deseaba Lenin, un pequeño tornillo vivo del mecanismo de la revolución. En síntesis, entonces, no mostrar un fedayín herido, pero sí mostrar cómo esta herida ayudará al campesino pobre. El camino para cumplir tal objetivo es largo y difícil, porque, desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho cine para impedir que lo hicieran las víctimas de su opresión. Ha hecho imágenes para disfrazar la realidad de las masas que él mismo oprimía. Nuestra tarea es la de destruir estas imágenes y aprender a construir otras, más simples, para servir al pueblo, y para que el pueblo pueda, a su vez, servirse de ellas...¹³

Más emotivo aún es descubrir las hipótesis que Masao Adachi formula treinta años después con relación al “fracaso” de *Jusqu'à la victoire*, que él atribuye al nuevo vínculo que se establece con la imagen dominante, creada a partir de la toma de rehenes en Múnich en 1972.

En su texto “El testamento que Godard nunca escribió. Una reflexión sobre *Aquí y en otro lugar*” (2002), Adachi confirma la afinidad de visiones políticas y psíquicas entre los miembros del Grupo Dziga Vertov y los activistas japoneses:

Lo que relata *Aquí y en otro lugar* era una sensibilidad compartida por camaradas de todo el planeta, inquietos en el camino hacia la creación de un nuevo mundo. Relata las tinieblas del tiempo y espacio históricos que percibíamos en aquella época. Es un diario que narra el camino doloroso que recorrián los que avanzaban sin detenerse nunca en estas tinieblas, hacia una meta confiscada.¹⁴

No obstante, desde el punto de vista del terreno mismo, podríamos agregar que Godard y Gorin se toparon constantemente con problemas de

¹³ Godard, Jean-Luc, “Manifeste”, *El Fatah*, julio de 1970. David Faroult reproduce, contextualiza y analiza este texto en Brenez, Nicole et al. (dir.), *Jean-Luc Godard, Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 138-140. Cfr. también Faroult, David, “Du vertovisme du Groupe Dziga Vertov. À propos d'un manifeste méconnu et d'un film inachevé (*Jusqu'à la victoire*)”, *ibid.*, pp. 134-137.

¹⁴ En *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde* (1963-2010), *op. cit.*, pp. 194 y ss.

interlocutores políticos y no quisieron someter su proyecto a las consignas del Fatah (la organización nacionalista de Yasser Arafat), mientras que Adachi, que justamente trabajaba en el marco político de la alianza entre el Ejército Rojo Japonés y el FPLP (organización marxista-leninista, por ende internacionalista, de Georges Habache), siguió decidiendo sus condiciones de producción, libre de elegir sus iniciativas cinematográficas.

La existencia de la película de Adachi nos traslada al “fracaso” del film rodado en Palestina titulado *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, de Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y el director de fotografía Armand Marco, en 1970, tal y como Godard lo pone luego en escena y lo monta en la película autocrítica *Aquí y en otro lugar* (1974). Estas dos obras, la *Declaración de guerra mundial* y *Aquí y en otro lugar*, representan un diptico crucial para la historia en lo que hace a la capacidad de acción y reflexión inmediatas del cine comprometido.

En cuanto a la energía de la “Antítesis”, *Aquí y en otro lugar* y ERJ/FPLP: *Declaración de guerra mundial* no se inscriben en la contrainformación, sino que ésta se inscribe en una lógica más vasta del contradiscursivo: buscan cuestionar las formas del Logos y, por ende, el papel mismo de las imágenes en la historia de la emancipación. Pero ambas películas expresan dos concepciones muy diversas de la eficacia de las imágenes en la lucha. Podríamos resumir así esta diferencia: el film de Adachi trabaja las propiedades de la afirmación, mientras que el de Godard y Gorin (retomado luego por Godard y Miéville) trabaja las de la pregunta.

Del proyecto inicial de Godard y Gorin solo se conservan textos y material crudo, montados como tales en *Aquí y en otro lugar*. Pero de la una a la otra, el objetivo se mantiene claro: rechazar el sometimiento a un discurso político –tal vez el de la OLP–, y aprender a hacer imágenes. Frente al credo imperialista de que el cine muestra lo real, es menester aprender a trabajar el vínculo entre las imágenes mismas, y entre las imágenes y el sonido.

Esta concepción activista de la representación se basa en un principio tomado de Bertolt Brecht, el de la imagen incompleta.

En 1937, en *Me-ti. El libro de las mutaciones* [Me-ti Buch der Wendungen], Brecht escribe:

Me-ti dijo: “Es el mundo entero el que hace nacer la imagen, pero la imagen no engloba al mundo entero. Es preferible vincular los juicios a la

experiencia que a otros juicios, cuando los juicios deben tener por objetivo dominar las cosas". Me-ti era contrario a la idea de acopiar imágenes del mundo demasiado completas.¹⁵

Godard se inspira en este párrafo de Brecht para redactar el precepto 22 del manifiesto "¿Qué hacer?" ("no fabricar imágenes del mundo demasiado completas en nombre de una verdad relativa"), que gobierna el estilo desencadenado de las películas del Grupo Dziga Vertov, y que Masao Adachi retoma en su manifiesto "¿Qué no hacer?". Para un creador de imágenes, no solo es importante confrontar de manera constante su invención crítica con las consignas reificantes que emanan de las supuestas representaciones colectivas, sino ante todo concebir y ocupar de otro modo el campo simbólico. Lo que está en juego es el desencadenamiento y la refundación: que la representación no se limite a imitar, validar, confirmar, reconfortar, sino que se dedique a analizar, disipar, modificar, destruir.

Masao Adachi recoge con gran agudeza el síntoma más explícito que preside semejante contradiscurso en Godard y Gorin: es el principio de la "pantalla negra", es decir, sintetiza él, "la expresión de un mensaje a través del silencio".¹⁶

Desde el motivo del pizarrón de *La Chinoise* (1967), pasando por los planos negros de *Pravda* (1969) y *Luttes en Italie* (1970) que sistematizan la praxis, la figura emblemática del reinicio crítico es, de hecho, la imagen negra. Su invención se extrae de las fuentes vivas del letrismo, especialmente *l'Anticoncept*, de Gil J. Wolman (1951), una proyección de un *flicker* en blanco y negro sobre un globo sonda, cuya banda sonora empieza estableciendo una historia de la invención formal del cine, desde Auguste Lumière hasta el mismo Wolman. Violenta y polisémica, la imagen negra, en Godard, nos garantiza simultánea o alternadamente siete funciones:

- ▷ simboliza la forma en que la ideología oscurece el mundo,
- ▷ rompe la cadena de las representaciones,
- ▷ se erige en trinchera contra las imágenes típicas,

15 Brecht, Bertolt, *Me-ti, Livre des retournements* [1937], trad. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1968, p. 48.

16 Adachi, Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, op. cit., p. 195.

- ▷ demuestra la imposibilidad de producir una imagen revolucionaria en un mundo capitalista,
- ▷ reserva un tiempo para la reflexión,
- ▷ sustenta la escucha del sonido,
- ▷ reserva un lugar para las imágenes cuya realización aún desconocemos.

El diálogo entre los tipos de imágenes asigna un espacio esencial a lo virtual, lo condicional, lo ausente, lo negativo, lo inaceptable.

La imagen negra constituye el elemento plástico más manifiesto en una relación no mimética, no reproductiva de imágenes del mundo; porque no se trata de reproducirlo, sino de cambiarlo.

Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial también se presenta como un ensayo teórico: rebautiza la “contrainformación” con el nombre de “propaganda”; al modo en que los pintores fauvistas podían aceptar el calificativo peyorativo de “fauve” [fiera], la película opone sus descripciones documentales, sus eslóganes y sus imágenes de archivo al conjunto de la máquina ideológica construida por el capitalismo.

Toda imagen es un argumento, sea visual, verbal (gráfico y oral) o musical. Desde entonces, los planos no entran en lucha los unos con los otros, sino que todos entran en lucha con el mismo enemigo. Allí donde Godard y Miéville trabajaron las formas del conflicto visual, Adachi se concentró, por el contrario, en la eliminación de las barreras entre las formas: aquí, sin siquiera necesidad de palabras, la descripción visual del paisaje se convierte en argumento sobre el exilio, el informe de las actividades cotidianas del pueblo palestino en el exilio deviene acusación internacional y, en su conjunto, una película —que en teoría refleja al mundo— se convierte en una declaración de guerra, es decir, la performatividad llevada a su más alta expresión de violencia histórica. *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial* reúne las funciones del documento, la defensa, el panfleto, el manifiesto y el ensayo teórico, y constituye así un núcleo del activismo cinematográfico.

Cabe señalar, finalmente, que, dentro del terreno de las potencias apotropaicas (resistencia a la desaparición física, o en la memoria), Adachi, que trabajó durante decenios con el fin de forjar un archivo visual de la lucha palestina para resistir al olvido, en su artículo de 2002 tiene la elegancia de revelar solo los elementos positivos de la película del Grupo Dziga

Vertov. En contraposición, *Aquí y en otro lugar* es severa consigo misma, ya que se interroga sobre el peligro al que podría haber expuesto a los fedayines al filmar en repetidas ocasiones sus desplazamientos entre los frentes.

¿Qué podemos retener, en cuanto a los vínculos de las imágenes con la facticidad y con la acción, de los dos manifiestos textuales, de los dos tratados visuales, de los trayectos mismos de Jean-Luc Godard y Masao Adachi?

III. ELEMENTOS TEÓRICOS. ¿CUÁLES SON LOS VÍNCULOS ENTRE LOS HECHOS, EL ACONTECIMIENTO Y LA INFORMACIÓN?

Precisemos las diferencias en la naturaleza de cuatro instancias y términos que la industria de la comunicación pretende confundir.

- ▷ El noúmeno: es lo que sucede en sí, el núcleo duro que precede a cualquier actuación de la percepción, la experiencia y la historicidad, allí donde no se está en el plano de lo simbólico.
- ▷ El hecho: se puede estimar que, mientras existan la vida y la muerte, el mundo no se reducirá a una circulación polimorfa de signos heteróclitos, y que subsistirá la facticidad. Sin embargo, algo tal como un “hecho”, nos ha enseñado la epistemología, no existe en sí mismo, un “hecho” surge de una concreción de creencias a las que nos adherimos provisoriamente. “Nunca una teoría está de acuerdo con todos los hechos a los que se aplica y, sin embargo, no siempre es la teoría la que está en falta. Los hechos mismos son constructos de ideologías más antiguas, y una ruptura entre hechos y teorías puede ser la señal de un progreso”.¹⁷ La afirmación de Paul Feyerabend desarrolla en el campo científico (y confirma, gracias a numerosos ejemplos históricos) un análisis de Louis Althusser: una ciencia, escribe este último, “no trabaja sobre un ‘dato’ puro y objetivo, que sería el de los ‘hechos’ puros y absolutos. Su trabajo consiste, por el contrario, en elaborar sus propios hechos científicos, a través de una crítica de los ‘hechos’ ideológicos

¹⁷ Feyerabend, Paul, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, trad. Baudouin Jurdant y Agnès Schlumberger, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 55.

elaborados por la práctica teórica ideológica anterior".¹⁸ (Ambos se inspiran en Kant, quien, en el prefacio de su *Crítica de la razón pura*, resume la historia de las ciencias a la luz del criticismo: "La razón no ve lo que ella misma produce según sus propios planes y debe tomar la delantera con los principios que determinan sus juicios, siguiendo leyes inmutables, debe obligar a la naturaleza a responder a sus preguntas y no dejarse llevar, por así decir, por ésta"¹⁹). Traspuesta al campo estético, esta crítica del "hecho objetivo" autoriza a encarar recortes fundamentales en lo que concierne a los fenómenos y constituye la contrapartida instrumental de una definición proustiana: retomar y quizás comprender "ese agregado de razonamientos que llamamos visión".²⁰

- ▷ El acontecimiento: del orden de lo fenoménico (por oposición a nouménico), consiste en el enfoque subjetivo y social del "hecho", equivale a la forma en la que éste se pone a resonar en la intelección y la conciencia, individuales o colectivas. La trasposición del hecho en acontecimiento abre la posibilidad de encararlo, de aprehenderlo y, eventualmente, de decirlo, de contarlo, de escenificarlo. El acontecimiento es, por lo tanto, lo que pasa del "hecho" a lo inteligible y se confronta a lo decible y lo indecible.
- ▷ La información: es la transformación del acontecimiento (y no del hecho directamente) en contenido trasmisible, y el trabajo de transformación a veces complejo que se efectúa en dicho proceso.

En principio, se podría concebir una vectorización transparente entre estas cuatro dimensiones ónticas y fenomenológicas, el noúmeno / el hecho / el acontecimiento / la información. Tal transparencia (ideológica) se ve postulada en el cotidiano en la industria de la información, tanto escrita como audiovisual.

¹⁸ Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1967, p. 187.

¹⁹ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, prefacio de la segunda edición [1787], trad. André Tremesaygues y Bernard Pacaud, Paris, PUF, 1975, p. 17.

²⁰ Proust, Marcel, *Le Côté de Guermantes* [1922], Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 419.

Se observa de allí que la información industrial equivale al reino de la desinformación, es decir, la puesta en marcha de numerosos procesos; entre ellos:

1. El postulado de la transparencia

Por una parte, hace creer en alguna relación entre el hecho y la información, al punto de defender una relación de sinonimia entre estos dos términos; por otro lado, reserva para una corporación, la de los periodistas profesionales, la pericia en materia de facticidad; y, finalmente, superpone el hecho y lo “nuevo”, lo cual es visible en la utilización, en inglés, del término “newsreel” [noticiero], en francés y otros idiomas, del término “journal” [diario], poniendo así en segundo lugar los procesos vinculados al mediano y largo plazo.

Una estrategia defensiva sería reintroducir aquí el vocabulario de la “gaceta”, sustantivo que se difunde en el siglo XVI para referirse a una publicación periódica ligada a un trabajo de información, y que etimológicamente remite a la “*gazzetta*” italiana: la moneda necesaria para comprar esta publicación. Remplazar el término “gacetero” por el de “periodista” permite repatriar, a nivel terminológico, todo el imaginario del comercio y de la falsificación para protegerse mentalmente contra los efectos de realidad (en el sentido que le da Roland Barthes) producidos por la información.

2. La aproximación generalizada

Se puede recordar, en este sentido, la mayéutica que practicó Jean-Luc Godard un día de mayo de 1982, cuando le hizo confesar en vivo al presentador de un noticiero, Philippe Labro (periodista y escritor profesional, quien había sido su actor en *Made in USA*, 1966), que éste no sabía de facto estrictamente nada de la situación sobre la cual estaba “informando”, “relatando” –en esa oportunidad, la Guerra de las Malvinas–. Philippe Labro, resume Jean-Luc Godard, no es entonces un periodista, sino un “*speaker*”, un propagador.

3. La selección letal

Consiste en ignorar, intencionalmente o no, secciones enteras de la facticidad, y dejarlas caer en la ignorancia, el desconocimiento o el olvido.

4. Las diversas falsificaciones

Recordemos que, desde la segunda realización fílmica de un *newsreel*, el 7 de septiembre de 1894, el “hecho” fue objeto de una puesta en escena integral: una pelea de boxeo entre James Corbett y Peter Courtney, planeada para durar hasta el sexto *round*, es decir, la extensión del film, y concluir con la victoria del favorito.²¹

5. La invención de “hechos” *ex nihilo*

En este sentido, el informe presentado a la ONU el 12 de septiembre de 2002 por Colin Powell para justificar una “guerra preventiva” contra Irak es emblema del trabajo de la información contemporánea. El eufemismo “hechos alternativos”, acuñado en enero de 2017 por una asesora de Donald Trump para remplazar el término “mentira”, constituye su actual institucionalización semántica.

A lo largo de la historia y en todos los entornos, incluyendo el de los profesionales de la información, constatamos iniciativas de rectificación, de puesta en crisis y reinstauraciones al nivel de las relaciones entre facticidad, acontecer (eventualización) y trasmisión. Las dinámicas de dichas iniciativas se entrelazan.

- ▷ En el largo plazo, brindan la posibilidad incluso de una Historia que no se reduzca a sus funciones de instrumento ideológico.
- ▷ En el mediano plazo, se involucran en el trabajo crítico de los historiadores (quienes, en principio, deberían garantizar el retorno al establecimiento y la puesta en perspectiva de los hechos, en oposición a su instrumentación política). Por “historiadores” no entendemos únicamente la corporación especializada en esta materia.

²¹ Fielding, Raymond, *The American Newsreel. 1911–1967*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1972, p. 10.

- ▷ En el corto plazo y la inmediatez:
 - ▷ En el plano del hecho, se libra la batalla infinita por la facticidad, es decir, la lucha por prevenir el olvido antes de la selección parcial y letal efectuada por la industria de los medios. Al tratarse de retazos de la experiencia vivida, casi nada alcanza a concientizarse, y esto sucede tanto en el presente como en el pasado.
 - ▷ En el plano del acontecimiento, se trata de rectificar las falsificaciones en curso. Un ejemplo canónico lo ofrece René Vautier en su film *Marée noire et colère rouge*. El 16 de marzo de 1978, el buque petrolero *Amoco-Cadiz*, supertanque estadounidense con bandera de Liberia, se hunde frente al extremo oeste de Bretaña. El gobierno francés trasmite que la situación está bajo control, que no hay derrame. René Vautier consigue un helicóptero y filma la marea negra que se esparce detrás del petrolero. La película construye un montaje alterno extremadamente elocuente entre el discurso del Estado (el noticiero) y los hechos.

Pero, ¿podemos de aquí en más sostener la tradicional dupla formada por la desinformación y la contrainformación? La documentación de los hechos experimenta una expansión y una aceleración exponenciales: probablemente hoy brotan y se propagan más films de contrainformación en un nanosegundo que en toda la historia del cine. Es por ello que podemos hablar de *Ur-information*, información originaria y primaria: originaria en tanto precede cronológicamente a la información oficial; primaria en el sentido de que la industria de los medios se sirve de ella como material cada vez con mayor frecuencia.

Ahora bien, esta *Ur-information* proviene de numerosas fuentes. Hoy en día pensamos, por supuesto, en Internet, pero ella corresponde también al cotidiano de ciertos grandes reporteros, que ven su trabajo en el terreno, difícil y a veces trágico, mutilado de múltiples formas en el transcurso del proceso de trasmisión. Ése fue el caso de Fabien Thelma (a quien dedicamos este texto), que renunció a sus funciones en una cadena de información continua.

Actualmente, ¿la abundancia de iniciativas puede reemplazar a la organización? ¿Qué chispas de eficacia quedan para la contrainformación en la sociedad de control?

IV. HISTORIA. CONTRAINFORMACIÓN Y CREACIONES FORMALES

En tanto se ubica en el umbral de lo inteligible y lo trasmisible, la contrainformación ofrece un laboratorio para la creación de formas del discurso (verbal, visual...). ¿Cómo pensar la amplia solidaridad entre los apoyos de la facticidad y algunas de las cuestiones más profundas que conciernen al arte: lo descriptible, lo expresable, la organización del discurso, la crítica de los signos y de los lenguajes, las articulaciones entre representación y acción...?

A este respecto, ¿qué nos enseñan las experiencias históricas en materia de organización práctica, de trabajo formal y de difusión de la contrainformación?

Para ello, tenemos que establecer la historia de las iniciativas de contrainformación, de cuya historia y definición presentamos a continuación una demarcación sintética.

A. CARACTERÍSTICAS DEFINITORIAS Y RASGOS VARIABLES DE LA CONTRAINFORMACIÓN

Entre las características definitorias que podemos observar en la historia de las iniciativas de contrainformación fílmica figuran:

- ▷ una relación de inmediatez con el presente de los acontecimientos y las luchas que se traduce en un llamado a la acción,
- ▷ la documentación de un hecho o una situación no tratada / ocultada / falsificada por los medios dominantes,
- ▷ la expresión de un punto de vista crítico no representado en los medios dominantes,
- ▷ una reflexión *in situ* sobre el papel de las imágenes y las representaciones en la historia,
- ▷ un trabajo que se ejerce en la duración y se manifiesta en forma serial,

- ▷ y, a menudo, un rasgo facultativo pero frecuente: un título o un cuadro de presentación gráfica que establece una referencia formal, como los noticieros televisivos; eventualmente, un formato, un marco (por ejemplo, una duración o secuencialización) que recibe de forma homogénea diferentes contenidos. Pero, a contracorriente de los medios dominantes, el encuadre estilístico y el título explicitan una línea editorial y política: "Prokino" ("Cine proletario"), "Ciné-tracts", "Camera War"...

A partir de esta plataforma, existen también numerosos rasgos variables, cuya existencia es testimonio de la liberación formal efectuada por la contrainformación. Dichas variaciones pueden darse en:

- ▷ las elecciones especulativas: facticidad pura / análisis / puesta en perspectiva histórica,
- ▷ las elecciones formales: documental / ficción / ensayo / poema / canto...,
- ▷ las elecciones logísticas: duración, formatos, soportes, modo de producción, fabricación y recepción.

El corpus más elocuente en este sentido resulta el de los *newsreels* creados por iniciativa de Jonas Mekas en Nueva York en 1967: de la parodia grotesca de los noticieros o gacetas audiovisuales (*Yippie!*, 1968) a la parábola fantasmática (*Make Out*, 1969), de la instalación plástica (*The Great Society*, 1967) al manifiesto político (*Off the Pig*, 1967), de la grabación simple al análisis geopolítico del racismo (*Repression*, 1970), Mekas explora la extensión formal de los estilos de la contrainformación.

De hecho, la contrainformación no conlleva ningún límite, ya que con ella se trata, precisamente, de salir del Logos, del Discurso de la Ley y del Discurso como ley.

B. ALGUNOS HITOS HISTÓRICOS

Enseguida surge un problema político: ¿se puede hablar de contrainformación cuando ésta es producida en el marco de un Estado, ya sea revolucionario, como en el caso de Dziga Vertov y sus *Kino-Pravda*, o de Santiago Álvarez con los noticieros cubanos? Se puede brindar una respuesta al menos triple:

- ▷ No, en el sentido de que la información proviene de un organismo oficial.
- ▷ Sí, si se pone la información revolucionaria en su contexto histórico: en oposición al pasado de los diarios zaristas (Vertov) o estadounidenses (Álvarez); en oposición al presente de las informaciones capitalistas e imperialistas; en resonancia con el futuro de los colectivos para los cuales constituyeron fuentes de inspiración.
- ▷ De hecho, la respuesta exige una mayor documentación previa y especificar el carácter auténticamente crítico de la contrainformación según las situaciones. Por ejemplo, no se trata exactamente del mismo estatus para, por un lado, Dziga Vertov y su cruel falta de medios; y, por otro, Aleksandr Medvedkin y su Cine-Tren del Estado. Aquí, hay que documentar las respuestas en cada ocasión, que dependerán también de las posiciones políticas del historiador, según éste acepte la idea de un “Estado revolucionario” (por ejemplo, si es leninista), o si para él tal cosa representa una contradicción absoluta en los términos (por ejemplo, si es bakuninista).

En todos los casos, el estudio histórico documentado prima, y comienza aquí por establecer una historia de una enorme riqueza, hasta hoy lejos de ser constatada y menos aún sintetizada, a pesar de sus cien años de ejercicio. Y, volviendo a mencionar que no se trata en absoluto de excluir otras formas fílmicas (por ejemplo, el largometraje documental único) del campo de la contrainformación, sino de partir de una fórmula precisa para poder desplegarse luego, éstos son algunos de los hitos necesarios para una historia de la contrainformación fílmica como forma específica:

1913-1914: Francia: Le Cinéma du Peuple

La cooperativa Le Cinéma du Peuple [El Cine del Pueblo], compuesta por sindicalistas, militantes socialistas y anarquistas (comenzando por Miguel Almereyda, futuro padre de Jean Vigo), realiza un film de noticias con un título explícitamente comprometido, *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé* [El funeral del ciudadano Francis de Pressensé, 1914], y seis películas de ficción.²²

1918-1925: Unión Soviética: Dziga Vertov

Dziga Vertov dirige la realización de tres series filmicas de noticieros revolucionarios: los *Kinodelia*, noticias cinematográficas semanales (43 números, 1918-1919); el *Cine-Calendario del Estado*, noticias-relámpago diarias y semanales (55 números entre 1923 y 1925), con el siguiente principio: "Las noticias relámpago muestran los acontecimientos en la pantalla el mismo día en el que se producen"; y *Kino Pravda*, cinediario (23 números entre 1922 y 1925).

1927-1934: Japón: Prokino

Prokino realiza 48 películas: una serie de 19 reportajes de actualidad, documentales y films de ficción, de los cuales solo subsisten hoy 6.²³ Genjû Sasa, traductor, cineasta y teórico, anima este movimiento hasta su prohibición por parte del poder imperial en 1934.

22 Recordemos que Francis de Pressensé, periodista, participa en la fundación de la Liga de los Derechos Humanos en 1898. Sobre El Cine del Pueblo, ver Mannoni, Laurent, "28 octobre 1913: création de la société 'Le cinéma du peuple'", en 1895, edición especial "L'année 1913 en France", 1993; Weber, Alain, *Cinéma(s) français, 1900-1939. Pour un monde différent*, Paris, Séguier, 2002; Marinone, Isabelle, *Anarchie et cinéma. Une histoire du cinéma virée au noir*, tesis de doctorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, diciembre de 2004.

23 Cfr. Makino, Mamoru, "Rethinking the Emergence of the Proletarian Film League in Japan (Prokino)", en Nornes, Abé Mark y Gerow, Aaron (dir.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honour to Makino Mamoru*, Trafford/Kinema Club, Victoria, BC, 2001; y Capel, Mathieu, "... les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique...", en Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

1930: Estados Unidos: Workers Film and Photo League [Liga del Cine y la Fotografía de los Trabajadores]

La Workers Film and Photo League in the United States (mejor conocida como la Film and Photo League desde 1933) fue una iniciativa del Komintern, la Internacional Comunista, vía su filial Internationale Arbeithilfe / Secours Ouvrier International / Workers International Relief (WIR), fundada por Lenin en Berlín en 1921. La Workers Film and Photo League se extendía por todo el territorio de los Estados Unidos, especialmente en Los Ángeles. David E. James describe las actividades de su filial californiana:

Durante la Gran Depresión, la WFPL de Los Ángeles realizó una docena de cortometrajes sobre el tema de los desempleados, y luego, al comienzo del New Deal, sobre las iniciativas obreras. En 1933-1934, años de grandes luchas obreras a lo largo y ancho de los Estados Unidos, los miembros de la Liga de L.A. extendieron su campo de acción y dedicaron films a los trabajadores marítimos, a las marchas por la paz en San Pedro, a los trabajadores agrícolas de los valles de San Gabriel y de San Joaquín, en el Imperial Valley, y establecieron el vínculo entre esas situaciones locales y las luchas internacionalistas contra las dos principales agresiones fascistas, la Guerra Civil en España y la invasión japonesa de China.²⁴

En 1977, Russell Campbell y William Alexander establecen la filmografía de la Film and Photo League, corpus destruido parcialmente por un incendio en 1935.²⁵

1932-1933: Unión Soviética: el Cine-Tren de Aleksandr Medvedkin

Gracias a los dos films que le consagra Chris Marker (*Le Train en marche* [El tren en marcha, 1971] y *Le Tombeau d'Alexandre* [El último bolchevique, 1992], y al nombre elegido por los futuros grupos Medvedkin de Besançon y Sochaux, el autor de *Felicidad* (1935) se convirtió en el emblema de la

²⁴ James, David E., *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 107.

²⁵ Cfr. Campbell, Russell y Alexander, William, "Film and Photo League Filmography", en *Jump Cut*, nº 14, 1977, p. 33. (Disponible en línea: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FPhotoFilogy.html>).

contrainformación militante. El Cine-Tren, producido por el Ministerio de Industria, se inscribe, sin embargo, en un marco gubernamental que, en esa fecha, ya no tiene nada de revolucionario.

1960: Cuba: Santiago Álvarez y los noticieros cubanos

Se realizan alrededor de 2.600 noticieros, muchos de los cuales sorprenden por su inventiva formal. Como lo postula Santiago Álvarez, “un artista revolucionario no deja de buscar. Un artista que descansa está muerto”.²⁶

Se puede, además, consultar sobre este tema el apasionante documental de Alice de Andrade e Iván Nápoles (colaborador de Álvarez) *Memoria cubana* (Brasil, 2010), que rastrea las condiciones de posibilidad y los modos de fabricación.

1965-1968: República Federal de Alemania: Ulrike Meinhof

En 1965, Ulrike Meinhof, jefa de redacción de la revista *Konkret*, analista política que se dedica a informar acerca de los aspectos oscuros del “milagro económico” alemán, escribe tres documentales para la televisión alemana, todos trasmítidos como parte de una serie titulada *Panorama* (luego olvidados). Se trata de *Arbeitsplatz und Stoppuhr* [Fábrica y cronómetro] (emitido el 9 de agosto de 1965); *Arbeitsunfälle* [Accidentes laborales] (24 de mayo de 1965) y *Castarbeiter* [Trabajador extranjero] (1º de noviembre de 1965). Estos tres films, de una hora cada uno, documentan y critican de forma extremadamente precisa las condiciones de vida de los obreros en la República Federal de Alemania en pleno ascenso económico, y siempre dirigida política y económicamente por una parte de los viejos responsables y colaboradores nazis. Los mencionamos porque son ejemplos privilegiados para reflexionar sobre las virtudes y los límites de la información militante conducida en el marco de la industria de los medios.

Los tres documentales de Ulrike Meinhof son desempolvados en 2010 por Jean-Gabriel Périot en el transcurso de largas investigaciones de archivo llevadas a cabo para *Une jeunesse allemande* [Una juventud alemana, 2015], un ensayo fílmico que rastrea en su totalidad el combate de los futuros miembros o simpatizantes de la Facción Ejército Rojo librado en el campo de las imágenes: los films revolucionarios de Meinhof (*2 Juni 1967*

26 *En Terre des Arts*, programa televisivo de Max-Pol Fouche, 1964.

[2 de junio de 1967], *Bambule* [Revuelta, 1970]), así como los de Holger Meins, Ali Limonadi, Gerd Conradt y Katrin Seybold...

1966: Argentina: Grupo Cine Liberación

En 1966, Fernando Solanas funda un grupo independiente de producción y distribución de films, Cine Liberación, que se dedica a la lucha contra la desinformación. En ese marco, en 1968, realiza, junto con Octavio Getino, *La hora de los hornos*, película que, con libertad formal y un riguroso análisis social y político, dedica varios capítulos específicos a la ideología y a la desinformación.

1967: Estados Unidos: The Newsreel

Por iniciativa de un llamado lanzado por Jonas Mekas, el colectivo The Newsreel nace el 22 de diciembre de 1967. Sus miembros tenían el proyecto de realizar dos films por mes y, en vistas de esto, redactaron un manifiesto programático.

ESTIMAMOS QUE LA COBERTURA EXISTENTE DE LA ACTUALIDAD POR PARTE DE LA TELEVISIÓN NO RESPONDE a nuestras necesidades.

El punto de vista de los servicios de información del *establishment* no solo limita su capacidad de tratar eficazmente lo que definen como “información”, sino que además impide una redefinición constante de lo que es importante y pertinente: aquello que constituye la “información”.

1º estamos comprometidos con un proceso de liberación en relación con numerosos prejuicios de la sociedad estadounidense, así como en una lucha que busca cambiar sus sistemas de organización y control; 2º nuestra solidaridad se extiende a aquellos que hacen tangibles tal liberación y tal cambio en los Estados Unidos y en otros países, y tenemos la intención de hacer films sobre estas personas y su trabajo; 3º nuestra concepción de la información está definida por una experiencia de la sociedad estadounidense, una experiencia cercana a la de personas que trabajan por el cambio.

SOMOS CINEASTAS QUE INTENTAN —A TRAVÉS DE LA FORMACIÓN DE UNA ORGANIZACIÓN CAPAZ DE HACER Y DISTRIBUIR RÁPIDAMENTE

VARIOS TIPOS DE FILMS— ENTRAR EN CONTACTO, NOSOTROS Y NUESTRO TRABAJO, CON OTRAS PERSONAS, AQUÍ Y EN EL EXTRANJERO, COMPROMETIDAS EN LA LUCHA POR EL CAMBIO.

En cuanto individuos, hemos filmado muchos acontecimientos que consideramos información: manifestaciones, actos de resistencia, innumerables desigualdades e injusticias, situaciones que parecen significativas o productivas. A veces, estos films fueron concluidos, otras no. Con mayor frecuencia, llegaban demasiado tarde, y no llegaron a quienes podrían haberles dado el mejor uso. A partir de ahora, estamos agrupados.

DIVIDAMOS PROVISORIAMENTE LOS FILMS EN TRES CATEGORÍAS: INFORMACIÓN, EDUCACIÓN Y TÁCTICA.

Información: cobertura rápida de acontecimientos que consideramos relevantes.

Recientemente, deberíamos haber filmado la manifestación en el Pentágono, la semana contra la conscripción, la manifestación del Hilton, las revueltas en los guetos, los dilemas políticos de los hippies neoyorquinos, los marinos desertores. Desde nuestro punto de vista, muchos acontecimientos son importantes en la medida en que acarrean los gérmenes de una redefinición de la sociedad estadounidense. Nos proponemos distribuir copias de dichos films en todo el país y en el extranjero en el plazo de una semana.

Educación: films más largos, destinados a analizar en detalle tal o cual acontecimiento. Entrevistas con LeRoi Jones, con Garrison, con los individuos cuyas opiniones se extienden sobre dominios que poco conocemos (por ejemplo, los estibadores, la policía); estudios específicos sobre la renovación urbana, sobre los provocadores, los adictos, las escuelas primarias, etc. Las copias deberán estar listas en el plazo de tres semanas a un mes.

Táctica: films que responden directamente a una demanda específica. Por ejemplo, la geografía de Washington y el Pentágono, los enfrentamientos con la policía montada y los gases lacrimógenos, los diferentes medios de protección, etc.

Esta lista, evidentemente, no es exhaustiva. Nuestra principal prioridad es empezar a producir con regularidad los films de “información”. Al desarrollarnos, abordaremos los otros dominios.

Comenzaremos la distribución a través de las redes existentes como la SDS (Students for a Democratic Society, una organización estudiantil), la prensa *underground*, los grupos de oposición a la guerra y The Film-Makers' Cooperative. A diferencia de un servicio de alquiler de films, no funcionaremos a partir de un sistema por demanda. En principio, queremos abastecer de copias gratuitas a todos los grupos que puedan darles el mejor uso posible. Esto dependerá del dinero que logremos reunir para financiar el proyecto en su conjunto.²⁷

Cuatro décadas más tarde, Paul McIsaac, miembro del colectivo, describe así el trabajo logrado:

Todos los aspectos de la producción cinematográfica eran considerados como cuestiones políticas: los cineastas de Newsreel no separaban la reivindicación sobre el terreno de la producción, de la forma estética o de la distribución. En el año posterior a la creación del Newsreel, se formaron numerosas células de este colectivo descentralizado, de San Francisco a Chicago, pasando por Florida. Participaron de ello más de una centena de personas, y se produjeron alrededor de sesenta films en cinco años. Los Newsreel lograron cubrir numerosos acontecimientos y frentes: el antí imperialismo, la represión policial, las luchas de las minorías (mujeres, afroamericanos, latinoamericanos...), las luchas obreras y estudiantiles. Su trabajo internacionalista consistió en vincular y articular esas luchas, no a sectorizarlas y dividirlas según sus categorías identitarias.²⁸

Los *Newsreel* "históricos" siguen siendo distribuidos, principalmente por Third World Newsreel en Nueva York, que prosiguen con su trabajo de documentación de los conflictos contemporáneos y de formación de los oprimidos y los desfavorecidos en la creación de sus propias imágenes.

27 Manifiesto redactado por Robert Kramer, Allan Siegel y algunos otros miembros. Traducido al francés con el título "Première déclaration de The Newsreel", en dossier "Un cinéma pour la révolution", Paris, *Positif*, n° 97, verano de 1968.

28 McIsaac, Paul, citado en "The Newsreel. Aux États-Désunis l'Amérique critique", programa de la Cinemateca Francesa, enero-febrero de 2003. Cfr. Nichols, Bill, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left* (PhD 1972, UCLA). Agradezco a David E. James por haber compartido conmigo ese trabajo pionero. Ver también Kerjan, Cécile, *Un exemple de cinéma américain engagé : The Newsreel, les années fondatrices*, DEA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septiembre de 2003.

1968-1970: Italia: Cinegiornali liberi

Bajo la égida del realizador y guionista Cesare Zavattini, quien había prefigurado el proyecto desde 1963 con *Cinegiornale della pace*, se realizaron unos quince *Cinegiornali liberi*. El principio inicial de estos *Cinediarios libres* consistía en invitar a participar del emprendimiento a quien tuviera un instrumento de grabación audiovisual.²⁹ Uno de estos diarios, *Huelga y ocupación de Apollon*, realizado por Ugo Gregoretti, fue distribuido por Slon/Iskra en Francia.

1968-1973: Francia: États Généraux du Cinéma

Los Estados Generales del Cine surgieron el 19 de mayo de 1968. Llegaron a juntar a 1.500 personas, profesionales del cine o no, motivadas para “hacer políticamente films políticos” que cuestionaran todos los aspectos de la práctica cinematográfica: producción, realización y distribución. Nacen especialmente tres grandes series de contrainformación colectiva, con los auspicios de Chris Marker: los *Ciné-tracts*, la serie *On vous parle de [Le hablamos sobre]*; y, con los grupos Medvedkin de Besançon, luego Sochaux, la serie *Images de la nouvelle société* [Imágenes de la nueva sociedad]. La serie *Nouvelle société* es uno de los escasos emprendimientos de contrainformación filmica realizados por obreros, entre los cuales se halla Henri Traforetti, quien describe su experiencia en los siguientes términos: “Estos films contraatacan al contrainformar: son verdaderos gritos que, por su violencia, son llamados ineludibles a la revuelta, a la acción necesaria para que el individuo sea considerado un ser humano y no una mercancía”.³⁰

1968: México: *El grito*

A partir de julio de 1968, los estudiantes de cine de la Universidad de México documentan los acontecimientos previos y la masacre estudiantil: nace *El grito*, film colectivo editado bajo la dirección de Leobardo López Aretche tras salir de la cárcel en 1970. Aunque es un ítem único y no pertenece a una serie, *El grito* importa particularmente en la historia de los

²⁹ Cfr. Giannarelli, Ansano, *Zavattini. Sottotraccia*, Roma, Edizione Effigi, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2009; lenna, Gerardo y Lancialonga, Federico, “Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière! Interview avec Ugo Gregoretti”, 2015, traducción francesa por Célie Rouiller. (Disponible en línea: <http://www.debordements.fr/Ugo-Gregoretti>).

³⁰ Traforetti, Henri, en Brenez, Nicole y Traforetti, Henri, “Histoire de la contre-information”, conferencia del 5 de marzo de 2013, Petit Kursaal, Besançon.

noticieros de contrainformación en el sentido de que el movimiento de revuelta del que proviene nace para enfrentar y subvertir el aparato ideológico y mediático implementado en ocasión de los Juegos Olímpicos de octubre de 1968. En este sentido, prefigura otro hápax, el *Múnich* de Carole Roussopoulos (1972), un asalto contra la propaganda occidental nacida de la toma de rehenes de atletas israelíes por el grupo palestino Septiembre Negro. En su artículo “El testamento que Godard nunca escribió”, Masao Adachi, quien en ese momento estaba dedicado a los noticieros palestinos, analiza el giro cualitativo que representa Múnich para la industria de los medios.³¹ Observemos finalmente que la gran documentalista Margaret Dickinson, autora de la primera historia colectiva del cine comprometido británico,³² realiza a su vez, de un modo mucho menos dramático por cierto, un panfleto filmico contra los Juegos Olímpicos de Londres, *Builders and the Games* [Constructores y los Juegos, 2011]. Queda por establecer una historia sistemática de los enfrentamientos entre la potencia mediática mundial en la cúspide de su rendimiento y las iniciativas aisladas de contrainformación.

1969-1977: Argentina: Cine de la Base

Ya es tiempo de violencia (1969), de Enrique Juárez, inaugura el cine de contrainformación en la Argentina.³³ Uno de los colectivos más radicales, Cine de la Base, se organiza alrededor de Raymundo Gleyzer, miembro del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), y realiza entre 1972 y 1977 una serie de breves documentales y “comunicados revolucionarios” en nombre del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). En 1976, Raymundo Gleyzer es asesinado por la Junta Militar; su cuerpo no ha sido encontrado hasta el día de hoy.³⁴

31 Adachi, Masao, “Le testament que Godard n'a jamais écrit” [2002], en *Le bus de la révolution passe bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, op. cit., pp. 202 y ss.

32 Dickinson, Margaret (ed.), *Rogue Reels. Oppositional Film in Britain, 1945–1990*, London, BFI Publishing, 1999.

33 Cfr. Trujillo, Gabriela, *Avant-garde, expérimentation et engagement dans le cinéma latino-américain*, tesis de doctorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, enero de 2012.

34 Cfr. Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

1969: Francia: Vidéo Out

Por una sugerencia de Jean Genet, en 1969 Carole Roussopoulos adquiere una cámara de video Portapak. De allí nace el colectivo Vidéo Out, que no solo realiza films de contrainformación en todos los frentes (homosexuales, feministas, obreros, luchas de liberación palestina, vasca...), sino que también se dedica a formar a los militantes en el uso del dispositivo videográfico, especialmente a los de los Black Panthers.³⁵

1969-1978: Estados Unidos

Esta década es testigo de la multiplicación de colectivos de video gracias a la Portapak: Alternate Media Center, TTVT, People's Video Theater, Videofreex, Downtown Community Television Center, Portable Channel, Marin Community Video, Videopolis... El cineasta y sindicalista Jesse Drew recorre su historia en *A Social History of Contemporary Democratic Media* (Routledge, 2013).

1971-1982 (?): Japón-Líbano: Masao Adachi y los noticieros palestinos

En la clandestinidad y en compañía de miembros del Ejército Rojo Japonés, el cineasta Masao Adachi se dedica durante dos décadas a la realización del noticiero palestino. Estos trabajos desaparecieron casi por completo tras un bombardeo a Beirut en 1982. Subsiste el manifiesto teórico inaugural del emprendimiento, *Ejército Rojo/FPLP: Declaración de guerra mundial* (1971), que estudiamos anteriormente. Adachi rastrea la génesis de ese film en el artículo “Los caminos de la información y la creación” (octubre de 1971).³⁶ Dos números de los noticieros palestinos fueron distribuidos en Francia por la (extinta) Librarie Palestine,³⁷ no se descarta poder encontrarlos.

1979-1987: Nicaragua: INCINE

Los noticieros sandinistas, realizados por numerosos cineastas, fotógrafos y colectivos en el marco del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), son producidos en un contexto de urgencia revolucionaria. La vertiente de

³⁵ Cfr. Fleckinger, Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*, tesis de doctorado, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, diciembre de 2011.

³⁶ Cfr. Adachi, Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, op. cit.

³⁷ Hennebelle, Guy, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, Éditions du Centenaire, 1975, p. 49.

energía constructiva se manifiesta desde los primeros números del noticiero; a través de ella se trata de explicar y sostener los grandes trabajos del gobierno revolucionario, comenzando por la nacionalización y alfabetización; esta vertiente de energía ofensiva se ejerce contra la dictadura recientemente abatida, el imperialismo y el capitalismo, mientras que los Estados Unidos organizan la contraofensiva que se transformará en guerra abierta desde 1982.³⁸

1996-presente: Nueva York, Estados Unidos: *Democracy Now!*

Programa independiente inspirado en Noam Chomsky, animado por Ami Goodman y Juan González, *Democracy Now!* es difundido a la vez (hasta hoy) por 1.400 canales de televisión y radio, y está disponible en Internet.

1999-presente: Seattle, Estados Unidos: *Indymedia*

Nacimiento del Independent Media Center, preparándose para el G7 de Seattle.

2001: Génova, Italia

Varias iniciativas colectivas de contrainformación se despliegan durante la celebración de la cumbre del G7 en Génova, interesadas en documentar los abusos policiales desde una perspectiva de asistencia jurídica. Una de ellas se sintetiza en caliente en el film *Carlo Giuliani ragazzo* (2001), de Francesca Comencini, especialmente elocuente en cuanto a los usos técnicos de las imágenes;³⁹ otra, con *Don't Clean Up the Blood* [No limpian la sangre, 2001], del colectivo Primitivi.

2006-presente: Gran Bretaña: *Reel News*

Financiada por donaciones y voluntariados, *Reel News* filma y cuelga en línea sus films de contrainformación con gran regularidad desde hace

³⁸ Cfr. Buchsbaum, Jonathan, *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua, 1979–1990*, Austin, University of Texas Press, 2003.

³⁹ Cfr. Houssa, Émilie, *Cinéma et la vidéo, la question du document immédiat aujourd'hui. Objet d'analyse: Carlo Giuliani ragazzo de Francesca Comencini*, tesina de máster, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

más de una década.⁴⁰ El grupo actúa en todos los frentes: cambio climático, derechos sociales, manifestaciones populares de toda índole y, más recientemente, el Brexit. Frecuentemente enfocados en las palabras de los protagonistas de las luchas y de expertos en diferentes situaciones, los films adhieren principalmente a una gran claridad pedagógica.

2008-2009: Camera War, de Lech Kowalski

En septiembre de 2008, el cineasta británico Lech Kowalski, entonces residente en Francia, posteaba semanalmente, en el sitio bautizado Camera War, los episodios de su crónica de contrainformación filmada en solitario. En la historia de la logística de las imágenes, en la cámara y en la isla de edición, Camera War habrá incluido como uno de sus componentes orgánicos la función electrónica del enlace. Como emprendimiento general, ya sea en materia de invención formal o de selección de los temas, Camera War explora las bellezas estilísticas de la irregularidad para luchar contra la “Corporate Reality” (realidad corporativa), título que permanece en la pantalla de uno de dos episodios conformados por imágenes televisivas de la ceremonia de asunción de Barack Obama.

Éstos son apenas algunos puntos de referencia; otros colectivos de contrainformación han trabajado en todas partes del mundo: en Vietnam (*Noticias sudvietnamitas*, por los Estudios Liberación), en Irlanda (bajo el auspicio de Sinn Fein)... Desde el giro digital de los medios de producción y distribución, asistimos hoy a una explosión de iniciativas espontáneas, militantes, plásticas, en materia de documental en general y de contrainformación en particular, ya sean individuales o colectivas. Mencionemos, por ejemplo, los colectivos Mosireen en Egipto, Abu Naddara en Siria, y Mídia Ninja en Brasil.⁴¹

40 En el sitio de Reel News - News from the Frontline (<http://reelnews.co.uk>), Steve Presence cuenta la génesis y funcionamiento del proyecto en “Reel News in the Digital Age. Framing Britain's radical video-activists”, en Tzioumakis, Yannis y Molloy, Claire (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, London, Routledge, 2016, pp. 103 y ss.

41 Una jornada de reflexión colectiva les fue dedicada el 11 de junio de 2014 en el marco de la exposición *Flamme éternelle* [Llama eterna], de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, París, por Marie Braun, Joe Bender, Miguel Armas, Maya Da-Rin, Léa Leboucq, Martín Molina, Benjamin Pénet, Tom Ullrich, Monica Zhong, Johanna Cappi, Jean-Marc Manach, Stéphane Bou, Gabriela Trujillo, Cécile Kerjan e Isabelle Marinone (bajo la dirección del autor).

Así, mucho se ha logrado, y queda todo por hacer, cada día. Nuestro horizonte, abierto por los gestos pioneros del Cine del Pueblo y Alberto Cavalcanti, es, en adelante, el de la multiplicación exponencial y bienvenida de los “productores” de imágenes. La república de las imágenes supone y favorece el advenimiento de lo múltiple, ya sea desde el punto de vista de sus productores, artesanos, enunciadores; desde el de sus apoyos, sustancias, regímenes, plasticidades; pero también, y sobre todo, desde el de sus relaciones polimorfas con las estratigrafías de una situación, de los estados de lo real.

MARTA RODRÍGUEZ: MEMORIA Y RESISTENCIA

CARLOS ANDRÉS BEDOYA ORTIZ

*He dedicado cuarenta años al documental,
pero no únicamente como género.*
Marta Rodríguez

Marta Rodríguez (1º de diciembre de 1933) sigue realizando documentales con el mismo ahínco con el que inició su obra hace más de cuarenta años.¹ Su filmografía comprende quince películas que se han establecido como referentes mundiales del género, y que le han permitido posicionarse como la más reconocida documentalista colombiana. Sus obras han generado gran cantidad de documentos que interpretan y reinterpretan sus imágenes, pero, más allá de lo que nos muestran sus realizaciones y las diferentes disertaciones sobre éstas, Marta ha conformado un apéndice de sus películas y su trayectoria en el campo audiovisual que constituye aún un espacio virgen de investigación: su archivo.

El universo que la cineasta ha creado en su colección contiene lo que no vio la luz del proyector; su obra es solo una porción de lo que todavía espera ser descubierto. Una estela de memoria que devela objetos más profundos, que en las películas solo quedan enunciados. En este sentido, ¿cómo se establece la relación entre la obra documental y la memoria, como objeto antropológico, contenida en el archivo de Marta Rodríguez? Esta pregunta será la guía que nos llevará por su trabajo, en sus contextos históricos y en relación con su vigencia. De esta manera, buscaremos describir en el archivo los correlatos como posibilidad de creación audiovisual y antropológica, acogiendo como lineamiento metodológico que

1 Ver entrevista a Marta Rodríguez (<https://vimeo.com/36877282>).

...la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual.²

Al asumir este principio de relación entre artista y obra –y, en consecuencia, su construcción como tal–, encontramos en el camino los distintos estudios, intenciones y soportes que los sustentan en el proceso de realización. Estos materiales y la propia obra forman parte del archivo que va generando la documentalista en su trayecto de vida y de creación. De esta manera, nos acercamos a Marta Rodríguez, explorando el archivo como hilo conductor de lo no narrado y en su dimensión como medio de comunicación. Se trata, entonces, de un acercamiento no desde las obras, sino desde sus descartes, ensayos, registros, errores, secretos e intimidades.

ORIGEN DEL ARCHIVO

En un edificio del sector de Chapinero, en Bogotá, se encuentra la sede de la Fundación Cine Documental/Investigación Social, cuya directora es Marta Rodríguez. La sede es, a la vez, la casa de Marta y las instalaciones del archivo. Casi no hay lugar en los rincones del espacio para guardar más documentos, entre periódicos, libros, revistas, postales, afiches y películas. En un principio, pareciera que no existe un orden, pero sí lo hay, aunque no en el sentido de la catalogación estricta: el orden está en la memoria de Marta, y en un modelo rústico ideado por ella misma, que forma un sistema de conexiones con diferentes soportes cuya columna vertebral son los diarios de campo, cuadernos que constituyen la bitácora de los secretos contenidos en el archivo. Particularmente, Marta ha conservado muchos elementos de su existencia, tanto personales como de su trayectoria de investigación. Su archivo se podría dividir en dos grandes partes: personal y de investigación.

- ▷ Archivo personal: aquí se revelan su intimidad y su familia en cartas, fotografías, cine, video y audio, piezas que traen a la memoria de

² Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montressor, 2002, p. 9.

Marta alegrías y tristezas, y que van describiendo cómo se formó su carácter en el transcurso de los años.

- ▷ Archivo de investigación: éste es el grueso del archivo, y contiene su producción audiovisual e investigativa en una amplia gama de soportes, que se clasifican en impresos (revistas, prensa, libros, afiches, postales, dibujos, diarios), fotográficos (fotos, diapositivas, negativos), filmicos (cintas de 16 mm, 35 mm, 8 mm), video (Betacam, Hi8, Video8, MiniDV, DVCAM, 3/4, VHS), audio (Uher, Nagra, casete), multimedia (CD, DVD) y digital (discos duros).

Volvamos al origen del archivo, es decir, a la vida personal y familiar de Marta. Hija de doña Conchita Otero y don Juvenal Rodríguez, es huérfana desde antes de nacer: su padre muere a los 33 años, contando la señora Conchita con seis meses de embarazo. Las diferencias con un hermano del señor Juvenal por la herencia exilian a la familia a un pequeño terreno en las afueras del casco urbano de Subachoque (Cundinamarca). Obtienen una subvención insuficiente para sobrevivir con sus cuatro hermanos (Guillermo, Mariela, Conchita y Lucy). Una infancia rural y humilde, en medio de fincas de recreo de familias burguesas de la región que discriminan lo pobre, indígena y campesino. Afortunadamente, cuentan con la ayuda de una mujer, maestra de escuela, que los apoya y da consuelo en estos duros años. Con la colaboración de la maestra, trabajos, venta de madera y ahorros, toda la familia Rodríguez Otero migra hacia Bogotá, construye dos casas y vive de la renta de una de éstas. Años después, adquiere una casona en Chapinero. Hace ya setenta años que Marta habita en este sector de la ciudad.

La educación básica de Marta fue dada por monjas en el colegio María Auxiliadora, relación que nunca fue la mejor, siendo apodada como “la muda” por su silencio en clase. La educación femenina en los años 40 del siglo pasado era triste: la mujer era formada para ser ama de casa, y su voluntad era doblegada por la severidad de las monjas y del modelo educativo. Estando en el colegio vivió el 9 de abril de 1948. Mientras las calles del país se convulsionaban, en los muros de la institución no se podía hablar de lo que sucedía, era un tema vetado. Fue un primo policía el que le describió lo que estaba pasando en la ciudad; con él mantenía largas

conversaciones, su mutismo desaparecía cuando le contaba del conflicto que se desencadenó en el Bogotazo y de la violencia que sufría el país. Finalizó el colegio a los diecisiete años. Tiempo después, su madre vendió la finca en Subachoque, compró pasajes de barco para España y viajaron al encuentro de Guillermo, el hermano mayor, que estudiaba medicina en Madrid. Llegaron a Barcelona en 1953.

Arriban a la España de la posguerra durante la dictadura franquista, sin distinguir los bandos en contienda, cosa que Marta aprende con la práctica. En un principio, intenta estudiar filosofía, pero por desconocimiento del latín y el griego no puede; se trata de idiomas que nunca le enseñaron en el colegio. Ingresa como asistente a la universidad, donde acude a clases de historia del arte y literatura. En los ratos libres visita el Museo Nacional del Prado en Madrid, deleitándose con Velázquez y el Greco, y cultiva su sentido artístico. Decide estudiar sociología en el Instituto León XIII, en cuyo plan de estudios están excluidos el marxismo y otras tendencias que vayan en contra del Estado establecido por la dictadura. Vive un año en París con una beca para estudiar francés, y retorna a España para terminar la carrera de sociología. Hasta este momento, la vida de Marta está muy relacionada con su familia y con el peso de su madre, quien está siempre pendiente de sus hijas; aún no se ven trazos de la realizadora que logrará ser con el tiempo. Este período, en el archivo, está documentado por fotografías familiares que van desde la boda de sus padres hasta momentos de la niñez y de sus primeros años de juventud en tierras españolas. En 1957 se plantea una ruptura; Marta vuelve a París, pero esta vez sola, sin su madre ni sus hermanos.

Cuando su hermana Lucy deja la familia Rodríguez, siendo la primera en liberarse, anima a Marta a buscar suerte lejos del hogar, y ésta viaja a Francia sin nada en las manos y con un destino incierto. Busca refugio en un sitio de caridad donde reparten comida y al que arriban obreros españoles muy pobres; en este espacio ocurre su primer acercamiento a las organizaciones políticas de izquierda y conoce el movimiento de curas fundado por el Abate Pierre, que creó los Traperos de Emaús.³ El religioso español

³ En la actualidad, el movimiento Emaús sigue fiel a su fundador. Está presente en treinta y seis países de todos los continentes. Emaús Internacional continúa la obra del Abate Pierre, defendiendo los derechos humanos fundamentales, siempre con un doble objetivo: el trabajo cotidiano junto a los más excluidos y la lucha contra las causas de la miseria.

Antonio Luterano le propone que le enseñe español a un grupo de monjas francesas; a cambio de ello, vivirá en una habitación en la cárcel de mujeres de La Roquette. Estudia en la Sorbona lenguas y civilización francesa, pero su tiempo está más dedicado a trabajar con los curas de izquierda en la acogida de obreros que llegan de España para las cosechas de remolacha y las minas de carbón.

El movimiento de sacerdotes de izquierda toma fuerza, y empieza a escuchar sobre el cura Camilo Torres, quien estudia sociología en Lovaina, Bélgica, y hace lo mismo que ella: ayudar a los obreros que arriban buscando trabajo. La beca de la cual gozaba para estudiar termina y debe regresar a Colombia. Nuevamente toma un barco, y llega el 11 de noviembre de 1958 a Cartagena. En esta ciudad conoce a otra persona que le cambiará la vida: el sacerdote Gustavo Pérez. Éste había sido compañero de Camilo Torres en Lovaina, y ambos trabajaban haciendo intervención social. Gustavo le ofrece vincularse con su labor siendo investigadora, gracias a su título de sociología. Su trabajo es hacer encuestas y entrevistas en Bogotá. En 1959 empieza a estudiar sociología en la Universidad Nacional, en la que Camilo Torres es maestro. Constantemente se dictan clases fuera de las aulas, incentivando a los estudiantes a tomar acción. Camilo funda el Movimiento Universitario de Promoción Comunal (MUNIPROC) en el barrio Tunjuelito, al sur de Bogotá. A Tunjuelito llegan muchas familias desplazadas por la violencia de 1948; las condiciones de vida son mínimas. Marta forma parte de este movimiento alfabetizando; es en este lugar donde tiene su primer contacto con los chircales.⁴

A sus clases asisten niños en las más tristes condiciones, con los brazos rotos, golpeados por sus padres y desnutridos. La curiosidad por saber de dónde vienen estos infantes tan maltratados la impulsa a seguirlos hasta sus casas; pasa la avenida Caracas, sigue unas cuadras más y ve, desde la distancia, cómo estos niños son, literalmente, mulas de carga. Esta imagen, este momento, es lo que la impulsa a hacer cine: alguien debe contar esa historia, alguien debe denunciar lo que está sucediendo allí.

⁴ Los chircales fueron zonas en las cuales se trabajaba en la elaboración de ladrillo a través de métodos artesanales y en condiciones precarias. Las instalaciones se ocupaban también con viviendas provisionales destinadas a los obreros o a los encargados del cuidado de aquéllas. Los chircales, que emergieron gracias a esas necesidades económicas, al desplazamiento y las diferencias sociales, se convirtieron en lugares de trabajo y habitación campesina en la urbe.

Marta había dejado la sociología en la Universidad Nacional y había comenzado a estudiar etnología en una escuela que existía en el Museo Nacional; allí dictaban clases Paul Rivet y Virginia Gutiérrez de Pineda; permaneció en esa institución hasta 1961. En ese año volvió a Europa, principalmente para casarse con un suizo que era su novio. Cuando llegó a España su vida dio un giro: cambió los pasajes a Suiza para volver nuevamente a París, con la firme intención de estudiar cine. Han pasado veintiocho años de la vida de Marta Rodríguez; su transitar la ha llevado a conocer varios países y personas que han empezado a cambiar la forma en la cual comprende el mundo, más sensible y comprometida con causas sociales, más próxima a ideologías de izquierda. Su posicionamiento en el campo intelectual ha comenzado a tomar forma, y las relaciones que ha cultivado la han acercado al origen de su obra como documentalista; surgen la intención de hacer *Chircales* y su rebelión frente a ser ama de casa y esposa de un extranjero.

En París conoce al que sería su maestro y mayor influencia para su obra posterior, el antropólogo y documentalista Jean Rouch. Durante cuatro años Marta estudia cine etnográfico. La Ciudad Luz vive un momento de esplendor, el existencialismo está de boca en boca en los círculos intelectuales, el cine atraviesa la revolución de las cámaras portátiles y del sonido sincrónico, cineastas como Godard sacan las cámaras a las calles, el documental toma un nuevo aire con Jean Rouch, los documentados empiezan a tener voz en las películas, se expresa la subjetividad de los personajes como posibilidad de investigación. El documental retoma a Flaherty y a Dziga Vertov; el primero propone la metodología, y el segundo, su fundamento teórico. Jean Rouch los une y adiciona la perspectiva del sujeto del documental como una disyuntiva entre la subjetividad, el arte y la ciencia. Marta pasa cuatro años en Francia estudiando cine y etnología. Toma clases con Claude Lévi-Strauss y otros intelectuales de la época, pero la admiración por Jean Rouch es grande. Éste le enseña a su grupo a hacer cine con las herramientas más básicas, un cine artesanal. La mayoría de los compañeros retornan a sus países de origen y no encuentran las mismas facilidades para trabajar, hecho que se confirma cuando Marta regresa a Colombia en 1965: en nuestro país la industria del cine es precaria, carece de casas productoras, equipos y técnicos. En Francia deja su primer

documental, realizado en un mercado popular, un ejercicio de clase que se conserva en algún anaquel de archivo del Museo del Hombre, en París.

ARCHIVO DE INVESTIGACIÓN: CINE

En 1965, año en que Marta Rodríguez vuelve de Francia, se instala nuevamente en Chapinero, logra conseguir un trabajo en la cinematoteca de la Alianza Francesa e inicia estudios de antropología en la Universidad Nacional. En el cineclub de la Alianza conoce a Jorge Silva (1941-1987), quien será su compañero de creación durante veinte años, su esposo y el padre de sus dos hijos, Lucas y Sara. Jorge fue un autodidacta que se formó en las salas de la biblioteca Luis Ángel Arango, y era un asistente asiduo de los cineclubs de la ciudad. Cuando ambos se conocieron, Jorge ya había realizado un corto silente llamado *Los días de papel* (1963) con Enrique Forero y Hernando Oliveros, película en 16 mm reversible que reposa en la sede de la Fundación Cine Documental/Investigación Social. Marta y Jorge empiezan el archivo de investigación con *Chircales* (1971).

En los 60 no existían aún escuelas de cine ni laboratorios profesionales en donde se pudiera procesar película, y la nación era muy débil en su producción cinematográfica, especialmente en el género documental. El país permanecía atrasado con respecto al resto de América Latina. México estaba muy desarrollado, y de allí llegaron producciones que comenzaron a formar una industria, en tanto la televisión fue instaurada por primera vez durante el gobierno de Rojas Pinilla (1953-1957) y desarrollada por técnicos cubanos. En 1970 Gustavo Pérez Ramírez, sacerdote y sociólogo, compañero de Camilo Torres Restrepo, crea el Instituto Colombiano de Desarrollo Social (ICODES), y se instala una infraestructura mínima para la industria del cine y la televisión, siguiendo a Venezuela y a la Argentina, que contaban ya con trayectoria. Bajo el concepto de cine antropológico y la influencia de su maestro Jean Rouch, Marta Rodríguez y Jorge Silva realizan *Chircales*, acompañando durante cinco años a una familia de alfareros. Eran los años del Frente Nacional. Después de 1948, Bogotá se había transformado en una ciudad de migrantes y barrios marginales en los cuales los desterrados por la violencia buscaban refugio. Es en un barrio de éstos, al sur de la capital, en una zona de ladrilleras artesanales, donde se filma el

documental, proceso que dura desde 1966 hasta 1971. Su finalización se lleva a cabo en las salas de montaje del ICODES.

Los materiales de descarte de *Chircales* que no fueron incluidos en el corte final –originalmente la película duraba noventa minutos y fue reducida a cuarenta y dos– se desecharon por dos motivos: el primero comercial y el segundo de contenido. Comercialmente, y por recomendación de otros realizadores, el film no tendría salida si era tan largo, hecho que Marta lamentó, pues eliminó material que era muy valioso para la obra. Aun así, varios críticos consideran que la película es muy lenta, aunque esto responda al ritmo de vida de los chircales. Los descartes por cuestiones de contenido se hicieron debido a la violencia que se vivía en ellos. Este material no fue incluido por respeto a la comunidad. Originalmente, la familia que iba a protagonizar el film se mudó, y por este motivo no se pudo continuar con ellos. Ése fue el momento en el que los realizadores conocieron a los Castañeda, quienes serían finalmente los protagonistas.

El archivo que acompaña a *Chircales* es muy nutrido; en él se encuentran fotografías, periódicos, entrevistas y filmaciones. Adicionalmente, en el período de rodaje se registraron otros acontecimientos de la ciudad que se enmarcan en esos años, como la toma por parte del Ejército de la sede de la Universidad Nacional en 1966, durante la visita del magnate Rockefeller, o la formación del barrio Policarpa. Si salimos de este período y regresamos con los Castañeda, nos encontraremos con que en el archivo se hallan fotografías del proceso de construcción de la casa donde se instaló la familia –cuyo lote fue pagado en parte por las ganancias de la película– después de ser expulsada de la hacienda Los Molinos, donde estaba la fábrica de ladrillos. En video Hi 8, en 1992, se grabó el entierro de uno de los integrantes de la familia, muerto de forma violenta en Ciudad Bolívar mientras trabajaba. Marta nunca dejó de tener contacto con los Castañeda, a quienes considera su familia. Alcira Castañeda es en este momento su mano derecha y quien la ha acompañado por cuarenta años.

Chircales nos sirve como un primer ejemplo de cómo lo que no vemos, lo que forma parte del archivo, genera correlatos dispuestos para ser interpretados y reinterpretados. ¿Qué sucedió con los Castañeda y la hacienda Los Molinos? La familia, gracias a *Chircales*, se volvió el signo de la explotación laboral y del abandono por el Estado de los sectores más

desprotegidos. Actualmente parte de ella vive en Ciudad Bolívar, en una casa construida por ellos mismos a lo largo de cuarenta años, en la que cada integrante tiene su propio espacio. La señora María murió hace tres años, y el padre, don Luis Alfredo, a los pocos años de finalizada la película, desempeñándose en el único oficio que conoció: chircalero. Varios de los hermanos han sufrido enfermedades relacionadas con el monóxido de carbono de los hornos para ladrillos.

Los chircales de este sector fueron cerrados en 1996 por disposiciones de la Secretaría de Medio Ambiente de la Alcaldía Mayor. Esta decisión dejó cesantes a muchos de los trabajadores del ladrillo; varias de las familias alfareras compraron los lotes donde vivían los Pardo Morales, dueños de la hacienda; otra porción de la tierra fue invadida por urbanizadores piratas (Diana Turbay, Los Puentes, El Rosal), y otra fue vendida a planes de interés social del gobierno y la alcaldía (las urbanizaciones Molinos I, II y III). Aún existen lotes de la familia Pardo Morales en disputa con invasores, y el parque ecológico distrital de Montaña Entrenubes, ubicado en las localidades de San Cristóbal, Usme y Rafael Uribe, es en parte de la misma familia. La vieja casona de la hacienda fue incorporada como patrimonio de la ciudad, y se proyecta transformarla en un centro cultural para la localidad. Cuarenta años después de *Chircales*, Marta ha conservado toda la información que ha surgido del sector, de los alfareros, de los Castañeda y de los Pardo Morales. De este modo, el archivo se continúa relacionando con la obra.

Mientras se filma *Chircales*, salta a la luz pública el problema indígena, y los medios se ocupan de registrarlo alrededor de dos masacres: la de los cuibas y la de los guahivos o sikuanis en la región del Vichada. Esto da lugar a un segundo documental, titulado *Planas, testimonio de un etnocidio* (1970-1971), producido por la empresa ICODES y la Fundación Cine Documental/Investigación Social. *Planas, testimonio de un etnocidio* no tiene la misma metodología de filmación durante un largo período como *Chircales*: surge de una urgencia que no permitía la espera y que implicaba un gran riesgo. Su formato es más próximo al del reportaje. Los Silva fueron filmando con el Ejército y los colonos detrás: se estaba exterminando a los indígenas sikuanis para obtener sus tierras y acallar su organización. El Estado los consideraba como menores de edad, y los colonos, seres irracionales.

En aquel momento, a esta práctica se la llamó *guajibiar*, que, en otras palabras, más crudas, significa “salir a cazar indígenas”. La película deja fuera material cuyo contenido ayudaría enormemente a los pueblos indígenas del Vichada a recuperar la memoria de este oscuro y siniestro acontecimiento, permitiría vislumbrar lo que sucedió, dar cuenta del conflicto por las tierras y cómo el paramilitarismo no es un fenómeno reciente, sino una práctica que se ha perpetrado en el tiempo en contra de los pueblos indígenas. Lamentablemente, este material fue guardado por ICODES, ya desaparecido, y no reposa en el archivo de Marta.

La década del 70 es la del movimiento agrario. Durante la presidencia de Alberto Lleras se crea la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). A su vez, los indígenas del Cauca fundan, en 1971, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), la primera organización de resistencia indígena frente a la violación de sus derechos. En este período surgen otras dos películas: *Campesinos* (1970-1975), idea original de Arturo Alape, que registra las movilizaciones de campesinos e indígenas de aquella época y cuenta las luchas agrarias en los años 30, y *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980), que combina el registro documental y la puesta en escena con un grupo indígena del Cauca, para mostrar la complejidad de un proceso que va de la sumisión a la organización y a la lucha por la supervivencia como cultura. Por último, en esta etapa se desarrolla *La voz de los sobrevivientes* (1980), a petición del CRIC, que denuncia el asesinato de sus líderes.

Campesinos y *Nuestra voz de tierra* se relacionan directamente, comparten imágenes que nutren el discurso de cada una de las imágenes de archivo que se extienden en otras de las obras sobre los pueblos indígenas realizadas por Marta. *Campesinos* cuenta con un modo de producción diferente; en este caso, Jorge y Marta son dirigidos por los campesinos en un proceso de recuperación de la memoria. En la película, la lectura de un texto de 1930 sobre los castigos en las haciendas cafeteras conduce la línea argumental, pues de éste se deduce cómo los campesinos, por medio de la organización, se liberaron del yugo de los terratenientes. Los castigos son recreados, y los Silva solamente dan consejos técnicos y filman; luego, en la mesa de montaje, respetan las indicaciones de los campesinos. Un archivo, que podría llamarse de la infamia, es donado a la fundación; una colección

de fotografías de la violencia llega a manos de Marta y Jorge. Precisamente una de esas fotos es usada en la película, acompañada de un relato de un campesino de Villa Rica. La cámara recorre unos caminos hasta que toda la imagen se devela: es un niño de entre diez y doce años asesinado. Esta colección aún está en el acervo de la Fundación Cine Documental/ Investigación Social.

Para los rodajes de *Campesinos* y de *Nuestra voz de tierra*, Marta y Jorge recorrieron varias regiones del país donde se estaban dando recuperaciones de tierras por campesinos e indígenas. He tenido personalmente el honor, gracias al archivo, de escuchar a juglares de Sucre cantar sus luchas en décimas. También entrevistas a estos campesinos sobre cómo llegaron a las tierras que eran improductivas y las tomaron, con el lema: "La tierra para quien la trabaja". Aunque *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* comparte mucho material con *Campesinos*, es muy distinta de esta última. El tema, en el fondo, es el mismo: la problemática y la lucha por las tierras y la recuperación de la memoria, en este caso con el mito de la Huecada. Su diferencia radica en el modelo de producción: con los pueblos indígenas era el yo colectivo; los Silva siempre fueron acompañados por miembros del CRIC en todo el tiempo de la producción y posproducción, con constantes interrogantes y sugerencias que ponían a los realizadores en conflicto con sus propios conocimientos de cine y la metodología de investigación antropológica.

La voz de los sobrevivientes cuenta con un archivo más amplio que el cortometraje en sí. Esta obra es una seguidilla de testimonios sobre la violencia ejercida contra los pueblos indígenas del Cauca, pero detrás de estos testimonios queda un documental inconcluso. Uno de los líderes fundadores del CRIC, Benjamín Dindicué, asesinado en 1979, sería un personaje de un documental que relataría la creación del Consejo, pero su asesinato llevó a la denuncia directa. El documental es dedicado a este líder, cuya memoria aún se conserva en cintas de Nagra, fotografías y rollos de 16 mm.

En la década del 80, Marta y Jorge se interesan por los problemas del medio ambiente y el uso de pesticidas en la industria de la floricultura, lo cual tiene su desarrollo en los terrenos fériles de la Sabana de Bogotá. Realizan *Amor, mujeres y flores* (1984-1989), recolectando testimonios e investigando sobre el tema. Esta obra genera mucho impacto en la sociedad:

las exportaciones de flores se ven afectadas y compradores internacionales dejan de adquirir flores colombianas hasta que no se modifique el modelo de producción. Actualmente, la industria de la floricultura ha cambiado su trato hacia las empleadas, se respetan los derechos laborales, han mejorado las formas de producción y de seguridad de sus trabajadores. Aunque se continúa con el uso de pesticidas de alta peligrosidad, éstos ya no son esparcidos con los empleados dentro de los invernaderos.

El 6 de noviembre de 1985 un comando guerrillero toma el Palacio de Justicia. El combate se mantiene por horas, hasta que, finalmente, los colombianos y el mundo entero ven cómo el edificio es consumido en llamas. Una semana después de la toma del Palacio, el municipio de Armero, Tolima, es borrado del mapa por una avalancha, resultado del deshielo del volcán Nevado del Ruiz. Este mes fue llamado “noviembre negro”. Todos los medios se desplazan para cubrir la tragedia en Tolima. En este contexto de desolación, Marta encuentra, en un campo de refugiados, la historia de dos ancianos que viven en una carpa, en la cancha de fútbol del municipio de Honda, Tolima. Pasan los meses y los refugiados se van yendo a las diferentes soluciones prestadas para los damnificados. Finalmente, en la cancha quedan solo dos carpas: las de los dos ancianos. Su edad los excluye de cualquier auxilio de vivienda, pero sus vidas continúan. Por ellos, el título de la película *Nacer de nuevo* (1987). Ésta es la obra más íntima de Marta Rodríguez, y es un homenaje a su compañero Jorge Silva, quien murió a la edad de cuarenta y seis años, el 28 de enero de 1987. Aparte de este documental, existen tres crónicas inéditas sobre mujeres armeritas, historias rodadas paralelamente y que se enmarcan bajo el nombre de *Las mujeres del volcán*. Hay, además, un extenso trabajo fotográfico realizado por Lucas Silva sobre los campos de refugiados.

ARCHIVO DE INVESTIGACIÓN: VIDEO

El problema del narcotráfico incide directamente en las comunidades indígenas. Cuando los narcotraficantes del Valle llegan buscando nuevas tierras y mano de obra barata e ingenua, el dinero fácil debilita la autoridad de los cabildos y afecta profundamente a las comunidades indígenas, al provocar una descomposición cultural profunda, ocasionada por la droga,

las armas, la corrupción, la violencia indiscriminada y las enfermedades venéreas. El seguimiento de este fenómeno da como resultado cuatro documentales: *Memoria viva* (1993), donde los indígenas cuentan la masacre del Nilo; *Amapola, la flor maldita* (1998), que analiza la problemática del cultivo de amapola con el pueblo misak; *Los hijos del trueno* (1980), que recuerda la avalancha del río Páez, en la que murieron mil quinientas personas, y *La hoja sagrada* (2001), reivindicación de la hoja de coca como alimento y planta sagrada.

En la realización de estos documentales se recolectaron testimonios de este período, de cómo el dinero del narcotráfico estaba afectando a los pueblos indígenas, pero también de sus estrategias para hacerle frente al problema. La avalancha del río Páez trajo consigo la reflexión de los sabedores que leen en la naturaleza a los culpables de la tragedia: los propios indígenas, por cesar de cultivar lo tradicional y dejarse engañar por el dinero. El sufrimiento del pueblo era un castigo de una madre herida por sus propios hijos.

En su mayoría, este material fue filmado en Hi8 y Video8, que ya se encuentra digitalizado, así como una extensa colección fotográfica que devela otra faceta de esta documentalista. En 1998 empieza un nuevo éxodo a Bogotá, que se llena con población desplazada por la agudización de la guerra. Los primeros son los campesinos del sur de Bolívar, mineros del oro de la Serranía de San Lucas, que se refugian en la Universidad Nacional y con los que se adelanta una investigación que toma testimonios de la arremetida paramilitar en esta área. Cuando se crea la zona de distensión, en la región cocalera del Caguán, muchas familias huyen para que la guerrilla no les quite a sus hijos. La barbarie paramilitar en Caquetá, la masacre de Mapiripán y las sucesivas matanzas en Sucre, Córdoba y los Montes de María hacen que una gran cantidad de la población busque refugio en Bogotá. Es entonces cuando la sede de la Cruz Roja Internacional es tomada por una parte de estas familias, que permanecen allí durante tres años, en lo que se conoció como “la toma del milenio”.

Este proceso fue filmado reuniendo testimonios de personas que venían de diversos puntos del país, de donde el conflicto las había desterrado. Se trata de un material inédito existente en el archivo de la Fundación, y de esos tres años también hay un trabajo fotográfico efectuado por Marta

que refuerza lo filmado. La población del Bajo Atrato es concentrada en el Coliseo de Turbo al ser expulsada violentamente de sus territorios por la Operación Génesis, en 1997. Desde 1999 hasta 2005 se hace un seguimiento de la comunidad, recogiendo la memoria de este desplazamiento forzado. Esto da como resultado una serie de tres documentales, la trilogía de Urabá: *Mujeres en la guerra: nunca más* (1999-2001), *Una casa sola se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006). Esta trilogía ha sido realizada con Fernando Restrepo, que es el escudero y compañero de Marta en estos últimos años.

La última película de Marta, *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2011), recurre al archivo como fuente de investigación. Ello confirma que el archivo ofrece la posibilidad de creación e investigación antropológica y de reinterpretación de la obra. Esta película retoma *Planas: testimonio de un etnocidio* para dar introducción al conflicto actual colombiano, señalando directamente a los responsables de la crisis humanitaria que atraviesan los pueblos indígenas. En esta obra, el archivo adquiere gran importancia, pues nos permite seguir el camino de la memoria de Marta Rodríguez, quien, con su propia voz, con el peso de los años y la experiencia, nos pregunta: “¿Acaso con nuestro silencio hemos sido cómplices de la tragedia?”.

CONCLUSIONES

El objeto de la ciencia social es una realidad que engloba todas las luchas, individuales y colectivas, que apuntan a conservar o a transformar la realidad, y en particular aquellas cuyo asunto en juego es la imposición de la definición legítima de la realidad y cuya eficacia estrechamente simbólica puede contribuir a la conservación o a la subversión del orden establecido, es decir, de la realidad.

Pierre Bourdieu⁵

La obra de Marta Rodríguez busca transformar la realidad haciéndola evidente, y ha sido por medio de la antropología y el cine que ha expresado su crítica social, señalando la inequidad y la discriminación del sistema,

⁵ Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 227.

directamente desde las imágenes y testimonios de las bases populares y las organizaciones de los pueblos, en un constante ejercicio de preservación de la memoria y exaltación de la resistencia. Toda obra es el resultado de un archivo, es decir, es un medio del cual se derivan relatos, discursos que son expresados por el realizador en un objeto con sentido para él mismo, y de interpretación de la crítica y el público. En el archivo coexisten más relatos, y su legado no es un objeto inamovible; es reinterpretativo, no es de un pasado estático: se extiende en la configuración del presente y del futuro. En este sentido, para Derrida el archivo es un porvenir: la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir.⁶

Este esfuerzo por el porvenir del archivo de Marta Rodríguez ha sido apoyado por el Ministerio de Cultura. Por medio de la Dirección de Cinematografía, ha sido beneficiado con la Beca de Gestión de Archivos, que ha permitido verificar, catalogar, preservar y digitalizar los diferentes soportes que se encuentran en el acervo. De esta manera, es posible devolver la memoria de la obra de Marta Rodríguez; en un futuro será un centro de documentación que permitirá así llegar al ideal del archivo: la accesibilidad.

Bibliografía

- Bonnet, María, *Marta Rodríguez, mi vida es mi obra. Vivencias de una documentalista*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006.
- Cadavid, Amparo, *En búsqueda de la memoria popular: el cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva*, Bogotá, Unesco, 1985.
- Cinemateca Distrital, *Jorge Silva/Marta Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia. Retrospectiva integral*, Bogotá, Imprenta Distrital, 2008.
- Cruz, Isleni, “Marta Rodríguez y Jorge Silva”, en Paranaguá, Antonio (ed.), *Cine documental de América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010.
- Les podcasts de la Sorbonne nouvelle, *Cinéastes Colombiens : Marta Rodríguez*, 2008.

⁶ Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Ministerio de Cultura, *Premio Nacional Vida y Obra* 2008, Bogotá, Kimpres, 2009.

Patiño, Sandra, *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Rolnik, Suely, "Furor de archivo", en *Revista de Artes Visuales Errata*, nº 1, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, abril de 2010, p. 48.

LA AUSENCIA FULGURANTE: ARCHIVOS VIRALES EN RESTOS Y CUATREROS, DE ALBERTINA CARRI

JENS ANDERMANN

“Acumular imágenes ¿es resistir?”, pregunta la voz *over* de la actriz Analía Couceyro al comienzo de *Restos*, cortometraje de Albertina Carri de 2010. Secuencia de imágenes en digital y Súper 8 frecuentemente sobreeditadas o intervenidas artesanalmente mediante manchas de color o rasguños postizos, el film es una densa meditación sobre la materialidad afectiva de unas imágenes –las del cine militante de los 60 y 70– que, tal como los cuerpos y lugares cuya huella luminosa habían captado, han tenido que enfrentar las inclemencias del tiempo, cuando no directamente la violencia desaparecedora de “la máquina de amputar del terrorismo de Estado”. ¿Cómo hacer hoy la arqueología visual de estos restos de celuloide que, en el largo abandono que sufrieron en escondites que raramente ofrecían siquiera las condiciones mínimas de preservación, también quedaron huérfanos de los contextos de acción militante en los que buscaban ser vistos, y en donde, a través de la fusión de los espacios y tiempos de pantalla y auditorio en una sola lucha, se preparaba ya el salto a un futuro de liberación que nunca llegó? El corto mantiene en suspenso la respuesta, alternando lentos paneos sobre rollos y latas apilados en pasillos y estanterías, de una calidad casi háptica, con secuencias en primer plano del celuloide gastado quemándose o sumergiéndose en un baño de lavandina (como los que habían usado algunos cineastas-militantes durante la dictadura para borrar sus huellas y las de sus compañeros de lucha). En esas secuencias, la emulsión que se va desprendiendo y disolviendo en el líquido ante nuestra mirada des-escribe activamente la inscripción lumínica anterior, como si, en su caída hacia la invisibilidad, las imágenes fueran también puestas en

movimiento por una última vez. Tal como las chispas que lanza el celuloide en llamas, las imágenes ya invisibles en el proyector debido a la degradación del soporte vuelven a ponerse en andamiento aquí, una vez más, en un acto final de agresión y cariño extremo. “Desde esa orfandad que solo puede decir yo”, expresa la narradora de Carri, desmarcando su propio presente enunciativo del enunciado tanto anónimo como colectivo que habían querido forjar los cineastas insurgentes,

me dejó encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esa intemperie sin sueños. Enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. ¿Será posible recuperar su gesto desafiante? ¿Su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro? ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quema. Ahora mismo.

La dimensión del duelo, según el conservador de películas Paolo Cherchi Usai, es común a *toda* experiencia cinematográfica, debido no solo a la compleja gramática espaciotemporal de reaparición fantasmal de cuerpos ausentes, propia del soporte fotográfico del cine, sino además al carácter perecedero de su base material. La “imagen modelo”, prístina e incontaminada, pura y transparente notación del hecho acontecido ante la cámara, no es más que un mito de origen, sugiere: desde la primera copia impresa –ya sea en celuloide, video análogo o digital–, imagen y sonido ya han sufrido múltiples daños y contaminaciones que cada uno de los usos posteriores del dispositivo (su proyección, reedición o “restauración”) no hace más que multiplicar. Cada espectador, “en vista de los fenómenos físicos y químicos de decadencia, un proceso que puede contenerse o extenderse, pero nunca evitarse por completo, [...] es un testigo inconsciente [...] de la extinción de imágenes en movimiento”.¹ El historiador André Habib calcula que, con poco más de un siglo de vida, alrededor del ochenta por ciento de las imágenes correspondientes a los primeros cincuenta años del cine ya se han perdido irrevocablemente, y más de la mitad del patrimonio cinematográfico de la humanidad ha sido borrado por efecto

¹ Cherchi Usai, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London, BFI - Palgrave Macmillan, 2001, p. 17. Todas las traducciones al castellano son del autor.

de la degradación “natural” de su base material, al mismo tiempo que el total de imágenes móviles crece a un ritmo frenético (mil quinientos millones de horas en 1999, calcula Cherchi Usai, el doble del total estimado en 1989). “La desaparición de películas es, por ende, consustancial a la historia del cine”, concluye Habib.²

El cine es, efectivamente, un aparato de succión de presencias fantasmales; pero no, como su símil literario, la “invención de Morel” de Bioy Casares, del cuerpo del espectador que se va contagiando paulatinamente de la insustancialidad de los espectros de aquellos por quienes se apasiona, sino más bien de las sustancias mismas que sostienen al artificio lumínico. De hecho, la escasa durabilidad de esos soportes (un factor no menor en la determinación de los modos en los que la imagen filmica podía funcionar como mercancía) ya se había convertido desde temprano en una preocupación de cinéfilos y productoras industriales por igual. En la década de 1930, en paralelo con el remplazo del cine silente por el sonoro, se crearon las primeras cinematotecas y archivos para la preservación de los antiguos rollos, ya prácticamente inutilizables en la mayoría de las salas reacomodadas para la nueva tecnología, así como la primera institución internacional dedicada exclusivamente al patrimonio filmico (la Fédération Internationale des Archives du Film, FIAF, fundada en 1938). En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial –cuyos bombardeos, además de destruir gran parte de los archivos acumulados hasta entonces, también demostraron la alta inflamabilidad de las antiguas películas de nitrato–, estas nuevas instituciones patrimoniales estaban a la cabeza de los esfuerzos por copiar la masa sobreviviente de imágenes a nuevos y supuestamente más resistentes rollos de base de acetato (muchas veces destruyendo también los originales, por razones de seguridad), solo para descubrir, a partir de los años 80, los efectos nocivos sobre este último material del llamado “efecto vinagre”, que hasta hoy ha dañado o incluso inutilizado gran parte de las películas en celuloide. La conversión a cintas de video y, sucesivamente, la “digitalización”³ de películas análogas

2. Habib, André, “Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpeut’s *Lyrical Nitrate*”, *SubStance*, # 110, vol. 35, nº 2, 2006, p. 126.

3. André Gaudreault y Philippe Marion distinguen entre la imagen caracterizada por su migración de un soporte a otro y la imagen “digital”, cuya relación con lo profilmico sería desde siempre de un carácter metafórico o simbólico, y ya no indicial. Según ellos: “De este modo, lo digital perturba el

–medidas que en su momento fueron aclamadas como respuestas superadoras a esta nueva catástrofe– de hecho solo exacerbaron sus efectos: pérdida de nitidez de la imagen, en su proceso de “compresión”, e inestabilidad aún mayor del soporte (la “corrupción” del algoritmo digital, a diferencia de la imagen análoga, puede llevar a su pérdida completa, ya que deja de ser “legible” por el dispositivo).

Para Jacques Derrida, “la destrucción anarchivadora pertenece al propio proceso de archivación y produce aquello que también reduce a cenizas y en ocasiones a algo más allá de cenizas”.⁴ Toda “conservación” no solo contiene su propio impulso destructivo: en el caso del cine, tal vez el más extremo, la pulsión destructiva no opera únicamente como principio de selección y, así, como condición de supervivencia de lo archivado. Además, el propio dispositivo técnico que permite la emergencia de la imagen-movimiento también trabaja desde el primer momento en la destrucción de esta imagen –de cualquier imagen–, de modo que el cine debe considerarse “el arte de destruir imágenes en movimiento”.⁵ La tarea del conservador de películas (y del historiador de cine), por tanto, no es en el fondo diferente a la de cualquier espectador: asumir su rol de testigo, tomar responsabilidad por las imágenes que, al fin y al cabo, siempre habremos sido los últimos en mirar.

La preservación de la imagen móvil se redefinirá entonces como la ciencia de su pérdida gradual y el arte de lidiar con las consecuencias. [...] Al monitorear el proceso de descomposición de la imagen, el conservador asume la responsabilidad de seguir el proceso hasta que la imagen se haya esfumado por completo, o de asegurar su migración hacia otro tipo

sistema mimético de la imagen fotorrealista. Su representación icónica de la realidad pierde parte de su cercanía indicial y credibilidad cuando su captura de esta realidad se une a su síntesis dentro de las nuevas imágenes. El estado indicial de las imágenes fotorrealistas de la realidad capturada (lo profilmico) se encuentra, entonces, en proceso de deslizarse hacia la ambigüedad de la metáfora, el simulacro, la simulación. Por lo tanto, las imágenes digitales nos obligan a reconsiderar las relaciones entre lo indicial y lo icónico”. Gaudreault, André y Marion, Philippe, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2015, pp. 66-67.

4 Derrida, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 94.

5 Cherchi Usai, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, op. cit., p. 7.

de experiencia visual, mientras interpreta el sentido de esa pérdida para beneficio de las generaciones futuras. Al hacerlo, el conservador –no menos que el espectador– desempeña un papel activo que es en cierto modo comparable a la labor del productor de la imagen.⁶

IMÁGENES INFECTIOSAS

La figura del conservador-custodio bosquejada por Cherchi Usai –que no es, en realidad, sino un “espectador activo” que asume la enorme responsabilidad que otorga cualquier sesión de cine en cuanto ritual de destrucción audiovisual– no pareciera estar muy lejos de la “acumulación de imágenes” que propone Carri en *Restos* (incluyendo su liberación *in extremis* para escr��irse en un último chispazo u ornamento móvil de tinta en el momento de su licuefacción). Pero el quietismo de la “imagen moral” que Cherchi Usai sugiere contraponer a la búsqueda quijotesca de la “imagen modelo” –la adopción de la “pasividad” como virtud frente a la decadencia gradual de las imágenes para, en y por la no intervención de éstas, aprender a convivir y a morir con ellas en su lento desvanecerse– no es, en realidad, una opción para Carri. En *Cuatreros* (2016) –el largometraje que, de alguna manera, es la continuación y elaboración de *Restos*–, ella opta por algo más, algo que excede la mera “acumulación de imágenes” que aún proponía el corto: apenas terminada la secuencia inicial de los créditos, la pantalla se bifurca, se subdivide en múltiples series paralelas de imágenes en movimiento, tramas que en el curso de la película se contraerán por momentos en una sola imagen-sonido para enseguida volver a dividirse en grupos de dos, tres o cinco, alineadas a veces en forma horizontal –una al lado de la otra– y otras en forma de una imagen central enmarcada en ambos márgenes por otras de formato menor. En lugar del espectador “pasivo” de Cherchi Usai, que acompaña con empatía la ruiniaci  n gradual de la “imagen moral”, *Cuatreros* apuesta por una relación promiscua, amoral, entre y con imágenes que se interpenetran y contagian mutuamente. El film libera as  i un archivo afiebrado, en un desorden donde no hay lugar para la quietud a la que aspira la “imagen moral” de Cherchi Usai, en primer lugar porque el

6 *Ibid.*, p. 105.

estado de *inquietud* –el deseo violento de acoplamiento y extirpación, de fagocitación y deglución que una imagen extiende hacia la otra– no cesa ahí de agitar la pantalla.

Podríamos pensar en un *cine acelerado*, una imagen en *overdrive*, en contraste (pero también en diálogo) con la actitud de un *cine demorado* (*delayed cinema*) y de su asociación con la pulsión de muerte (*death drive*) sobre la que Laura Mulvey ha teorizado como uno de los efectos más productivos de la emergencia de la imagen digital: la posibilidad analítica de, literalmente, desmontar la imagen-movimiento, de producir, a través de la reducción y del congelamiento del flujo de imágenes, un signo indicial novedoso (la imagen digital “pausada” no corresponde necesariamente a un fotograma particular). El de la imagen digital es así un índice por fin capaz de sostener “un nuevo tipo de ontología [...] donde la ambivalencia, lo impuro y la incerteza desplazarán a las oposiciones tradicionales”.⁷ La novedosa capacidad de introducir, *en cualquier momento del film*, momentos de quietud (*stillness*) también nos incita a volvemos espectadores pensativos (*pensive spectators*) en vez de entregarnos pasivamente al ensueño de la imagen-movimiento:

La “estética de la demora” gira en torno del proceso de pausar la película, pero también de la repetición, el retorno a determinados momentos o secuencias, al igual que la desaceleración de la ilusión del movimiento natural. El cine demorado torna visibles su materialidad y sus atributos estéticos, pero también involucra un elemento del juego y de la compulsión repetitiva.⁸

De esta manera, el espectador pensativo (con su actitud de “curiosidad” por las temporalidades profilmicas que puntúan el flujo de imágenes) también se desliza en cualquier momento hacia el “espectador posesivo”, heredero de la actitud fetichista frente a la iconicidad de las imágenes que Mulvey, en su ensayo fundacional de 1975 sobre los “placeres visuales” y su subversión/reproducción del orden narrativo, había analizado como un borde potencialmente liberador de la matriz heteronormativa del cine

7 Mulvey, Laura, *Death 24xSecond. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion, 2006, p. 12.

8 *Ibid.*, p. 192.

industrial. Empoderado por “las nuevas tecnologías [que] operan sobre el cuerpo del film como mecanismos de la demora [...], fragmentando el movimiento hacia adelante de la narrativa y devolviendo al espectador hacia el pasado”,⁹ el espectador posesivo –aun cuando su motivación sea la de mantener presente y eternizar el goce de la imagen icónica– “puede de repente, sin esperarlo, encontrar el índice. El tiempo de la cámara, su tiempo embalsamado, vuelve a la superficie, deslizándose del ‘ahora’ narrativo al ‘entonces’”.¹⁰ Lo pensativo y lo posesivo no serían, así, sino dos modalidades complementarias (como fetichismo y curiosidad lo habían sido frente a la imagen-movimiento del cine análogo) de lidiar con la novedosa temporalidad de un movimiento susceptible de demorarse *en cualquier momento* en la tensión y ambivalencia de una iconicidad indicial.

Ahora bien, ¿cómo pensar con –y contra– la nueva ontología del “cine demorado” que propone Mulvey el *sampling* de imágenes que pone en andamiento Carri en *Cuatreros*? En lugar del encuadre que, al ser “pausado” en un instante que ya no corresponde a la “ontología fotográfica” (Bazin) de su soporte original y que, en consecuencia, puede revelar un tipo de materialidad que es intrínseco a su carácter de imagen –y de imagen siempre a punto de deslizarse hacia su propia ruinación–, en *Cuatreros* nos encontramos frente a un torrente visual que se desdobra y multiplica en secuencias simultáneas en sucesión vertiginosa. Muchos de los fragmentos que aparecen en pantallas paralelas duran apenas un par de segundos. Estamos, por así decirlo, ante una imagen afiebrada, viral, que brota y se extiende por la pantalla, forcluyendo en consecuencia tanto el goce del espectador posesivo como la actitud reflexiva del espectador pensativo. Muchas veces, además, esa “infección” de la secuencia visual corresponde al vértigo de versiones y temporalidades por el que navega el relato verbal: la película de Carri va y viene sin cesar de la vida y muerte de Isidro Velázquez –el último gaucho cuatrero de la Argentina– al libro de su propio padre, Roberto Carri, desaparecido por la dictadura militar –*Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968)– y al film perdido de Pablo Szir (cineasta detenido-desaparecido y compañero de cautiverio de los padres de Albertina), realizado a principios de los 70 y basado en la investigación sociológica de Roberto Carri. Pero *Cuatreros* es

⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

también el relato de las múltiples tentativas por recuperar fragmentos de ese pasado secuestrado, incluyendo las de la propia Albertina y de su entonces esposa, la periodista y escritora Marta Dillon, recorriendo los páramos chaqueños o sumergiéndose en archivos filmicos en Buenos Aires y La Habana. La imagen infecciosa, viral, corresponde así a una “fiebre de archivo” tal como la describe Derrida, pero no en cuanto símbolo o metáfora de esta fiebre, sino como un *mal d'archive* filmico, una dolencia causada por el mal que habita el propio archivo de imágenes y sonidos, como la secuencia espeluznante del general Galtieri entrevistado por la televisión, jactándose de haber traído la paz a los argentinos. La imagen afiebrada es la que adolece de ese mal, mal que –dice Derrida– la hace “arder con pasión”. Estar *en mal d'archive* –afligido por la fiebre de archivo– es “no descansar nunca, interminablemente en busca del archivo ahí donde éste se escurre. Es correr atrás del archivo, incluso cuando éste está presente en exceso, ahí donde algo se anarchiviza a sí mismo”.¹¹

La imagen se viraliza, así, a partir de una ausencia, un vacío que solo puede colmar a través de la multiplicación, o metástasis, de imágenes otras, aun cuando estas nunca alcanzan para cumplir ese propósito. Una secuencia a poco más de diez minutos de haber comenzado el film narra una primera visita de Albertina a Lita Stantic, directora y productora que, en el momento de la filmación del “primer Isidro Velázquez”, estaba por dar a luz a una de las hijas de Pablo Szir, su pareja de entonces, y participaba de las filmaciones clandestinas (incluyendo una grabación *undercover* en la escuela de policía de Buenos Aires). Los relatos de diferentes testigos de la época sobre las grabaciones en la Escuela Juan Vucetich, parafraseados por la voz de Albertina, que la habrían llevado a entrevistarse con Stantic, acompañan una pantalla subdividida horizontalmente en cinco, que emiten diferentes cintas en blanco y negro de escenas callejeras, desfiles y graduaciones policiales, algunas de éstas en *reverse motion* idéntica, como si los uniformados marcharan de vuelta a su presente pretérito. La presencia simultánea de diferentes series de imágenes en montaje rápido produce el efecto paradójico de una mirada al mismo tiempo concentrada y distraída, literalmente *divergente* en su afán por mantenerse al paso de la

11 Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, op. cit., p. 91.

sobreabundancia de estímulos visuales. La secuencia se complica aún más con la visita a la casa de Stantic, introduciendo entre el pasado recordado y el presente elocutivo otro plano espaciotemporal, el de la propia búsqueda: Stantic, dice Carri, acelerando aún más su ritmo frenético de narración, “no para de hablar y de dar órdenes a sus asistentes” para que le traigan piezas múltiples de su archivo de documentos y grabaciones. Se trata, pues, de un momento infeccioso de “fiebre de archivo”, de un traspaso de legados del que la pantalla se hace eco al subdividirse en cinco secuencias individuales y paralelas que invocan vagamente a las múltiples capas de historia, desde el mítico pasado de la épica popular hasta el encuentro entre las dos mujeres que tratan de reconstruir las tentativas anteriores de captarla o de reinventarla en imágenes fílmicas y las luchas por evadir la represión estatal. La pantalla construye, en otras palabras, una imagen compuesta, pero lo hace con archivos extraviados, con imágenes que no corresponden a ninguna evidencia documental. O, más bien, sus “evidencias”, su “ontología fotográfica” en cuanto fragmentos de películas análogas, no remiten a la narración verbal a no ser de manera asociativa, esto es: alegórica –fruto más que nada de nuestro propio deseo como espectadores de reanudar y así contener la multiplicidad contingente de imágenes en la temporalidad lineal del relato–.

MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN DEL ARCHIVO

El *Martín Fierro* y algunas otras obras de la tradición gauchesca –así la tesis de Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), especulación literaria y antropológica compuesta durante el largo exilio interno al que su autor se proscribió durante el primer peronismo– son las únicas muestras de realismo que puede ostentar una literatura pobre como la argentina, alienada de los “invariantes históricos, psicológicos, económicos y políticos” de la vida nacional. Su realismo, admite el ensayista, no era ni podía ser el de la novela burguesa: “Hidalgo, Ascasubi, Lussich y Hernández [...] tuvieron que acudir a la realidad viva” por fuera de los marcos genéricos existentes, “en la ‘toma’ de una realidad y su versión por el lenguaje”. La gauchesca, concluye, “es una ‘toma’ vivencial, un modo

de ser de las gentes”.¹² Contra la discusión, iniciada en el siglo anterior y desarrollada luego en sentidos opuestos por Leopoldo Lugones y por Jorge Luis Borges, de la fidelidad de los poetas gauchescos hacia la tradición oral de los gauchos payadores, Martínez Estrada insiste en la relación directa entre “realidad vivencial” y forma poética llevándola a otro registro, el del cine. El *Martín Fierro*, propone, no es novela ni poema épico, sino una secuencia de “tomas”, aunque no de una realidad “exterior”, material, como la que registran las tomas cinematográficas –no hay, dice Martínez Estrada, en el *Martín Fierro* espacio exterior, paisaje–, y sí de las “esencias” en las que consistía la experiencia vital de una sociedad de frontera. Ahora bien, tal y como la frontera misma habría sido “conquistada” (pero en cada aspecto de la vida nacional), también sus expresiones literarias han sido paulatinamente “mitificadas” –sobreescritas, banalizadas, borradas– en un proceso de construcción del canon nacional. El archivo nacional no es otra cosa que la expresión de esa violencia anarchivadora: “Para matar a Martín Fierro, que era un testigo impertinente, hubo de destruirlo por su conversión en mito heroico y patriótico”. De ahí que “para que vuelva a vivir no basta resucitarlo: hay que transfigurarlo”.¹³

Transfigurar no es así, para Martínez Estrada, volver al origen traicionado y reanimarlo: es un ejercicio crítico-ritual de conjura, casi de invocación chamánica, para que la “esencia”, el alma gauchesca, pueda por fin transmigrar a nuevos y distintos cuerpos-textos. En *Muerte y transfiguración*, ese ejercicio de lectura devuelve al crítico a los laberintos del archivo, a un bosque cada vez más frondoso de citas de crónicas de frontera, de estudios lingüísticos y filológicos y de tomos ingleses de historia natural. *Cuatreros* reinicia y actualiza, como ya lo hizo en su momento el *Isidro Velázquez* de Roberto Carri, ese retorno al pasado aún latente que, en la Argentina, corre paralelo a la escritura de la historia, contrariándola incluso antes de que ella exista. La noción de una verdad popular “desterrada” del relato histórico precipitaba, en cada uno de esos autores, la vuelta al archivo en cuanto poseedor de una promesa de *otro* relato posible, siempre y cuando

12 Martínez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 297-288 y 308.

13 *Ibid.*, p. 309.

las “fuentes” depositadas ahí se reordenen y se lean “a contrapelo” hasta lograr configurar con éstas una “toma vivencial”. Operación difícil, por otra parte, porque la promesa archivaria de devolvernos nuevamente a la presencia directa y no mediada del hecho en sí es diferida una y otra vez, porque el “documento” mismo –como el fotograma del cine análogo– suele dar cuenta únicamente del hecho ya acontecido, esto es: de lo popular ya vuelto a someterse al orden de la letra. “El papel del periodismo en este caso”, comentaba Roberto Carri, el rol central que se les otorgaba a los medios y sobre todo a la radio en la lucha contra el “bandolerismo”,

...es una muestra de la actitud de la prensa “culto” y urbanizada frente a la “barbarie” popular proveniente de las áreas atrasadas del campo. El reformismo liberal de la prensa coincide con la “civilización” y el mantenimiento del orden policial. [...] La “barbarie” rural es “comprendida” en una muestra de hipocresía liberal, pero no vacilan a ayudar a su exterminio porque hace peligrar las sagradas instituciones del colonaje.¹⁴

Al darse cuenta, afirma Roberto Carri, de que Velázquez seguía de cerca las noticias para esconderse de las fuerzas del orden y realizar sus asaltos en lugares relativamente desprotegidos, los propios medios se dedicaron a emitir noticias falsas, estrategia que ya anticipaba su rol posterior en el terror contrainsurgente desplegado por el régimen militar una década más tarde.

En *Cuatreros* abundan las imágenes de noticiero: reporteros de micrófono en mano entrevistando a policías y militares y relatando los últimos casos de “terroristas abatidos”, rumores de secuestros y asesinatos, y hasta el asalto de un comando clandestino a una tienda de pelucas, mientras los altos mandos de la Junta saludan con amabilidad jovial a los feligreses de una iglesia o al público de la exposición anual de ganado en la Sociedad Rural. El archivo de los medios audiovisuales es, aun más que el canon literario, un documento de violencia anarchivadora: no se encuentran en él las imágenes del acribillamiento de Velázquez, y mucho menos

14 Carri, Roberto, *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires, Colihue, 2001, pp. 52-53.

las de la masacre de Margarita Belén —tortura y ejecución clandestina de quince presos políticos de la dictadura— perpetrada años más tarde a las órdenes del mismo jefe de policía que había asesinado al hermano menor de Isidro en 1961, precipitando la salida de éste al monte. *Cuatreros* es, también, un trabajo audaz, de alto riesgo ético y estético, en contra de esa violencia anarchivadora: las soluciones que el film propone para suplir esa ausencia son notables en su variedad. Mientras la muerte de Velázquez, emboscado finalmente por la fuerza policial, se narra en una pantalla dividida en tres como el retablo de un altar, con un desfile ecuestre en estilo “gauchesco” en el centro y, en ambos extremos, unas secuencias documentales de insoportable crueldad que muestran en tiempo real la tortura y el asesinato de prisioneros por parte de milicias en el sudeste asiático, para la masacre de los prisioneros políticos Carri utiliza una pantalla única con archivos de dibujo animado de aspecto fantástico, intercalada entre archivos de banquetes y recepciones policiales. Ella construye, en otras palabras, una asociación entre la represión del “cuatrerismo” en el interior latinoamericano y las atrocidades de la Guerra Fría en Vietnam y Camboya: analogía “falsa”, en el sentido histórico estricto, pero verdadera tanto desde el punto de vista de la tesis de Roberto Carri como de lo que el final de Velázquez ya anticipa. Del mismo modo, en el episodio de Margarita Belén, la asociación entre el terrorismo de Estado en la Argentina y lo siniestro de los cuentos de hadas adquiere su verdad ahí donde el mero documento colapsa. La edición inversa de materiales hubiese sido, en cambio, históricamente correcta pero estéticamente falsa: en el primer caso, hubiese reconfirmado el carácter apenas “prepolítico” de las insurgencias rurales; en el segundo, hubiese enfatizado la contemporaneidad histórica, pero eliminado la singularidad de cada uno de los contextos.

Es que el tiempo del archivo no es, en realidad, el pretérito perfecto (“esto ha sido”), sino el condicional (“esto podría ser”). Sus ausencias y silencios, como los de los policías entrevistados por los noticieros, mirando de reojo a cámara con lentes oscuros, son amenazas veladas no apenas en el contexto en que fueron grabados: el destino de estas miradas es también, y sobre todo, el futuro que ellas interpelan a reconocerse en esa amenaza y actuar en consecuencia. Pero su silencio enigmático, amenazador, enseña el film de Carri, también puede ser contestado, literalmente, por

la próxima imagen; tanto en sentido temporal, como la imagen que sigue, como en sentido espacial, como la imagen vecina en la pantalla dividida, cada una ejerciendo sobre la otra su efecto contagioso.

Filmografía

Cuatreros. Argentina, 2016. 85 minutos. Dirección y guión: Albertina Carri

Restos. Argentina, 2010. 8 minutos. Dirección y guión: Albertina Carri.

ROSTROS QUE PERMANECEN, ROSTRO CUALQUIERA. ENTRE LOS FILMS DE PEDRO COSTA Y LAS FICCIONES DE MAURICE BLANCHOT

CAROLINA VILLADA CASTRO

PRELUDIO

¿Qué puede un cualquiera?

Rostros que permanecen,
potencias de gestos inmóviles...
Silencios que perforan e interpelan,
encuadres que suspenden y reverberan.
La escena: situaciones límite de anónimos cualesquiera:
migrante, drogadicto, suicida, desempleado, ocupa.
Fuerzas inagotables de tan irreducibles,
...restos que resisten.

...No quarto da Vanda,

Bairro Fontainhas: casas colectivas, clandestinas, fantasmales... casas en
demolición, casas que se improvisan entre ruinas.

Ruinas que retumban, proliferan, acechan.

Espectros que brotan y esquivan.

Callejuelas, escaleras, rincones, esquinas.

Espectros que pasan, se cruzan, se alejan, desaparecen.

¿A dónde va tu mirada, Vanda?

Allí unas manos tejen y destejen.

Espectros en disolución, en dispersión, en sustracción.

Los intersticios: un violín, un tejido, un barco.

Espectros en el desvío de las ruinas...

Ossos...

Bairro Fontainhas: encuadres que vuelven, se multiplican, se yuxtapo-

nen, miradas perdidas –cuerpos espirituales–,

manos que se separan, se buscan, manos que se apoyan.

Madre suicida, padre en mendicidad, bebé.

Mantenerse vivo-sobrevivir.

Solidaridades femeninas: besos, miradas cómplices, sonrisas.

Comunidades de afecto,

comunidad de los que no tienen comunidad.

Cavalo Dinheiro

Vidas en pasaje, despedida y desprendimiento continuo.

Delirio de Ventura, delirio de las vidas de los migrantes caboverdianos.

Vidas en suspensión e interrupción donadas a lo desconocido.

Miradas exorbitadas y manos trémulas que acogen lo desconocido.

Centinelas de una fuerza inmemorial.

Comunidades clandestinas,

espectros de un exilio inmemorial,

...rostros que permanecen, rostros cualesquiera.

INTRODUCCIÓN

Los films experimentales de Pedro Costa reverberan las influencias de cineastas como Truffaut, Buñuel, Fellini o David Lynch. Así como los ecos literarios de autores como Kafka o Beckett,¹ manifiestos en la libertad de expresión, técnica, producción, en la deconstrucción de estructuras, en el manejo de la espontaneidad e improvisación o en la capacidad de enfocar

¹ Bradshaw, Peter (17/9/2009), "Pedro Costa, the Samuel Beckett of cinema", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/sep/17/pedro-costa-tate-retrospective> [17/9/2019].

la sociedad de posguerra, su condición de desolación y soledad. En este texto aludiré básicamente a tres de sus películas: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) y *Cavalo Dinheiro* (2014), filmadas en Fontainhas, barrio periférico de Lisboa, y dedicadas a la cotidianidad de las personas que lo habitan.

Esto con el fin de explorar las figuras del anonimato y de la comunidad que pasan entre las imágenes cinematográficas de Costa y las figuras de las ficciones literarias de Blanchot. Pues, si bien para Costa el cine se juega en “lo que está entre planos: qué es lo que dices, qué es lo que dejas, qué es lo que filmaste y qué es lo que no filmaste, lo que está o no entre estos dos planos: el racord [...] El corte entre imágenes es lo que cuenta”,² el objetivo de este texto consiste en enfocar los cortes de las imágenes cinematográficas y literarias; específicamente, el modo en que entre unas y otras emergen los rostros que permanecen de anónimos cualesquiera para interpelar ambas expresiones del arte y del pensamiento contemporáneo.

POÉTICAS ANÓNIMAS

Las poéticas anónimas en los films de Pedro Costa comienzan a percibirse a través de la imagen del barrio Fontainhas en demolición, periferia de Lisboa donde se ruedan gran parte de sus trabajos. Entre sus ruinas, el barrio Fontainhas relata el entrecruzamiento de campesinos blancos del norte de Portugal que llegaron a la ciudad en busca de mejores oportunidades de vida, migrantes de colonias africanas como Cabo Verde, Angola y Guinea-Bissau, así como mestizos y gitanos. Las arquitecturas superpuestas y la multiplicidad de colores narran sutilmente las geografías portuguesa y extranjera: el azul de Portugal, los verdes y ocres de las ciudades africanas, las formas de los mercados árabes *souk* y de las ciudades *Kasbah* del norte de África. En las bellas palabras de Costa, Neyrat y Rector, en este barrio “un espacio [está] dividido en otros mil [...] Cada casa es una ciudad. Es la ciudad subterránea: sales por una puerta que da a una terraza de donde

² Moutinho, Anabela y Lobo, Maria da Graça, “Conversación con Pedro Costa. El encuentro con António Reis”, DOCUMENTOS · Cinema Comparat/ive Cinema, vol III, nº 6, 2015, p. 20.

sale un túnel que entra en otra casa y, de repente, estás en otro lado de la ciudad”.³

El barrio se torna entonces una cartografía de estas geografías ajenas y de sus pueblos migrantes, extraños y extranjeros que comienzan a componer una comunidad de anónimos, transformando el barrio en ruinas en un espacio de resonancia misma de ese anonimato compartido, en el que vagan incesantes las sombras de estos forasteros, que van y vienen entre los pasillos, escaleras y callejuelas de este laberíntico y subterráneo barrio entre escena y escena.

No en vano, los personajes de sus films tienen “la concentración de muchas personas en un solo cuerpo”.⁴ Esto es, su tristeza, sus trances, sus desvíos y delirios narran la vertiginosa condición de estas comunidades en desaparición que sobreviven en el Portugal posrevolucionario, entrustecido y empobrecido.⁵ Así, la gran potencia de esta poética del cine de Costa se debe al modo como compone con estos anónimos.

A mi modo de ver, la fuerza singular de su cine yace, por tanto, en esta capacidad de hacer la película a partir del vacío entre el cineasta y estas comunidades anónimas: “El vacío entre nosotros es el que va a hacer el film”.⁶ Justamente, este vacío o interrupción que opera en los intersticios de esas vidas anónimas me permite indicar que la obra de Costa, irreducible a un cine de denuncia, interpela con estos rostros cualesquiera el potencial ético y micropolítico del cine de nuestros días. Su gesto anónimo y desubjetivado, exterior a ellos mismos, que oscila entre locura y embriaguez, da cuenta de la potencia ética insospechada de ese cualquiera: su trance, su delirio y errancia afirman una vida que manotea y danza sobre abismos.

El bebé errante de *Ossos*, esta figura poética de vida y muerte que “renace y llora y pasa de mano en mano”;⁷ su madre suicida y su padre desempleado en una deambulación sin fin. Un cuadro decadente que reverbera en *No quarto da Vanda* con el trance de Vanda y Zita, que “vivían entre el

3 Costa, Pedro; Neyrat, Cyril y Rector, Andy, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. No quarto da Vanda*, trad. Maria João Madeira y Ricardo Matos Cabo, Lisboa, Midas Filmes/Orfeu Negro, 2012, p. 126.

4 *Ibid.*, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 130.

6 *Ibid.*, p. 26.

7 *Ibid.*, p. 36.

sueño y la muerte”.⁸ De cuadro a cuadro, el paso de jóvenes espectros que “viven una especie de danza de la muerte, de suicidio colectivo, completamente al margen del día a día real, normal”,⁹ como en una interminable “ausencia de horizonte”.¹⁰

Cuarto, calle, callejuelas, pasillos, escaleras; y entre ellos, vagan estos hombres espirituales, anónimos, que van, vienen, miran sin mirar, se van y desaparecen. Así, en el film “nunca sabemos realmente si estamos en la casa de alguien, en una casa común, o si esta sala, este cuarto, no sería antes una plaza, un ágora, un lugar donde las personas pasan para decir unas cosas o apenas para esconderse”.¹¹ La poética del anonimato compone así un continuo entre espacios y personajes, laberintos contiguos de errantes evanescentes. En palabras de Costa: “Era la misma mirada, la misma perdición, la misma petición de socorro, el mismo par de manos. Era alucinante [...] las personas parten, se callan, se reclinan”.¹²

Quizá lo más precioso de los films de este realizador sea esa capacidad de seguir a estos anónimos, de prestar oídos a su lengua desconocida: “Atracción por el enfrentamiento con lo desconocido, que hablaba incluso en otra lengua”.¹³ Tanteos en lo oscuro que intentan corresponder a una joven perdida que no sabe encontrar las palabras, el sentimiento, el camino, para “escuchar los silencios que ella me ofrecía, su enorme vacío”.¹⁴

De este modo, las películas de Costa se hacen con estos anónimos, como un agenciamiento colectivo con ellos; no en vano la conversación de Vanda con su madre y abuela:

Vanda pregunta: “¿Para dónde vamos?”.

La abuela responde: “Para el cementerio, como toda la gente”.

La madre agrega: “Tampoco es tan malo”.¹⁵

8 *Ibid.*, p. 48.

9 *Ibid.*, p. 71.

10 *Ibid.*, p. 26.

11 *Ibid.*, p. 15.

12 *Ibid.*, p. 134.

13 *Ibid.*, p. 14.

14 *Ibid.*, p. 45.

15 *Ibid.*, p. 133.

En un plano paralelo, *Cavalo Dinheiro*, film lleno de discontinuidades, como la memoria a la vez lúcida y delirante de Ventura, narra la historia fragmentada de los inmigrantes caboverdianos en las periferias de Lisboa a través de la demencia de este fascinante personaje recluido en un hospital. Al modo de un teatro, los espacios resuenan con su gran potencia metafórica: el barrio de Fontainhas en el que pasan inmóviles y suspendidas las vidas de niños, trabajadores informales y viejos inmigrantes; el bosque lleno de recuerdos en que se extravía Ventura en medio de su delirio; la fábrica cerrada en que los desempleados desesperan con sus cuerpos accidentados y sus vidas empeñadas, y el hospital en que la vida de Ventura entra en su declive. Así como los íconos occidentales y africanos en una silenciosa yuxtaposición, tensión y deconstrucción: las máscaras, los collares, el pasaporte, el consultorio.

Entre estos escenarios, los rostros, una y otra vez, de Ventura y Vitalina, su encuentro interrumpido y su despedida aplazada. Estos rostros inquietan a la vez por su tremenda belleza y dolor. Sus miradas perdidas y desubjetivadas interpelan agudamente. Dos rostros errantes y fuera de sí, exorbitados por las situaciones límite del dolor, la enfermedad, la muerte... expresando tal vez la locura de una *saudade* inmemorial. Ésta, de los africanos, tras siglos de exilio y separación, que recuerdan las alusiones intermitentes a la revolución.

No obstante, los preciosos planos, que enfocan las manos temblorosas de Ventura que toman las de Vitalina en un encuentro probablemente apenas imaginado, o la visita en el hospital de los amigos de Ventura, en su mutua despedida, como migrantes cuyas vidas parecen en continuo desprendimiento, mientras se entregan a lo desconocido, como única certeza de sus insospechados rumbos y suertes.

Así como las palabras susurradas de Vitalina, sus repeticiones, sus ecos y desvíos componen un *ritornello* de lo absurdo con esa lista fúnebre de nombres de trabajadores informales caboverdianos cuyas vidas desaparecen en el olvido de las ciudades que construyen y que, no obstante, los arrojan a una interminable fuga. Susurros que se intensifican con la fuerza de la música caboverdiana, mientras desde el fondo nos sigue la “mirada

de lejos, siempre con una sonrisa” de Ventura, ese “centinela silencioso”¹⁶ e inolvidable.

LA COMUNIDADES DE LOS SIN COMUNIDAD

En este apartado me dedico al anonimato como motivo del cine de Costa y de la ficción literaria de Blanchot en una posible relación intersemiótica. En las imágenes literarias y en las imágenes cinematográficas, el anonimato dibuja el agrietamiento del sujeto en el pensamiento artístico contemporáneo, a la vez que bosqueja una serie de cuerpos y rostros anónimos que sobreviven y permanecen con una fuerza a la vez impersonal y colectiva en una comunidad de los “sin” comunidad –para retomar los términos de Blanchot.¹⁷ En el ocaso y desvío de cualquier forma de dialéctica o humanismo, los Ossos danzan sobre la vida abismal, los cuerpos de Vanda y Zita se acompañan en el trance y en el delirio de Ventura, en los susurros de Vitalina murmuran millares de migrantes que esquivan las ruinas del barrio Fontainhas. Esto es lo que intento interpretar como una comunidad de los “sin” comunidad:¹⁸ una comunidad sin promesas, sin ideales trascendentales, sin una búsqueda de identificación ni de reconocimiento, sin grandes ambiciones ni metas. Y, sin embargo, una relación inmensamente fuerte, dado que acontece en medio de la fragilidad y la precariedad insoslayables.

Estas imágenes de anónimos también pueblan el espacio literario de Blanchot: el hombre aniquilado, como refiere a *Thomas l'obscur*,¹⁹ el hombre sin horizonte de *L'Entretien infini*,²⁰ la subjetividad sin sujeto, la singularidad provisional o la pasividad “desobrada” de *L'Écriture du désastre*.²¹ Figuras que intentan nombrar lo que aún se sustrae o, quizás, nombrar esa figura extraña y evanescente del hombre anónimo contemporáneo, tras el declive del humanismo y de los metadiscursos.

16 *Ibid.*, p. 134.

17 Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

18 *Ibid.*

19 Blanchot, Maurice, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 40.

20 Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

21 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Así, en las ficciones de Blanchot se trazan y borran continuamente comunidades de desconocidos: transeúntes, amantes, testigos y sobrevivientes. En estas figuraciones literarias de comunidad, el contacto acontece entre anónimos que preservan su anonimato, desviando relaciones de poder a través del acogimiento de lo desconocido y de la extrañeza que torna al otro inasible e inaprehensible, en una relación de permanente desprendimiento y alejamiento, como un guiño al rechazo de cualquier forma de poder o apropiación de esta otredad del otro.

Esta comunidad “desobrada” de Blanchot se entrelaza con la comunidad acéfala de Bataille, la comunidad de amantes de Duras o los fragmentos de René Char a partir de su común afirmación de hospitalidad con lo desconocido en nosotros, en el otro y, más aun, entre nosotros. Por tanto, como bien precisa Nancy:

La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó la inoperancia. Más acá o más allá de la obra, aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que ver ni con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades, o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y ella no los posee como sus obras, así como tampoco la comunidad es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares: pues ella es simplemente el estar de las singularidades; su estar suspendido en su límite.²²

De este modo, la comunidad que pervive en el siglo XXI, y que inevitablemente perfora las imágenes literarias y cinematográficas, apunta a esa relación que Esposito describe como un común perderse de sí y perderse del otro en un “*nuestro-no-ser-nosotros*”,²³ en otras palabras, una experiencia de lo expropiador, inapropiable e impenetrable, dado que “la comunicación solo se establece entre dos seres puestos en juego: desgarrados, suspendidos, inclinados ambos hacia su nada”.²⁴

22 Nancy, Jean-Luc, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Arcis, 2000, p. 42.

23 Esposito, Roberto, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, trad. Carlo Molinari, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 197.

24 *Ibid.*, p. 198.

Paralelamente, los rostros que permanecen en los films de Pedro Costa también tienen una expresión desubjetivadora, una mirada fuera de sí en las experiencias límite que pueblan su cotidianidad marginal. Excedidos, extrañados y, no obstante, deambulando y delirando en los límites de lo insoportable, emergen los rostros de Ossos, Vanda, Ventura y Vitalina. Justamente, en estos rostros que permanecen, rostros cualesquiera, manotea esta comunidad de anónimos ante sí y entre nosotros que interpelan tan intensamente el pensamiento en el arte contemporáneo y reiteran su potencial ético y autonomía.

APUNTES FINALES

Al describir una conversación con Ventura, negro, migrante, que habla creole, Costa destaca el abismo entre ambos y señala: "El abismo nos ha acercado", de ahí que sus films se aboquen a ese abismo, se sigan en las historias y en el uso del *flashback*. Esta misma experiencia se percibe en Ossos y ante los silencios perforadores de los rostros de Vanda y Zita. En el intervalo, las ficciones y ensayos discontinuos y fragmentarios de Blanchot acogen anónimos que pasan borrándose en su extrañeza y extranjeridad. En las interrupciones entre imágenes cinematográficas y literarias parece reverberar esta imagen desubjetivada del hombre contemporáneo, más aun, de sus comunidades de anónimos que, sin grandes promesas, metas ni ideales trascendentales a ellas, desconciertan en la potencia ética que apunta su afirmación de lo desconocido ante sí, de este afecto por el otro aun en la permanente despedida y desprendimiento, o de estar a la altura de la vida como este nomadismo que la torna siempre inapropiable, extranjera y, por tanto, fascinante como la errancia, el trance y el delirio de inmensa lucidez de los rostros cualesquiera, cuyos abismos sigue Costa en sus films.

EL CLARO DEL BOSQUE. CARELIA: INTERNACIONAL CON MONUMENTO, DE ANDRÉS DUQUE

CLOE MASOTTA

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linda se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda.

María Zambrano¹

Los márgenes en una cultura están formados por los desajustados, los locos, los inadaptados, los desviados o los invisibles. Si estos tipos de personas existen, es porque en algún momento no supieron decir "sí".

Maite Larrauri²

No estoy en contra de las imágenes bellas, solo unas pocas son libres.

Andrés Duque³

Desde su primer documental, *Iván Z* (2004), hasta su reciente producción *Carelia: internacional con monumento* (2018), el realizador venezolano-catalán Andrés Duque explora en cada una de sus películas las potencialidades plásticas y formales de la tecnología digital.

Mis películas –declara el cineasta– tienen una forma casi desenfadada, o no sé cómo llamarlo, de hacer cine, es lo que mejor me define. Para mí eso es libertad. Para mí eso también habla de las formas o los materiales

1 Zambrano, María, *Claro del bosque*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1993.

2 Larrauri, Maite, *Anarqueología: Teoría de la verdad en Michel Foucault*, Valencia, Ediciones Episteme, 1999.

3 La película *Primeros síntomas* (2015) comienza con esta frase, procedente del diario de Andrés Duque.

que utilizo a la hora de hacer cine, el uso de las cámaras digitales, el llevar la cámara al hombro, el grabar incluso con un teléfono móvil.⁴

En relación con esta libertad creativa, Duque asocia su cine con una forma, la del film-ensayo: “Estudiando el cine ensayo, creo que es la forma que me gusta utilizar para hablar de mi cine. Justamente por ser amorfa, herética, subjetiva, y porque escapa de cualquier categorización”⁵.

¿Podríamos pensar el film-ensayo como la forma sin forma que más se adecúa a una filmografía que explora diversas figuras del trance, que transitan espacios limítrofes o marginales, desde cineastas experimentales, como Iván Zulueta, hasta Rosemarie, considerada bipolar por la sociedad, o el músico Oleg Karavaichuk, y también el propio realizador, que se autorretrata en dos de sus películas, o los niños que juegan en el bosque carelio? Proponemos pensar el film-ensayo que explora Duque en su obra como la encarnación plástica y estética, el correlato matérico, la sustanciación filmica de esa exploración de los espacios transfronterizos, limítrofes, que transita el cineasta lo largo de su filmografía.

Andrés Duque concibe el cine-ensayo como una forma experimental, una escritura libre, que implica una continua indagación de las potencialidades del cine digital. En su artículo “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”,⁶ Laura Rascaroli recorre distintas definiciones del film-ensayo. Si algo parecen tener en común es precisamente la atribución de cierto carácter heterodoxo y resistente a las categorizaciones. En este sentido, Paul Arthur, cuya definición retoma Rascaroli en su artículo, lo sitúa en un ámbito compartido con el cine de vanguardia, o experimental, cuando afirma que “una manera de pensar el cine-ensayo es como un punto de encuentro para los impulsos del documental, de la vanguardia y del cine experimental”.⁷

4 Duque, Andrés, 2016. “Entrevista a Andrés Duque”, en *Diario de Navarra*. Recuperado de: https://www.diariodenavarra.es/multimedia/videos/mas_actualidad/cultura/2016/02/11/entrevista_andres_luque.html [19/7/2019].

5 Duque, Andrés, 15 de abril de 2018. Mensaje personal.

6 Rascaroli, Laura, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 49, nº 2, 2008, pp. 24-47.

7 “One way to think about essay film is as a meeting ground for documentary, avant-garde and art film impulses”.

Sin embargo, Rascaroli nos previene ante la cantidad de “indefiniciones” del término: no todo es film-ensayo. Para la teórica del cine, lo que lo define es “reflectividad y subjetividad”.⁸ La figura del cineasta se hace presente en el retrato de la familia Pankratev o del historiador Dimitriev que lleva a cabo en *Carelia...* a través de su reflejo, de su sombra, del retrato que le regala uno de los niños...

He conseguido finalmente hacer una película donde puedo unir esas dos maneras de entender el registro de una forma personal o libre –declara Duque–, como queramos llamarla, donde por un lado está la idea de retrato y por otro la idea de estar presente allí y contarlo de manera fragmentada, como si fueran notas que estoy escribiendo. Porque al fin y al cabo es allí hacia donde voy. Defiendo cada vez más esta idea de escritura libre. [...] Quiero que mis películas tengan esa forma amorfa o fragmentada, como queráis llamarla. Que tengan esa forma de escritura, de ensayo, de cuaderno de notas, y presentar una realidad o construir una realidad desde esa subjetividad que propongo. En ese sentido, creo que ésta es la primera película donde consigo unificar cosas que estaban ahí circulando pero no se integraban.⁹

Esta idea de una escritura libre, que a modo de cuaderno de notas se estructura sobre todo en el montaje, está muy presente en el modo en que en *Carelia...* Duque combina el material filmado por el propio cineasta con fotografías y registros sonoros y audiovisuales de archivo. Por otro lado, esta libertad en la escritura se hace presente también en la convivencia en una

8 “Reflectivity and subjectivity”.

9 En “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”, Elena Oroz y Miguel F. Labayen describen la escritura autobiográfica de Duque en *Color perro que huye y Ensayo final para utopía* en relación con la noción de ensayo de Rascaroli, y de la del propio cineasta como una serie de “estrategias que, yendo más allá de los modos tradicionales de formulación de la primera persona (*voice over*, inscripción del cuerpo del cineasta y mirada en cámara), engarzan con otros procedimientos herederos de la vanguardia y del cine experimental, como el collage y la manipulación de la imagen en posproducción para expresar las dimensiones emocionales de la subjetividad”. Labayen, Miguel F. y Oroz, Elena, “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”, en Francés i Domènec, Miquel; Gavaldà, Josep; Llorca, Germán y Peris, Àlvar (coords.), *El documental en el entorno digital*, Barcelona, Editorial UOC, 2013, p. 102.

misma película de imágenes, podríamos decir, caracterizadas por la experimentación plástica, con otras más cercanas a una factura documental clásica, como las de la entrevista a Katerina Klodt al final del film.

UMBRALES

Carelia: internacional con monumento propone un itinerario circular que empieza en la residencia de los Pankratev en Belomorsk, se acerca en el mar Blanco al archipiélago Solovetsky y culmina en Sandarmokh, cerca de la casa en la que se inicia la película. Después del monólogo de Arcadi Pankratev, el padre de familia, que constituye el preámbulo del film, y tras los créditos, el viaje del cineasta comienza a través de una carretera que nos conduce a la vivienda de los Pankratev, al ritmo de *Karelian Home-Runic Song*, de Jean Sibelius. Junto con las imágenes de la carretera Carelia, Duque introduce otras que aportan un componente igualmente presente en el resto de su filmografía: el humor, o, mejor, el juego: una sucesión de planos cercanos de los rostros de los choferes de los taxis que toma Andrés cada día de rodaje para visitar la casa de los Pankratev.

El *travelling* del coche atravesando la autopista Carelia puede ser pensado como un primer umbral, una invitación a penetrar en el universo del film. Este recurso narrativo, el planteamiento de un umbral que el espectador traspone cuando empieza la película, se desarrolla en diversos momentos de la filmografía de Andrés Duque. En el inicio de muchas películas de Duque, el movimiento de la cámara a través de diversos espacios actúa como un dispositivo hipnótico, plenamente cinematográfico, cercano al modo en que Raymond Bellour describe el *travelling* en su libro *El cuerpo del cine*:

El *travelling*, que penetra el espacio y pretende ahondarlo, es en sí mismo inductor de hipnosis, por sus cualidades de ritmo constante y por los valores de intermitencias que atribuye a todas las materias que descubre a medida que avanza, suponiendo focalizaciones incrementadas de la mirada.¹⁰

¹⁰ Bellour, Raymond, *Le Corps du cinéma: Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009, p. 89.

En *Iván Z* (2004), la cámara realiza un hipnótico vuelo, las hojas de hiedra del muro de la mansión del cineasta vasco Iván Zulueta parecen danzar al son de la canción “Let’s Do It (Let’s Fall in Love)”. A través de un rítmico encadenado de imágenes, nos trasladamos desde el espacio exterior de la casa hasta la ventana que enmarca el cuerpo de Zulueta.

Oleg y las raras artes (2016) se abre con un monólogo del pianista ucraniano Oleg Karavaichuk entre los muros del Hermitage, que relata un viaje, más fabulado que real: el del músico atravesando las calles de San Petersburgo con la nieve cubriendole las piernas. Este parlamento opera como un primer umbral sonoro para el espectador. El segundo umbral se plantea, como vimos en *Iván Z*, a través de un movimiento de la cámara, que en este caso sigue al músico a través del pasillo del Hermitage. La cadencia del cuerpo de Oleg andando por el Hermitage que aparece en el primer plano secuencia del film, que se presenta como una figura minúscula que abre una puerta al fondo de un bruñido pasillo y se agiganta a medida que se acerca al objetivo de la cámara, constituye un corpóreo y rítmico umbral. El hipnótico movimiento que transporta al espectador de la butaca de la sala de cine al interior de la pantalla no es aquí el de la cámara, como en *Iván Z* o *Carelia...*, sino el del cuerpo de Oleg Karavaichuk. En *Paralelo 10* es igualmente el movimiento de dos cuerpos el que plantea el rítmico e hipnótico umbral que traspone el espectador para penetrar en el universo del film: el del cineasta, que realiza un *travelling* cámara al hombro siguiendo a Rosemarie mientras cruza la rambla del Raval y otras calles barcelonesas, que devienen un portal que franqueamos hasta llegar a la esquina de las calles Para-lel con Entença, donde se van a desarrollar la mayor parte del film y el ritual de Rosemarie.

A partir de este concepto de umbral que traspasa el espectador en las películas de Duque, concebido como un dispositivo de inducción a una suerte de estado hipnótico, surge otra constante en su trabajo: la presencia de distintas clases de rituales, del planteamiento de diversos estados de trance y de la figura del médium, encarnada por los y las protagonistas de sus obras. Lo que entra en escena en su filmografía es un cuerpo atravesado por todo tipo de fuerzas interiores, creativas o de índole espiritual, si es que se pueden discernir, que se van a presentar, o representar, en la imagen de diversas maneras. Ya en *Iván Z*, Duque plasma en el encuadre

la gestualidad de un cuerpo escalofriado cuando el cineasta Iván Zulueta declara, acompañando sus palabras con el temblor de su cuerpo: “El escalofrío que te puede dar una imagen de cine, una imagen quieta a mí no me lo va a dar”. Lo que describe Iván Zulueta es el *Arrebato* (1979) que dará título a su célebre largometraje, un estado de trance propiciado por la imagen cinematográfica. Tal vez el que funda toda la cinematografía del propio Duque.

En *Paralelo 10*, el cineasta acompaña con su cámara distintos rituales que realiza Rosemarie, como aquel consistente en el trazado con escuadras de plástico de diversas coordenadas sobre el asfalto del suelo barcelonés. Cuando Duque se encuentra con Rosemarie, y decide filmarla, no opta por entrevistarla, abandona el espacio del lenguaje, de lo textual, para situarse en el lugar del que observa, y construye una película a través de una coreografía gestual. Andrés Duque propone este acercamiento al ritual como una danza gestual, pero también como una “danza de posesión” en que Rosemarie entra en contacto con lo invisible. Así, la película representa el trance de Rosemarie, que convierte las calles de Barcelona, a través de sus construcciones geométricas sobre el asfalto, en un portal o umbral para entrar en contacto con las energías que mueven el universo. ¿Y qué decir de los estados intermedios, entre el sueño y la vigilia, en que vemos sumido a Oleg en diversos momentos de *Oleg y las raras artes*, que culminan con la secuencia silente en que observamos al pianista haciendo ademanes con los brazos al compás de su música interior? La danza gestual está igualmente presente en *Carelia...* en una secuencia en que los niños y niñas efectúan todo tipo de muecas y contorsiones corporales, como pequeños chamanes que encarnan un mundo invisible, asumiendo las figuras de misteriosos animales o extrañas criaturas. Sin hablar, los cuerpos se distribuyen en el espacio del jardín de la casa y realizan una hipnótica coreografía deliciosamente acompañada de los acordes de una guitarra; más tarde descubriremos que es Arma la autora y ejecutante de la melodía.

En “Ecstatic Ethnography: Filming Possession Rituals”, Catherine Russell plantea la emergencia de algo que resiste a ser materializado en una imagen en la filmación del ritual, del trance:

La experiencia en sí de la posesión permanece afuera de los límites del conocimiento visual y constituye una forma sutil de resistencia etnográfica: al fin y al cabo, las películas de posesión no pueden representar la “otra realidad” de la subjetividad del otro. La posesión es de por sí una forma de representación a la cual el cineasta puede aspirar, pero también es una puesta en abismo de la representación, donde su contenido significado definitivo siempre estará fuera de nuestro alcance.¹¹

Desde este punto de vista, Andrés Duque se interroga acerca de aquello que no se puede filmar, forzando las posibilidades de la materia filmica de representarlo. Mediante la exploración de las potencialidades del cine, busca invocar lo que subyace a esos rituales o estados de trance. Lo que está en juego es un invisible que interpela al cineasta y al espectador, desde la imagen. De eso trata el cine de Andrés Duque, de esa tensión entre lo visible y lo invisible.

EL TIEMPO DE LA INCERTIDUMBRE. LO REAL TRASTOCADO

En *Introducción a la literatura fantástica*,¹² Tzvetan Todorov define el género fantástico como “el tiempo de la incertidumbre”, una “vacilación” entre lo real y lo imaginario. En el mismo texto, Todorov discierne lo extraño y lo maravilloso de lo fantástico; este último se propicia en directa relación con lo cotidiano:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige

11 Russell, Catherine, *Experimental Ethnography*, Durham, NC, Duke University Press, 1999, p. 194. “The actual experience of possession remains outside the limits of visual knowledge and constitutes a subtle form of ethnographic resistance: films of possession cannot, in the end, represent the “other reality” of the other’s subjectivity. Possession is itself a form of representation to which the filmmaker might aspire, but it is also a mise en abyme of representation, with its final signified content always beyond reach”.

12 Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 34.

una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.¹³

Lo que nos interesa de esta definición del teórico de la literatura es imaginar un tiempo de incertidumbre plenamente cinematográfico, que no deriva, como describe Todorov en su libro, ni en lo extraño ni en lo maravilloso, sino en un estado de tensión que Andrés Duque plantea en sus films y que sumerge al espectador en una atmósfera de “vacilación de lo real”, directamente relacionada con las características de los protagonistas de sus películas –concebidos muchas veces como entidades mediúmnicas entre lo visible y lo invisible–, así como de los espacios en los que elige filmarlos. Pero también una incertidumbre o vacilación, una tensión plástica, visual y sonora, propiciada por la continua exploración de Duque de las potencialidades del cine digital, para operar, como veremos a continuación, una transmutación en lo real.

La instancia esencial de lo fantástico –escribe Roger Caillois– es la Aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce en un punto y en un instante preciso y en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba el misterio destinado a perpetuidad. Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito, y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible.¹⁴

Esta noción de Aparición de Caillois se relaciona con la idea de Todorov de una irrupción en lo real de un componente que lo trastoca.

“Llegué a pensarlo”, escribe Todorov, “he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación”¹⁵. Este espacio de incertidumbre es definido por Roger Caillois como una

13 *Ibid.*, p. 34.

14 Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes: sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona, Edhsa, 1970, p. 15.

15 Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, *op. cit.*, p. 34.

verdadera ruptura: “Lo fantástico [...] manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita casi insoportable, en el mundo real”.¹⁶

En ese espacio de vacilación en que lo real es puesto en duda, donde Todorov emplaza lo fantástico, la rasgadura, enunciada por Caillois, deviene en el ámbito filmico una herida en la concepción mimética de la imagen, lo cual pone en relación el concepto de lo fantástico con la concepción de la figura –y de lo figural– desarrollada por el pensador francés Jean-François Lyotard en *Discurso, figura*.

En una de las primeras secuencias de *Carelia...*, un niño mira a través de unos prismáticos. La cámara lo filma de perfil, dirigiendo su mirada hacia el exterior a través del marco de una puerta. En la siguiente imagen, lo real se trastoca, sufre una mutación. La imagen no es mimética, no representa lo que el niño ve, sino que nos transportamos a otro ámbito. La imagen cobra otra textura, adquiere una verde fluorescencia en que apenas discernimos unos trazos, unas figuras. Cercada por el objetivo de los prismáticos, entrevemos una serie de petroglifos. Esta imagen que nos presenta Duque abandona el ámbito de lo narrativo –de lo discursivo, podríamos decir, siguiendo a Lyotard– y de lo figurativo, sin ser abstracta. Penetramos en lo que Lyotard define como “espacio de lo figural”.

En *Discurso, figura*, Jean-François Lyotard define el espacio del discurso como “espacio de invariancias”, “espacio de lo legible y audible”, y el espacio de la figura como “extensión donde actúa la plasticidad de las cosas vistas [...] extensión de lo visible (y lo invisible)”.¹⁷ En “Tomar partido por lo figural”, el texto que da inicio al libro, el filósofo francés establece las primeras coordenadas del espacio figural. Un espacio ya no textual, legible, sino visible –y sensible– que nace en un intersticio, una rajadura existente en el espacio del discurso. “Este libro”, escribe, “protesta que lo dado no es un texto, que hay en él un espesor o, mejor dicho, una diferencia constitutiva que no debemos leer sino ver, que esta diferencia y la movilidad inmóvil que la revela es lo que continuamente queda olvidado en el significar”.¹⁸

Lo que palpita y, más que aparecer, resta latente en esa rajadura generada en el espacio del discurso es la figura. Si bien lo figural se sitúa en el corazón del discurso, de la materia narrativa cinematográfica,

16 Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes: sobre los poderes de la imaginación*, op. cit., p. 12.

17 Lyotard, Jean-François, *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 262.

18 *Ibid.*, p. 29.

remitiéndonos a la película de Duque, lo hace con un núcleo que se resiste al significar:

Lo salvaje es el arte como silencio. La posición del arte supone desmentir la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la figura que no está significada y esa función alrededor y hasta dentro del discurso. Indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir, una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que éste quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación. El arte se plantea a través de la otredad como plasticidad y deseo, extensión curva de cara a la invariabilidad y a la razón, espacio diacrítico. El arte quiere la figura. La belleza es figural, desatada, rítmica.¹⁹

¿En qué consiste esa “belleza figural, desatada, rítmica”? ¿A qué figuraciones del cuerpo podría corresponder en la imagen cinematográfica? En *Carelia...* también adviene una rajadura en el corazón del discurso fílmico, una cesura que parte la narración, el film, en dos, el tránsito del bosque luminoso en que juegan los niños, el bosque sombrío repleto de muertos de la segunda parte de la película. El mismo Duque describe con precisión la presencia de

...una interrupción en la película. Un volver a empezar. Te voy a contar ahora la historia de Carelia desde otro punto de vista. Desde otro modo incluso de representar: fotografías, un testimonio y una realidad sumamente cruda, [a la] que tienes que prestar mucha atención. Pero te vas dando cuenta de la lógica esquizofrénica del sistema político ruso, que es realmente escalofriante.²⁰

Dicha cesura en el film va marcada también por una rajadura en la mímisis de la imagen cinematográfica, por una herida figural. En la secuencia, vemos cómo la familia Pankratev se traslada a través del bosque carelio. La

19 *Ibid.*, p. 32.

20 Duque, Andrés, 3 de mayo de 2019. Presentación y estreno en Barcelona de *Carelia: internacional con monumento* en el D'A Film Festival.

cámara encuadra, y se sitúa, en el remolque en el que viaja uno de los niños. El movimiento del vehículo se contagia al cuerpo del que filma, cada vez más y más acentuado. Hasta que dicho movimiento da paso a otra imagen; a través de un cambio en la velocidad de obturación, las figuras se emborronan y devienen indiscernibles. La imagen se vuelve líquida y el tiempo de la narración queda en suspenso mientras dura el pálpito lumínico.

Estas imágenes que irrumpen en la película para dar paso a, retomando las palabras de Duque, “otra forma de representar” –los planos secuencia de la entrevista a la hija de Yuri Dimitriev– son unas imágenes en las que, podríamos decir, el cineasta “toma partido por lo figural” y nos sitúa ante lo que el teórico Gilles Deleuze define como “vía de la sensación”.

Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo); o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la figura. A esta vía de la figura Cézanne le da un nombre sencillo. La sensación. La figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es carne. Mientras que la Forma abstracta actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso.²¹

Nos hallamos, en palabras de la teórica Nicole Brenez, ante “una forma” sensible, siguiendo a Deleuze, “que fusiona lo óptico y lo táctil, lo abstracto y lo figurativo, lo borroso del plano y la nitidez del concepto, y lleva al límite la figurabilidad de la imagen”.²² Junto a las figuras espirituales de *Carelia...*, hallamos en la filmografía de Andrés Duque otras imágenes en las que el cuerpo pierde su materialidad y deviene borrón lumínico o fantasma translúcido.

El largometraje autobiográfico de Duque *Color perro que huye* (2011) culmina con las imágenes del suicidio del perro del realizador, consistentes en una progresiva detención del movimiento en la imagen que es también desaparición de un cuerpo. Esto se da a través de un seguimiento de la cámara en ralentí; el movimiento del can es trazo líquido que acompaña al

21 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009, p. 41.

22 Brenez, Nicole, “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº 1, 2010.

animal que se aleja a través de un pasillo, hasta que la imagen se congela y el cuerpo desaparece, muta en una mancha de color irreconocible –como reza el título, color de perro que huye–. Al final de *Paralelo 10* también se da, como relatamos con *Carelia...*, una cesura en la narración, y en la figurabilidad de la imagen, que nos transporta del espacio de las calles barcelonesas, y una imagen de factura podríamos decir que documental, a un karaoke donde canta un joven, y la imagen alucinada de la disolución de su cuerpo, una espectral aparición que se desvanece hasta desaparecer.

Podemos pensar que toda imagen cinematográfica es irremisiblemente figurativa, marcada a fuego por la semejanza, la analogía, dado que siempre hay una cámara que filma un cuerpo. Pero en el momento en que ésta se convierte en una especie de pincel que barre, matiza, sobre-expone, en el momento en que la cámara se convierte en parte del cuerpo del que filma, un cuerpo que deja huella en una imagen, tal vez ésta ya no es figurativa, sino figural. Una imagen que, quizás, se piensa a sí misma, si accedemos –pues el realizador lo hace visible– a ese espacio figural, espacio de la figura.

El término figurativo implica la posibilidad de derivar el objeto pictórico a partir de su modelo “real” mediante una traslación continua. El trazo en el cuadro figurativo es un trazo no arbitrario. Por lo tanto, la figuratividad es una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con lo que representa. Desaparece si el cuadro ya no tiene la función de representar, si él mismo es el objeto.²³

¿No sucede lo mismo en esas imágenes cinematográficas que abandonan el paradigma mimético, para revelar no solo lo que muestran, sino una reflexión sobre la naturaleza de la misma imagen cinematográfica? En la secuencia descrita de *Carelia...* nos situamos ante la misma puesta en imágenes de la extrañeza frente a lo mimético, que relacionamos en este texto con la noción de lo fantástico concebido como vacilación o incertidumbre respecto de lo real. Y, como hemos visto, ante una fractura plástica y narrativa, que rasga la estructura del film de Andrés Duque. Lo que sigue a estas imágenes es, primero, una fotografía de los Pankratev, que cierra la

23 Lyotard, Jean-François, *Discurso, figura, op. cit.*, p. 219.

primera parte del film, y a continuación nos trasladamos a otro espacio, vemos una fotografía en el tronco de un árbol, la primera imagen del bosque de Sandarmoh, en el que el historiador Yuri Dimitriev halló algunas de las fosas comunes del estalinismo, desenterró a los muertos y los identificó, para que en cada árbol del bosque reposen en paz.

EL TIEMPO RECOBRADO. LA REPARACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

En Sandarmoh no vuelan los pájaros. Y han pasado tantos años. Han pasado ochenta años y los pájaros no van allí. Hay tal silencio. Cuando voy siento mucha paz. Llegas ahí y es tan tranquilo. Pero cuando te das cuenta de que allí están enterradas más de diez mil personas... da mucho miedo.

Katerina Klodt

Tras la primera secuencia de *Carelia...*, el parlamento de Arcadi, que examina con una lupa un libro de historia, los créditos de la película muestran una sucesión de fotografías e imágenes de archivo que presentan la historia de Carelia y sus tradiciones: imágenes del *Kalévala*, de Elias Lonrot, conviven con un retrato de Stalin y algunas vistas de la construcción del canal de Belomorsk. Aquello invisible en la imagen cobra presencia en algunos tramos de la película a través del sonido perturbador omnipresente en todo el film. Lo que anuncian las imágenes de los créditos iniciales, es precisamente la realidad histórica latente en los –solo en apariencia– apacibles paisajes que recorre el cineasta a lo largo de su itinerario

El viaje lo hago a través del canal de Belomorsk, que aparece referenciado en un par de ocasiones en la película, hacia la isla Solovetsky. En esa década del treinta, los presos de Solovetsky construyen un canal para unir los lagos de Carelia con el mar Blanco. Una vez que han construido ese

canal, Stalin los manda a fusilar a todos. Y muchos de esos cadáveres están en Sandarmoh.²⁴

También la familia Pankratev se halla, como Andrés en su viaje a través no solo del paisaje carelio, sino también de su memoria histórica, sumida en un ejercicio constante de rememoración:

Los niños y la familia están todo el tiempo tratando de recordar la historia. Esto no lo impuse. Se dio así. El padre se pasa veinte minutos buscando una información con una lupa, pero cuando la encuentra deja el libro y la cuenta a su manera. En todo momento hallamos al padre haciendo ese ejercicio de pensar, de recordar.²⁵

La segunda parte de *Carelia...* es protagonizada por el historiador Yuri Dimitriev, que ha desenterrado e identificado a miles de muertos de diversas nacionalidades de las fosas comunes del estalinismo. El activista fue encarcelado diez días después de la llegada de Andrés Duque a la Carelia rusa, sometido a un dudoso proceso judicial. Ante la imposibilidad de realizar el viaje a Sandarmoh junto a Dimitriev, Duque convierte *Carelia...* en un homenaje al activista de los derechos humanos. La segunda parte de la película consiste en una serie de planos secuencia en los que Duque filma a Katerina Klodt, la hija de Dimitriev, que se alternan con varios intertítulos que contrastan la “historia oficial” narrada desde el actual gobierno ruso con la memoria histórica latente en los cuerpos que yacen en las fosas comunes descubiertas por Dimitriev.

Carelia: internacional con monumento plantea la posibilidad del cine de hacer visible una realidad histórica a veces silenciada por los relatos oficiales. La figura del duelo acompaña a Duque a lo largo de su filmografía. El duelo personal por diversas pérdidas del cineasta está presente en *Color perro que huye* y en *Ensayo final para Utopía*. En *Carelia...* nos hallamos ante el duelo, no necesariamente resuelto, de una comunidad, ¿necesidad –nos preguntamos– de reconciliación con la memoria histórica? De tal modo

²⁴ Duque, Andrés, 3 de mayo de 2019. Presentación y estreno en Barcelona de *Carelia: internacional con monumento* en el D'A Film Festival.

²⁵ *Idem*.

que plantear la película como un homenaje a Dimitriev es visibilizar, precisamente, su necesaria labor de reparación de la memoria histórica.

Carelia: internacional con monumento no se cierra con el terrible testimonio de la hija de Dimitriev y los intertítulos que lo acompañan. Andrés Duque culmina el film con el retorno al camino donde el pequeño Urjo es remolcado a través del bosque. La última imagen lo muestra agachado delante del lago, lanzando una piedra que traza un dibujo infinito de círculos concéntricos en el agua. Esta imagen nos remite a la que cierra *Ensayo final para Utopía*. En ella, Silvio, el padre del cineasta, fallecido poco antes del montaje de la película, estira una mano para dejar posar unos copos de fría nieve entre sus dedos. En ese momento de la obra, el retrato del padre ya no es, como hemos visto en otros momentos, una instantánea de dolor, ligada a un cuerpo enfermo, sino la puesta en escena de una posible conciliación, tras el período del duelo, con el recuerdo del ser amado.

En *Carelia...* la imagen del niño, a la que vuelve Andrés después de sumergirse en el duelo no resuelto de una comunidad, la imagen de ese cuerpo de luz lanzando la piedra al agua, que simboliza cómo la vida prosigue pese a todos esos muertos que alejan a los pájaros de Sandarmoh, no deja de recordarnos que el cine (también el arte, la literatura) puede devolverse a un espacio utópico de posible reconciliación tras el duelo, a través de la creación, en el caso de *Color perro que huye* o *Ensayo final para Utopía*, individual, y en *Carelia: internacional con monumento*, colectivo.

EPÍLOGO EL CLARO DEL BOSQUE

Lo fantástico ocupa el tiempo de una incertidumbre, implica ya una transformación de lo real. Esa vacilación irrumpió también en la materia discursiva de este texto, que experimenta igualmente una sacudida y halla una poética conexión entre una película rodada en Carelia en 2018 y una novela escrita en catalán, ubicada en un universo ficcional, marcada por una cesura, o varias, en su reconstrucción posterior al fallecimiento de la autora. Se trata de *La muerte y la primavera* (*La mort i la primavera*), de Mercè Rodoreda (1908-1983), que ésta empieza en 1960, y que somete a lo largo de toda su vida a un continuo, e inacabado, proceso de escritura y

reescritura. El libro no será publicado hasta 1986, tres años después del fallecimiento de su autora. En noviembre de 2017 apareció una edición que contiene en su centro un mapa. Después del primer final de la novela en esta edición, descubrimos que el texto tiene otros capítulos posibles, otras derivas. Por eso la pensamos como una novela experimental *après la lettre*, al haber sido reconstruida, editada, de forma posterior a la muerte de Rodoreda.

En una secuencia de *Carelia...*, los Pankratev se sientan en el suelo sobre la moqueta del salón. Con los ojos cerrados, parecen estar entregados a una plegaria o estar contactando con una instancia superior. La cámara se detiene sobre sus rostros, de nuevo emerge ese invisible de aquello otro a lo que los cuerpos interpelan en su trance momentáneo. Poco después, empiezan a surgir los relatos, las visiones:

—¿Qué ves? Cuenta lo que ves, venga, estaremos contigo —Arcadi invita a una de las niñas a iniciar el relato. Solo hablarán sus hijos e hijas. Sus voces se entremezclan y van narrando lo que parece ser una visión compartida.

—Es por la tarde. Una flor nace por alguna razón.

—Las montañas oscuras sobre las que todavía cae el sol.

—Aquí ya está oscuro. Las montañas son así, grises. Cascadas y rápidos, el río baja entre las piedras.

—Urjo, ¿y tú? —interpela Arcadi al más pequeño.

—¡No se piensa ni se ve nada! —responde.

—¡Ha dicho! —le contesta Marina.

—En la orilla pararon para reposar...

—A la izquierda hay una colina.

—...sentados a la orilla del río.

—Debajo de un abedul.

—Un árbol.

—Van por el bosque.

—Árboles oscuros.

—En la orilla del río debajo de un árbol. Acaban de cruzar el río.

—Yo no los veo sentados debajo de un árbol. Están sentados en un lugar despejado.

—Yo los veo en una colina.
—No suenan, pero oigo el sonido —dice la madre.
—Y después siguen caminando.
—Va con prisas y lo hace bien.
—Y después...
—Yo no veo nada —insiste el pequeño Urjo.
—Después, abajo, sucede una batalla, en algún lugar. Ajá, voy a dormir.
No recuerdo lo que sigue.

“En la cultura carelia”, declara Duque, “los niños son los que preservan la magia y los padres tienen que cuidar a los niños y absorber esa magia, que es lo que les va a proveer de libertad y armonía. No se trata de una inversión de roles. No es que los niños tienen más importancia que los padres, sino que ellos tienen ese peso social”.²⁶ *La muerte y la primavera*, como la película de Andrés Duque, comienza como un viaje hacia y a través de un bosque narrado desde el punto de vista de un joven de 14 años. El río, la montaña, el pueblo, la guerra de la visión de los Pankratev están igualmente presentes en el universo ficticio creado por Rodoreda. El inicio de la novela reza:

Entonces la dejé al pie de un almez junto a la piedra del loco y antes de meterme en el agua miré muy bien el color que el cielo dejaba en ella y dentro toda la luz del sol era ya distinta porque había empezado la primavera que volvía a nacer después de haber vivido debajo de la tierra y dentro de las ramas... Me metí en el agua muy despacio y sin atreverme a respirar porque siempre, cuando me metía en el mundo del agua, me daba miedo que el aire, al vaciarse del estorbo que era yo, se enfureciese y, transformado en viento, soplara tan fuerte como soplaba el invierno que casi se llevaba por delante las casas, los árboles y la gente. [...] El agua pasaba segura de sí misma, de aquel peso que le llegaba de las montañas, de la nieve y de los manantiales que huían de la oscuridad a través de un agujero en la roca.²⁷

26 *Idem*.

27 Rodoreda, Mercè, *La muerte y la primavera*, Barcelona, Club Editor, 2017, p. 20.

También esa batalla que emerge en la imaginación de la joven Pankratev, quién sabe si un eco de la historia de Carelia, halla una motivadora correspondencia con el violento episodio de la guerra de *La muerte y la primavera*.

En el bosque imaginado por Rodoreda, cada habitante del pueblo tiene asignado un árbol que contiene una argolla y una placa con su nombre, donde está destinado a morir. La secuencia inicial de la novela conduce al protagonista a ese bosque, donde va a ser testigo de la muerte del propio padre. En cada árbol reposa un cuerpo, cuyo destino está determinado desde su nacimiento.

Me puse a caminar por la hierba húmeda y al final de la pendiente surgió el llano de los plantíos tras unos matorrales. Los brotes tenían los troncos tiernos y no tenían hojas, pero todos tendrían su muerto dentro en cuanto los trasplantasen al bosque y se hicieran árboles grandes. Los crucé y parecían cosas que solo se ven cuando estás dormido. Me detuve a la entrada del bosque, al pie del tajo que el sol hace a la sombra. Veía la nube de mariposas desde hace rato. Los árboles del bosque eran muy altos y frondosos con hojas de cinco puntas, tal y como me había dicho muchas veces el herrero, todos los árboles tenían al pie la placa y la argolla.²⁸

En *Carelia...* descubrimos que en cada árbol de Sandarmoh hay, atornillada a la madera, una imagen, una fotografía del muerto que allí reposa. Por voluntad del investigador e historiador Yuri Dimitriev, en Sandarmoh no hay un bloque de hormigón en el que se entremezclen los nombres y los cuerpos, sino, para cada árbol, un alma.

Todo se encaminaba hacia el verano, hacia los verdes que se unían en el interior del bosque. Y cambiábamos las argollas de los árboles. Había muchos árboles sin argolla y árboles con tres o cuatro argollas. Saltamos la cerca y las zarzas y miramos las placas con el pájaro y la abeja. Aquellos árboles eran los más viejos de todos y el tronco se resquebrajaba. Cuando sacamos la argolla del más alto, que tenía muchas ramas muertas, cayó al suelo un montón de polvo de musgo enmohecido y se abrió un agujero

28 *Ibid.*, p. 20.

largo, y por aquel agujero medio salió un hueso. Tiré de él y salieron más huesos y ella los fue dispersando.²⁹

En *La muerte y la primavera*, en un proceso inverso al llevado a cabo en el bosque carelio, los muertos son extraídos de sus árboles en un sórdido juego que lleva a cabo el protagonista de la novela con su madrastra, en una de sus incursiones nocturnas al bosque. En su gesto, se vuelve presente la imagen de las fosas comunes que sin duda debía acompañar a Rodoreda, que había vivido ya varias guerras y el exilio, en el proceso de escritura y reescritura de la novela.

Murió una mujer que había tenido una criatura y cuando fueron a enterrarla se encontraron con que el bosque estaba deshecho. Era una mala tarde. No se movía ni una hoja. Y el cielo era de color azufre. El malestar que había empezado en la cueva volvió: entre unos y otros. Entre jóvenes y viejos. Ya hacía tiempo que los jóvenes que vivían por el lado de los lavaderos decían que se tenía que dejar morir a la gente de su propia muerte y los viejos del matadero decían que todo debía ser como antes. Y los hombres entre las dos edades hacían caso a los viejos, excepto unos pocos a los que nadie escuchaba. Un viejo dijo que lo que no se debía haber hecho era aquella tristeza de mezclar huesos con huesos y llenarlos con hierba húmeda el hueco de los ojos.³⁰

La noción de lo fantástico como espacio de vacilación o incertidumbre en que lo real se transforma, que irrumpen en nuestro texto y siembra fecundas correspondencias entre la obra de Mercè Rodoreda y la de Andrés Duque, y que, como hemos sugerido, halla su materialización plástica en su relación con lo figural lyotardiano, nos sitúa también en un espacio común en la literatura y el cineasta: el claro del bosque.

En *Carelia: internacional con monumento*, el claro es un lugar limítrofe, en el que tal vez los muertos de Stalin hallen un poco de paz gracias al historiador Dimitriev, que les asigna un árbol donde reposarán su imagen y su nombre; pero también lugar en que se abolen las normas sociales, y los

29 *Ibid.*, p. 83.

30 *Ibid.*, p. 84.

niños de la familia Pankratev juegan. Un espacio en que pueden darse apariciones como la del dios Pan, cuyo rostro imaginan los niños en un tronco que Arcadi, el padre de familia, recoge del bosque. El claro del bosque puede ser también concebido como una metáfora del cine como espacio utópico que reivindica Duque desde los inicios de su filmografía. En el claro, a través del juego, los niños devienen chamanes que invocan lo invisible; en el claro, Oleg Karavaichuk entra en contacto con las fuerzas de la creación; el cineasta convoca a transitarlo a los espectadores de sus películas, junto a creadores como Zulueta y Karavaichuk, junto a aquellos que la sociedad tildaría de locos o brujas como Rosemarie, y también a los niños, peterpanes que con el juego activan las fuerzas chamánicas de la naturaleza. ¿No es también un correlato del claro del bosque esa esquina barcelonesa en que Rosemarie realiza su ritual, transformando el espacio urbano en un portal? ¿Y, finalmente, no invoca el cineasta esas mismas fuerzas en la imagen, induciendo al espectador al trance en cada una de sus películas?

EL DEVENIR DEL ANIMAL POÉTICO

CARLOS M. VIDELA

Solo cuando las cosas ya están terminadas y cuando cae la noche, el “búho de Minerva” puede contarle a la diosa el relato de los acontecimientos en suspenso y mostrarle su sentido oculto.

Georges Bataille

CUERPO PRESENTE

La anatomía de la lechuza es por demás interesante. Además de tener un cuerpo redondeado, orejas minúsculas e inmensos ojos, este excelente depredador cuenta con un cuello muy flexible que le permite girar la cabeza hasta 270 grados, logrando así mirar sobre un hombro, por detrás de la espalda y casi sobre el hombro opuesto. También posee una poderosa visión y un sentido del olfato muy potente. Estos habitantes de la noche logran altas velocidades en vuelo, aunque la mayor parte del tiempo se los ve estáticos, escultóricos y en postura intimidante. Al amanecer la lechuza suele cumplir con una rutina meticulosa en relación con su higiene. Pasa las primeras horas del día acicalándose y realizando movimientos de estiramiento. Se vale de sus garras para limpiar las plumas y del pico para limpiar posteriormente sus garras. La lechuza no abandona su lugar antes de realizar esta tarea, excepto que se vea amenazada por un depredador, ya sea otro animal, un cazador cinematográfico o la mismísima ceguera.

VUELO NOCTURNO

Observa Hegel en sus líneas preliminares de *Filosofía del derecho* que “el ave de Minerva no emprende el vuelo hasta el oscurecer”,¹ interpretación de que no hay comprensión de una época de la historia hasta su final, de modo que la filosofía no puede entenderse como predictora ni como prescriptora, pues solo alcanza el entendimiento de los fenómenos después de haberse producido éstos.

UNDERGROWTH: VIRTUALMENTE INVISIBLE

^^Plumas

^Follaje

OjO descubierto

Blanco y negro

Corteza

Follaje agitado por el viento

Rumor (¿un avión?)

Color y luz del día celeste

Viento

Lechuza barrada en primer plano

Ramas de su árbol

Viento que bambolea las ramas de un sauce llorón

Rumor de avión (¿Qué ve la lechuza?)

Lianas y pared escalonada de una casa

Ramas

OjO del animal poético

¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Filosofía del derecho*, Buenos Aires, Claridad, 1968, p. 37.

Cataratas

Sonidos

Distorsión

Flores de un árbol

La lechuza gira su cabeza

La lechuza y todo lo que no ve

Visión exterior dirigida

Un nido O túnel, UNA TRAMPA MORTAL, la vida visible

El animal poético no es ciego

¾ perfil de la lechuza

El viento agita flores de colores encarnados

Hojas verdes

OjO del animal poético

Cetrino claroscuro en la floresta

Hojas secas minuto 4.47

Los ojos albugíneos de la lechuza

Su pico como gancho silente

La cámara avanza contra todas las formas

Rumor y sonidos inquietantes como llantos de ballenas mecánicas

Blanco y negro. Luz a trasluz.

Oscuridad y contraste.

Oscuridad-llanto inquietante de maquinaria cinematográfica.

Sombras en blanco y negro.

El animal poético parpadea.

La cámara avanza entre los arbustos. Busca su presa.

OjO del animal poético. El sol.

La cámara acelera, la lechuza gira la cabeza. OSCURO. SOMBRAS.

Plano y color.

Los sonidos se aceleran, la cámara se hace vértigo.

Verdes sombras móviles.
Cámara trémula.
Vibración.
Hojas y sombras.
El animal poético y su obsesión de ojos descubiertos.
 Sonidos mecánicos.
Claroscuro.
 Sonidos en deceso.
Plumaje de lechuza. Blanco y negro otra vez, cada vez. Oscuridad, luz menor.
Cámara entre la maleza. Blanco y negro todavía.
Ceguera y flores blancas. 10.48.
La lechuza gira hacia el cielo. Siente el calor del sol.
Flores blancas de un árbol agitado por el verano.
Lechuza en primer plano.
Árbol florecido. Un muro y el Ojo del animal poético con el reflejo de la naturaleza.
Color, fuera de foco, gente en fuga que transita a lo lejos.
Noche americana del animal poético.
Ciego, finalmente mira hacia otro lado.

UN OJO OCULTO

Existen momentos cuando el film de Robert Todd pasa del color a un blanco y negro de alto contraste. La noche se desploma sobre la oscuridad sempiterna de la lechuza. El animal poético amenaza. Allí los contornos evanescentes de las formaciones boscosas se evidencian y devienen formas oníricas. Son imágenes/reflejos que el ave filosofal podría extraer de sus entrañas. Parece el cazador acechar con el ruido sobrenatural de sus pensamientos. Su ave, a diferencia de la de Hegel, no emprende el vuelo por más que anochezca. Su ser se desdobra. ¿Imagina la lechuza lo que el cazador fabula, sus visiones ciegas? Una y otra imagen cargada de incertidumbre; el miedo eterno de la iluminación. Sin embargo, el animal poético avanza en sus proyecciones. Hay luz tras luz tras luz. Sus ojos como poemas iluminados quedan a la intemperie. Su cuello gira, las imágenes jamás fueron tan

claras. Panóptico de lo imaginario. Luz tras luz tras luz. Oscuridad. Sigilo y oscuridad. Poética descorazonada de dimensiones opuestas.

TRANSMIGRACIÓN

La filosofía que no puede ser predictora le da paso a la poesía, que, como un oráculo cinestésico y sobrehumano, sí puede abarcar la comprensión de los actos antes de su aparición. Para Max Scheler cierta inteligencia "...puede ponerse en el hombre al servicio de fines específicamente *espirituales*; solo entonces se eleva por encima de la sagacidad y la astucia".² Tanto en la proyección como en la aprehensión de toda imagen poética existe un gran componente sensible, *espiritual*, que, como una piedra rebotando sobre la superficie plana de un lago, genera círculos concéntricos repercutiendo de tal forma que su alcance (hasta su inevitable hundimiento) es imposible de precisar. De cierto modo, el animal poético lanzado al vacío es una evolución del animal filosófico, pues no orbita en torno a ningún cuerpo, sino que cae por su propio peso en su propio cuerpo. Su horizonte es verticalidad; su materia, la trascendencia de su propio agujero de gusano.

Las imágenes del cazador no tienen encanto sin la posibilidad del animal poético.

La poesía establece otra realidad.

FUNERALES CELESTES

Un porta-almas se constela contra el fondo negro del cielo. Sobre las ramas de un árbol los huesos descarnados se apilan como torre de silencio. A la luz de la luna crujen como un dolor mental.

AVE MITOLÓGICA

El animal poético recupera la visión en la oscuridad blanca. Pero no es un vislumbre filosófico ni de la naturaleza, sino más bien un vislumbre de ribetes poéticos que lo arrastra a formas e imágenes fuera de lo común.

² Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 50.

Su pulpa ocular escruta y rasga lo visible sin consumirlo. Como un mantra desconcertado, el cuestionamiento de un romántico alemán se hace eco:

¿Qué es pensar? Un aislar libre y sucesivo fuera del espacio.
¿Hablar y escribir? Lo mismo, solo que de una forma determinada en el espacio.³

La imagen poética, producto híbrido entre ambas definiciones, puede concebirse como ese aislamiento liberador, pero de las formas. Aceptar la imagen poética como monje en oficio de silencio es un secreto a voces.

BACHELARD Y EL ACTO POÉTICO DEL INSTANTE

“Si hay una filosofía de la poesía ésta debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen”.

Imaginar: sangre cabalgando lejos.

Una persona sobre un caballo o un caballo a trote ligero sería la imagen más cercana a la imaginación razonable de la realidad. Allí, claro, no existiría imagen poética. Para que la imagen sea poética debe albergar un gesto de extrañeza e imposibilidad. La potencia de una imagen poética es exactamente ese gesto. Es posible imaginar lo imposible. Hay sangre cabalgando lejos. La palabra escrita permite esa proyección. Pero ¿cómo se podría componer una imagen poética desde una imagen cinematográfica?

INMOVILIDAD

La imagen poética es un desplazamiento del sentido, una escisión del sentido donde éste se abre y proyecta fuera de la estructura típica y ortodoxa del entendimiento. La poesía, que sí ha de entenderse, se accede y comprende por otro *entendimiento*. La aprehensión hacia la poesía debe ser física, orgánica y sensorial y no solamente mental/racional.

³ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Akal, 2007, p. 38.

Las imágenes que derrama el cazador sobre la ceguera de la lechuza contienen una fuerza poética en la evidente imposibilidad para ver del pájaro noctámbulo. Allí alberga lo esencial de su proyección, una proyección que fabula un campo yermo y sin figuración, porque si el cine es reproducción de una percepción ajena y ya patentizada, en el caso de la lechuza invidente ésta es símbolo de un cine sin imágenes impuestas. El pájaro no ve lo que el espectador ve y el espectador ve lo que quizás pueda ver, pero no es así. Como un animal poético lanzado al vacío de la noche blanca, lee e imagina lo que no puede ver.

LA POSIBILIDAD DE UN MILAGRO

Si el animal invidente en cuestión recuperara el poder de la vista mediante un designio divino, ¿podría relacionar los olores, las texturas, los sabores con las nuevas formas reveladas?

BLANCO Y NOCTURNO

Las imágenes poéticas en el cine deberían ser ilusiones ópticas que sospechen la realidad.

En el cortometraje de Todd la representación sustituye a la proyección en el tiempo que se superpone a ésta. Una imagen de la sensibilidad surge oculta, desvalida, sintética.

Vive el animal poético, despojado e inerme, mortalmente libre, en un estado perpetuo de revolución espiritual.

Tanto en el cine (experimental y convencional) como en la poesía la condensación del tiempo es un gesto clave, recursivo. En ambos casos el tiempo se proyecta en otras dimensiones. La imagen poética ocupa su espacio.

Para Deleuze el cine ofrecía un cosmos de transformaciones y no solo imágenes en movimiento. Una imagen poética rompe con las ortodoxias de todo lenguaje. En la palabra se desdobra y en la imagen cinematográfica se divorcia de la realidad. Seccionada de lo real, encuentra sentido en lo indescifrable.

EXTRAÑAMIENTO

Lo poético en el cazador está en la mirada de la lechuza, aquello que no alcanza pero a lo que sin embargo aspira. Esa pulsión bestial que surca con cada imagen descompuesta de su visión. El sentido de supervivencia que busca a su presa le crea una memoria visible; inocente el espectador que se compadezca de ella.

UNA IMAGINACIÓN ESTUPEFACTA

Ni las formas de las cosas ni su volumen ni tampoco la apariencia impactan en el animal poético, sino la figuración que resuena en su ideación interna y en cuyo extremo surge el pensamiento. Para el animal poético la imagen se hace evidente cuando las cosas se rehacen en sí. Su propia naturaleza circunscribe la proyección, un mundo imaginario al que está liberado.

Si Borges hubiera sido ciego de nacimiento habría sido el animal poético por anonomasia. Según él, la realidad no tenía ninguna obligación de ser interesante, pero las hipótesis sí. La realidad, sostenía, no se enfrenta a la ficción, sino que ésta no es más que la realidad misma cuando se vuelve interesante.

En *Undergrowth* la realidad es interesante porque no se ve. La potencial imagen poética es la forma que adopta esa realidad. El modo en que la lechuza captura el mundo y a partir de dicha aprehensión da vida al animal poético, una especie de figuración fantasmal salida directamente de su mirada nula.

Pero una realidad apuntalada por ¿quién? El animal poético protagonista, el animal poético presa, el animal poético testigo.

LA POÉTICA DEL VUELO

Lo que es bello en todo pájaro no son sus colores carnavalescos o la forma de su pico, sino la posibilidad de volar. Sin embargo, en *Undergrowth* el pájaro no surca el cielo, jamás. A lo sumo levanta la vista para sentir el calor del sol, para captar un ruido en la medianía biótica. Como si quisiera llevar al extremo la posibilidad de que el ideal es lo real, Todd sentencia a su

estrella a la condición terrenal más posible. Inmovilizado por la ceguera y por la cámara que lo acosa, el pájaro se vuelve contra su propia naturaleza. El mundo que la cámara le ofrece ha sido impuesto exclusivamente para alimentar su propio sueño. El animal poético revela las imágenes del *empuje* y de las formas.

DEL SUEÑO DE UN POETA AL DISPARO DE UN CAZADOR

*Quando a erva crescer em cima da minha
sepultura,
Seja esse o sinal para me esquecerem de
todo.
A Natureza nunca se recorda, e por isso é
bela.
E se tiveram a necessidade doentia de
“interpretar” a erva verde sobre a
minha sepultura,
Digam que eu continuo a verdecer e a ser
natural.⁴*

La maleza en Todd no tiene tanta sensibilidad como en Pessoa; sin embargo, cargada de sentimientos de orfandad, busca ser interpretada. La presa en la mira de su cámara es ese intérprete desconocido, inefable y escurridizo que intenta recuperar. Atraviesa el espacio circundante como a una silueta vacía, a veces con la calma de cualquier primavera, a veces con el pulso trémulo de las tormentas, a veces, sí, con la inminencia histérica de toda falsa calma. La lechuza barrada testimonia todo, al tiempo que se desdobra en ese otro animal que desconoce. Su poética es existir sin miramientos ni horizonte. Todd la deja a la intemperie, como un cazador

⁴ Pessoa, Fernando, *Poemas Inconjuntos*, Lisboa, Ática, 1946, p. 91.

Traducción del autor: Cuando la hierba crezca encima de mi sepultura, / Sea ésa la señal para que me olviden del todo. / La naturaleza nunca se recuerda, y por eso es bella. / Y si tuvieran la necesidad enfermiza de “interpretar” la hierba verde sobre mi sepultura, / digan que continúo para reverdecer y ser natural.

del silencio que aventura la suerte de su presa (domesticada) y, también, su propia suerte. El sueño de Pessoa podría ocupar tranquilamente toda la mira del cazador y allí habitar entre *invidencias* y fantasmas, renaciendo, una y otra vez, víctima de la naturaleza, sin dejar de padecer su propia belleza.

UNA OSCURIDAD PERFECTA

El cazador se hace de la oscuridad y en un abrir y cerrar de ojos lanza sobre el animal invidente su propia visión. La imagen poética más importante, más portentosa, es la propia lechuza bajo la penumbra de su ceguera. La revelación de *Undergrowth* es el animal poético que cobra vida en un jardín salvaje donde no se siembra ni se cosecha nada, tan solo la naturaleza expresiva de una voluntad. De este modo la imagen poética se puede vivenciar como experiencia de vidente.

HUESOS, PLUMAS Y FORMAS DE VOLAR

La imagen poética es una malla, recolecta vórtices, bordes y rostros,
transfigura la superficie hermética del lenguaje,
como el espacio infinito da que hablar.

SERENDIPIA

Fotograma a fotograma, la proyección se transforma en el espacio falaz donde la lechuza ya no se atreve ni siquiera a replicar el mínimo gesto de acción, nada más puede contemplar lo inasible. Su deceso es la transmigración en animal poético. Y el ojo que registra todo vuelca sobre la realidad la posibilidad de ese pasaje, un encuentro fortuito entre dos presencias que se perciben, que pueden perseguirse sin rendirse a su propia impotencia.

SUBLIMACIÓN

Los recortes de Todd no permiten una ampliación del campo contextual donde habita la lechuza. Todo está acotado, circunscripto por instantáneas

de planos disidentes. En el recinto de un vocabulario visual restringido, el cazador implota sus imágenes de acuerdo a su propia intuición. Esa disposición segmenta la continuidad de lo proyectado dando vida a un caleidoscopio descompuesto de lo que podría ser y nunca fue. Todo es imaginable pero ininteligible, allí existe la potencialidad de imagen poética.

ODISEA

El espacio es alguien,
lleno,
sin bordes,
hasta el tiempo –nada–
buscándose saciar.

FRANCOTIRADOR A LA INTEMPERIE

Del mismo modo que un lazurillo, la mira del cazador guía a la lechuza barrada hacia lugares seleccionados –y calculados– con antelación, apuntando a algo que vale la pena de dichos espacios. El cazador elige un blanco y dispara la imagen ciega, imaginada, huérfana. En su sala de edición construye la fábula de su propia verdad.

PUNTO DE FUGA

Roberto Juarroz asegura que todo poema es una presencia, pero no un tipo de presencia espectral o de índole onírica, sino una presencia concomitante que hace de la soledad un gesto empático.

El animal poético huye, pues ha aparecido apenas y no se deja apresar, como una sombra policromática avanza entre la maleza del claroscuro que converge. El pensamiento dirigido del cazador no le da alcance (ni sus imágenes ni las palabras mismas alcanzan), entre los pliegues desaparece la vida de la lechuza como un poema de Henri Michaux.

L'OISEAU QUI SEFFACE

Celui-là, c'est dans le jour qu'il apparaît, dans le jour le plus blanc. Oiseau.

Il bat de l'aile, il s'enfle. Il bat de l'aile, il sefface,

Il bat de l'aile, il réapparaît.

Il se pose. Et puis il n'est plus. D'un battement il s'est effacé dans l'espace blanc.

Tel est mon oiseau familier, l'oiseau qui vient peupler le ciel de ma petite cour.

Peupler? On voit comment...

Mais je demeure sur place, le contemplant, fasciné par son apparition, fasciné par sa disparition.⁵

EINBILDUNGSKRAFT

Capacidad de pensar / crear imágenes, es el significado del término alemán *Einbildungskraft*, generalmente traducido como “imaginación”. Su versión original en alemán es más precisa y apropiada, ya que hace hincapié en la construcción plástica y artificiosa de las imágenes. Para asimilar la idea de imagen poética (y para finalmente vislumbrarla) hace falta un nuevo modo de aprehender lo que se experimenta como imagen (lisa y llana) con el objetivo de ir más allá de la encerrona a la que a veces somete el pensamiento conceptual.

PARAMENTO

Plumas, follajes, pared de madera escalonada. La mira del cazador sobre-vuela cada textura sin caer en la tentación de lo táctil. No hay más que un diorama dinámico de la fragmentación donde las visiones de la presa son sospechadas. Los ruidos del motor, de las ramas y de la maleza agitada por el viento son otras texturas que solo el animal poético puede identificar. El relieve de las superficies para los ojos consiste en que algunos de sus puntos parezcan más cercanos que otros. No hay silencio aprehensible.

⁵ Michaux, Henri, *Antología poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, p. 140.

El pájaro que se pierde. Aquel está en el día en que aparece, en el día más blanco. Pájaro. / Aletea, se vuela. Aletea, se pierde. / Aletea, reaparece. / Se posa. Y después no está más. Con un batir de alas se ha perdido en el espacio blanco. / Así es mi pájaro familiar, el pájaro que acude a poblar el cielo de mi pequeño patio. ¿Poblar? Ya se advierte cómo... / Pero me quedo en el lugar, contemplándolo, fascinado por su aparición, fascinado por su desaparición.

Friedrich von Schelling describió *lo extraño-inquietante* precisamente como eso que debía mantenerse oculto pero que de todas formas se ha manifestado. *Unheimliche* quiere decir “lo no familiar”, “lo ominoso”. Dicho fenómeno tiene que ver con la angustia, con aquello que puede infundir miedo y aterra. De pronto, en un campo familiar irrumpen lo ominoso, instalando la noción de que el mundo tal como lo conocemos alberga otros, extraños y turbadores. Según Freud, “se tiene un estado ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo”.⁶

Para la lechuza ciega lo familiar y lo íntimo se vierten en su contra, dando con una sensación parecida a ese *Das Unheimliche*, todo aquello ominoso y/o siniestro que surca la dinámica de su incapacidad para ver. Ella es de cierta forma su propio médium, como un sujeto inanimado logra dar con lo secreto, lo oculto, todo lo disimulado en la superficialidad de la naturaleza que la cerca. Pero el origen del pavor –si es que lo experimenta– no es lo extraño en su antagonismo a lo conocido y familiar, sino que cuanto previamente era familiar surge bajo esa apariencia siniestra y amenazante que hace referencia a algo conocido desde siempre, pero que se ha mantenido en la sombra, sin ser nombrado. Algo inefable que de pronto se expande: su odisea.

En el cuerpo vacío pero interminable de su ceguera la lechuza se libera a esa “inquietante extrañeza”, la cual, siguiendo la hipótesis freudiana, “es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo”.⁷

6 Freud, Sigmund, *Obras completas*, vol. XVII, *Lo ominoso*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, p. 218.

7 *Ibid.*, p. 220.

DERRUMBAMIENTO

La otra naturaleza que cerca a la lechuza ciega es aquella a la cual la mira del cazador no da alcance. Si el fuera de campo de lo proyectado cumple con el objetivo de sugerir y disparar la imaginación del espectador, la invisibilidad de una naturaleza latente agujonea al animal poético a potenciar su experiencia dentro de sus acotadas distancias proxémicas. Su expansión como ser poético es vertical.

LA ADMINISTRACIÓN DEL TIEMPO

Dijo el cazador: el futuro es la melancolía.
Y ya no volvió atrás.

LA PALABRA POESÍA EN LA FAZ DE LA NATURALEZA

Benjamin → “Aquellos cuantos es afectado por la intención alegórica se separa del contexto de la vida: se lo destruye y se lo conserva simultáneamente. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada”.⁸ Esa imagen de inquietud coagulada, como la imagen *poetizada* e inmóvil de la lechuza en la mira del cazador, “significa precisamente el no ser de aquello que presenta”.

El cazador como el alegórico de Benjamin renuncia a dar luz sobre las cosas a través del escrutamiento de sus “afinidades” esenciales, se deslinda de su contexto presente, al tiempo que deja a la melancolía que lo consume pronunciar su significado.

PUREZA

Según Paul Valéry, la pureza en la poesía puede detectarse por tres rasgos:

1. lo extraordinario de sus verdades,
2. su perfecta adaptación al dominio de lo perfectamente inútil,
3. la probabilidad aparente que se impone al dominio de lo improbable.

⁸ Benjamin, Walter, *Obras*, vol. I, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 273.

La emergencia del animal poético responde a los tres rasgos. Su perfección es una verdad improbable.

EL SILENCIO CONVENIENTE

Respira profundo:

Inhala

Respira nuevamente, con normalidad, siente el acecho del animal poético, adelanta sus pasos, imagina cuál será su próximo movimiento,

respira profundamente:

inhala,

palpa el gatillo,

respira,

sostiene la última inhalación,

asoma el ojo por la mira,

sostiene a su presa, furtiva, deseada, inminente,

apunta,

respira:

¡fuego!

Un lugar íntimo donde esconderse se abre paso en la mira del cazador. En su sigiloso avanzar habitan las mentiras, el ocultamiento de un deseo más profundo: la captura de la presa anhelada. El animal poético no se manifiesta ante sus caprichos.

LAS APARICIONES

La voluntad por fijar esas instantáneas fabuladas busca hacer aparecer –una y otra vez– al animal poético a costa del gesto in-vidente de la lechuza. Para Bataille tanto una pintura como un texto poético pueden evocar, pero no sustancian lo que ya había aparecido una vez. De cierta forma corre la misma suerte la imagen cinematográfica/cinemática. No sustancia absolutamente nada, aunque su evocación sea más patente (y por ende más acotada). Bataille creía también que nada podía ser más deseable que la desaparición de la cosa apreciada. Es la videncia del cazador lo que

enceguece. Allí, y no en la maleza, se abre paso la poesía, lo que parece ser y no es.

DESVIACIÓN

En palabras de Michel Houellebecq, "...cuando cae la luz del día, cuando los objetos pierden sus colores y sus contornos y se funden lentamente en un gris que poco a poco se vuelve más oscuro, el hombre se siente solo en el mundo. Esto es verdad desde sus primeros días sobre la tierra, desde antes de que fuera hombre; es mucho más antiguo que el lenguaje. La poesía intenta recuperar estas percepciones inquietantes; por supuesto, emplea el lenguaje, el 'significante'; pero considera que el lenguaje es un medio. Una teoría de Jean Cohen resume en esta frase: 'La poesía es el canto del significado'".⁹

El animal poético deambula entre la maleza como un espíritu amenazador, un ser invisible que, sin embargo, como una textura-camuflaje de la naturaleza se puede detectar, percibir y hasta *apuntar*. Al sentirse amenazado por esa presencia, el cazador se retrae, espía furtivamente desde su mira el territorio incierto; alarmado en extremo, se repliega en sí mismo y, ya en estado de letargo, intenta congelar la acción en su punto de máxima tensión.

El viento agita las hojas, enturbia el aire; la imagen se difumina.

Como el cine mudo, y como la poesía misma, el cine experimental busca abrir un espacio que permita otro dimensionamiento de la percepción –otra impresión en el ánimo–, una mayor o mejor o distinta sensibilidad de ésta. Busca esa imagen poética que en la poesía se vale de la palabra para deshacerse de ella y de ese modo encontrar tan solo su ausencia, la iluminación liberadora de su resplandor.

⁹ Houellebecq, Michel, *Intervenciones*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 70-71.

LA ADMIRACIÓN POÉTICA DEL MUERTO

Sin fuerzas, el cazador desfallece con su último disparo toma y acción, a la lontananza se desploma y ve alejarse a su especie de bípedos, borrascosos, sin voz ni sino. La maleza cubre su cuerpo mortal. El cazador a la intemperie finalmente es fagocitado por el animal poético que, solo, sobrevive a toda visión.

La proyección en la naturaleza deriva en el resplandor del animal que nos retorna la mirada. El cazador se funde en negro. La lechuza barrada ya no existe. Solo resta ver poesía.

Detrás de las imágenes, detrás de la visión, detrás de la historia, detrás de la gramática de la narración y la gramática de la imagen hay algo cuya experiencia el cine puede ofrecer en muy raras ocasiones, se toca entonces una verdad más profunda. No pasa muy a menudo, pasa en poesía.
[...] Tocamos una verdad que está detrás de las cosas. Algo que no necesitamos analizar. Lo sabemos de inmediato. Rimbaud obviamente se interesaba mucho en las iluminaciones. Pero los hechos no iluminan. Los hechos crean normas. Solo la verdad ilumina.¹⁰

POÉTICAMENTE VISIBLE: UNDERGROWTH

^^Vuelo.

^Depredación. Arco invertido.
Paisaje que devuelve el pellejo a las palabras.

Certeza.

Espectros en trance de enamoramiento.

Humo [asunción].

Ángeles y espías desiertos.
Mentiras.

¹⁰ Herzog, Werner, *Manual de supervivencia*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013, p. 88.

Animal poético.

Sombras deterioradas.
Llanto de un árbol ante la reclamación del viento.

Rumor que ansía el animal poético.

Caída.

Espectros y alumbramiento.

Imagen poética.

Derrotero del día.

Latidos y huellas del cazador.

Perfumes incrustados a una cicatriz.

Panorámica.

Inmersión en el resplandor.

Vista de la noche incendiada.

Pasaje; explosión.

Millones de cristales astillando el pensamiento.

Temperatura del día.

Inversión de los matices.

Lozanía y resurrección.

Paisaje que devuelve el pellejo a las palabras.

Simulacro de sombras.

Arrullo, chasquidos, crepitación.

Vértigo.

Ruido de las formas.

Territorio de lo inexacto.

Llantos de ballenas mecánicas.

Tibieza trémula.

Sinestesia.

Inquietud de pensamiento no dirigido.

Nostalgia en escala de grises.

Latencia del animal poético.
Acecho.
Disparo. Shock. Luz resplandeciente.
270 grados. Contraste entre líneas.
Plañideras.
Verticalidad de la ceguera y silencio.
Silencio.
Inquietud poética.
Silencio movilizado en estampidas de insectos.
Canto verde.
El animal poético y su obsesión de ojos descubiertos.
Rumor.
Penumbra artificial de la imagen.
Descenso.
Texturas de las palabras.
Francotirador a la intemperie. Animal poético entre la bruma. Acción.
Resplandor.
Cenit en el impulso muerto de un día.
Cerezo con flores de poemas.
Animal poético.
Animal poético.
Descomposición de las imágenes.
Todo lo que podría estar y no es.
Encarnación del animal poético.
Mirada de ojos-poemas.

KARRABING: UN ENSAYO EN PALABRAS CLAVE

TESS LEA Y ELIZABETH A. POVINELLI

Utilizando el “realismo improvisado”, el Karrabing Indigenous Film Collective del norte de Australia imita y juega con estrategias de fabulación y falso realismo para provocar en sus espectadores nuevas maneras de comprender los mundos de múltiples niveles que las familias indígenas habitan y piensan. Aunque su filmografía ha tenido éxito, las obras del Karrabing se inscriben en un contrato visual culturalmente saturado que amenaza con devolver sus producciones hacia un conjunto de similitudes reconocibles y moralmente responsables. Karrabing no creó ese contrato visual o social, pero éste exige una respuesta, que exploramos aquí por medio de palabras clave: etnografía/documental, mantenimiento cultural, capacitación, colaboración, y transparencia.

INTRODUCCIÓN

Un huevo crepita en la grasa en una sartén de aluminio, mientras una espátula metálica se agita en sus bordes, levantando y soltando la clara mientras el líquido transparente pasa a un blanco opaco. “¿Qué piensas de aquel Perro Soñando?”, le pregunta una mujer a una niña sentada en el banco de la cocina, que mira cómo el huevo se cocina y se abraza las rodillas. La respuesta no se puede determinar de inmediato. De hecho, los espectadores todavía no saben a qué se refiere “Perro Soñando”; y aun cuando se les presenta el lugar al cual alude la mujer, es por medio de un argumento más que por una convicción. Un grupo de adultos jóvenes y niños debate sobre qué podría haber hecho una serie de pozos de agua en la piedra de un

pequeño cerro: ¿un perro ancestral, una excavadora, dinosaurios, bombas, quizás? Al comienzo, los espectadores solo ven a una niña que devuelve la mirada de la mujer, el huevo que crepita todavía, con el ruido de fondo de un programa de televisión. A medida que la escena pasa de esta discusión a otra donde los habitantes de la casa deben levantarse rápidamente de los sitios donde duermen, desparramados por el lugar –una silla, un sofá, colchones en el piso–, no hay planos generales para mostrar a los espectadores dónde transcurre todo esto. Es un *living*, una casa, un patio, luego una calle.

Podría ser cualquier lugar. Desde el comienzo, se pide a los espectadores que traten de resolver qué es lo que están viendo, y si bien los subtítulos ayudan, la experiencia los puede desorientar.

El film representa una desorientación entre la ubicación y el espectador. Sugiere que las preguntas sobre qué y dónde son efectivamente legítimas, pero subvierte las convenciones esperadas de una fácil traducción transcultural o exégesis etnográfica, al insistir en que los espectadores no indígenas también experimenten las interrupciones de tiempo y lugar que habitualmente se imponen a los sujetos indígenas. De este modo, la película presenta una variedad de marcos de interrogación y referencia que forman parte de la vida común del norte indígena: introducir preguntas metafísicas sobre las ensoñaciones junto con preguntas sociocríticas sobre las fuerzas de convivencia con los colonizadores, incluyendo cómo evitar y acomodar la negación continua de la privacidad y agencia indígenas, desde reclamos del Estado para administrar el tiempo y el dinero del pueblo, hasta el número de colchones que se les permite en una casa. La desorientación para reorientar la dirección de una interrupción de la comodidad social es adrede, y, sin embargo, como observaremos más adelante en los comentarios repetidos a menudo por las audiencias, estos esfuerzos se encuentran con un mismo deseo de devolver la narratología Karrabing a conceptos más familiares, o, si se quiere, creaciones más cómodas de la incomodidad. Analizamos este espacio de recepción exigente mediante fragmentos de diálogos, conversaciones de los miembros del Karrabing y una discusión de palabras clave, a la vez que exploramos la expectativa de que los miembros del Karrabing reflexionen sobre sus

proyectos de cine de maneras informativas reconocibles.¹ Comenzamos con una breve descripción del Karrabing y de su filmografía.²

EL KARRABING

El Karrabing Film Collective es una cooperativa de base, conformada por amigos y familiares, entre ellos Elizabeth Povinelli, cuyas vidas se interconectan a lo largo de las aguas costeras situadas inmediatamente al oeste de Darwin y Anson Bay, en la boca del río Daly, y se extiende hacia afuera en una red mundial y transnacional de curadores, artistas y cineastas. El Colectivo utiliza el cine para analizar el colonialismo contemporáneo y, a través de estas representaciones, desafiar su control. Sus films operan en varios niveles: desde chistes internos y sugerencias de un mundo sensible más allá del borde de la visibilidad, hasta exploraciones de las causas de corrosión cotidiana dentro de la vida indígena.

El Colectivo emplea el término “karrabing” (“bajamar que cambia”), del idioma emmiyengal, para alterar el binario antropológico habitual entre políticas indígenas del espacio público (“tradicionales”) y socialidades indígenas desplazadas y de la diáspora (“históricas”), considerando ambas como “constructos etnográficos frágiles y anticuados”.³ Si bien la mayoría de los miembros son indígenas, y de los mares y las tierras de la región de Anson Bay, en el Territorio del Norte, el Colectivo hace hincapié en un conjunto de amistades y relaciones familiares que se extienden hacia el interior, a comunidades de agua dulce, y tan lejos como los Estados Unidos. Estas formas de conectividad abordan, deliberada y críticamente,

1 Salvo que se indique de otra forma, todos los fragmentos de diálogos provienen de conversaciones dentro del Karrabing y entre sus integrantes, registrados en notas de campo por Lea y Povinelli.

2 Ver también Angelotti, Martina, “Karrabing Film Collective (an interview with Elizabeth Povinelli)”, revista *Domus*, 2015. Consultado el 21 de noviembre de 2017 (http://www.domusweb.it/en/interviews/2015/12/18/visible_award_2015_the_karrabing_film_collective.html); anónimo, “Karrabing Film Collective Wins the 2015 Visible Award”, blog *Visible* (<http://www.visibleproject.org/blog/karrabing-film-collective-wins-the-2015-visible-award/>),

3 de noviembre de 2015; Povinelli, Elizabeth, “Dear So and So of So, I Write Regarding Toxic Sovereignties in *Windjarrameru*”, en Burton, Johanna; Jackson, Shannon y Willsdon, Dominic (eds.), *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good*, Cambridge, MA, New Museum & MIT Press, 2016; Karrabing Film Collective, *Wutharr, Saltwater Dreams*, 2017.

3 Vincent, Eve, *Against Native Title: Conflict and Creativity in Outback Australia*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 2017, p. 3.

el uso por parte del Estado de linajes de ascendencia y espacios limitados, consagrados en la legislación de reclamos de tierras, para fijarlos artificialmente en una “antigüedad homeostática”.⁴ Las formas de interconexión señaladas por el término “karrabing” oponen resistencia explícitamente a los métodos con los cuales las agencias estatales aíslan y dividen al pueblo indígena por medio de una ascendencia racializada. La ceremonia, el matrimonio, el trabajo en conjunto y la alternancia del código lingüístico son vistos como una manera de conectar el pueblo y el país: los convierte en un colectivo sin cancelar la independencia y la diferencia del pueblo entre sí. Como dice Linda Yarrowin:

Así como con el matrimonio, la ceremonia, sudar en un lugar; al hacer esto te unes a los lugares que estas actividades cruzan, pero también mantienes fuerte tu propio pueblo y tus lugares. Es por eso que el pueblo era fuerte antes de que llegara la gente blanca. Respetaban al otro porque estaban conectados por dentro y tenían un afuera.⁵

O, como dijo Rex Edmunds, otro fundador del Karrabing: “Karrabing significa bajamar. Y cuando la marea sube, se une”. Lo que estamos viendo es un doblamiento más extendido, un modo de conectividad e independencia, de igualdad y diferencia. Este doblamiento de lo que se hace fuerte como cuerpo individual (lugar, paisaje), al estar conectado de manera interna a un conjunto de alrededores, va en contra del dualismo liberal de adentro o afuera, de igual o diferente. Estas distinciones conceptuales, sutiles pero importantes, son el fundamento del punto muerto entre las aspiraciones del Colectivo y las métricas y los discursos de la política gubernamental y los públicos comprometidos. Y es este punto muerto que define el primero de los films del Karrabing. *When the Dogs Talked* [Cuando los perros hablaban, Povinelli, 2014] comienza con los problemas de vivienda de una integrante.

⁴ Neale, Timothy, *Wild Articulations: Environmentalism and Indigeneity in Northern Australia*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2017, p. 59.

⁵ Povinelli, Elizabeth; Edmunds, Rex; Sing, Rex y Yarrowin, Linda, “Australian Babel: A Conversation with Karrabing”, *Specimen-The Babel Review of Translations*, 31 de octubre de 2017 (<http://www.specimen.press/articles/a-conversation-with-karrabing/>).

Gigi: [Se trata de] cómo luchamos toda la vida. Soy el misterio. Cada vez que tengo a toda mi familia la tengo que alojar en mi casa y está hacienda, a veces es demasiado para mí. A veces tengo ganas de irme, ganas de irme a algún lado. Demasiado estrés, demasiada gente. Nos afecta a todos.

Rex: Queremos ir al monte, donde podemos cazar y pescar y no pagar alquiler, solo estar con el resto de la familia.

Al igual que con el problema de vivienda, el Colectivo mismo surgió ante un punto muerto y la reorientación de la política estatal sobre el bienestar indígena en el Territorio del Norte. Los integrantes empezaron a realizar películas cortas como forma de autoorganización y análisis social, motivados por la experiencia radical de convertirse en refugiados en su propio país.⁶ Después de pasar al otro lado de las experiencias de sus padres con las necropolíticas de la colonización –el período extraordinariamente violento entre genocidio, asimilación, autodeterminación, y las exhumaciones agotadoras de la identidad cultural que la autodeterminación requería en ese entonces para los reclamos de tierras⁷–, la situación empezó a empeorar en serio. Como afirma Povinelli:

El 15 de marzo de 2007, los miembros [...] fueron amenazados con motosierras y caños, miraban cómo sus automóviles y sus casas eran incendiados, y sus perros golpeados hasta morir. Cuatro familias perdieron trabajos bien pagos y difíciles de conseguir en educación, vivienda y servicios de agua.⁸

6 Povinelli, Elizabeth, *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*, Durham, NC, Duke University Press, 2002.

7 Ver Povinelli, Elizabeth, *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*, op. cit.; Povinelli, Elizabeth, *Labor's Lot: The Culture, History, and Power of Aboriginal Action*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; Roberts, Tony, "The Brutal Truth: What Happened in the Gulf Country", *The Monthly*, nº 51, noviembre de 2009; Rose, Deborah Bird, *Hidden Histories: Black Stories from Victoria River Downs, Humbert River and Wave Hill Stations*, Melbourne, Cambridge University Press, 1991.

8 Povinelli, Elizabeth, "Routes/Worlds", *e-flux*, 2011.

En las vicisitudes siempre cambiantes de la vivienda indígena y de la política social general,⁹ la respuesta inicial a este desplazamiento había sido levemente optimista. A las familias se les prometieron nuevas casas, escuelas decentes y mejores trabajos en Bulgul, cerca de la boca del río Daly, un sitio que, si bien es pequeño y tiene poca o nula infraestructura civil, se encontraba más cerca de sus países ancestrales. Se estableció un asentamiento de carpas; la marea estaba cambiando.

Linda: En 2007, eso fue cuando estábamos huyendo de Belyuen. [Éramos] personas sin techo porque nunca tuvimos esa casa, sabes, entonces todos tuvimos que vivir hacinados en Minmerrama [un barrio de viviendas sociales en Darwin] y después todos decidimos durante la temporada de lluvias mudarnos a Bulgul [río Daly] y dormir bajo los árboles [en carpas].

Mientras vivían en pequeñas carpas, esperando las casas, los trabajos y las escuelas que se les habían prometido, la política del gobierno cambió de repente, desatando algo que se vivió como una nueva ola de violencia. Las personas aborígenes no pudieron recibir financiación para la infraestructura en su país habitual, sino que se les ordenó mudarse a las llamadas “ciudades de crecimiento”, arbitrariamente determinadas,¹⁰ o a los suburbios de la asistencia social de la capital.

Gigi, repitiendo sus puntos: La película que hicimos se trataba del estilo de vida que estábamos viviendo, tratando de mostrar a otros cómo luchamos durante toda la vida. Decidimos hacer esta película, es sobre mí [...] porque cada vez que tengo a toda mi familia tengo que alojarla en mi casa. Es una casa de tres dormitorios y está abarrotada, y es demasiado

⁹ Crabtree, Louise, “Decolonising Property: Exploring Ethics, Land, and Time, through Housing Interventions in Contemporary Australia”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 31, 2013, pp. 99-115; Lea, Tess, “When Looking for Anarchy, Look to the State: Fantasies of Regulation in Forcing Disorder within the Australian Indigenous Estate”, *Critique of Anthropology*, vol. 32, nº 2, 2012, pp. 109-124; Lea, Tess y Pholeros, Paul, “This Is Not a Pipe: The Treacheries of Indigenous Housing”, *Public Culture*, vol. 22, nº 1, 2010, pp. 187-209.

¹⁰ Markham, Francis y Doran, Bruce, “Equity, Discrimination and Remote Policy: Investigating the Centralization of Remote Service Delivery in the Northern Territory”, *Applied Geography*, vol. 58, 2015, pp. 105-115.

para mí y a veces tengo ganas de irme, irme a algún lado. Es demasiado estrés. Es demasiada gente.

Al preguntarle si la película es, por ende, su historia, Gigi responde: “Es la historia de todos nosotros”. Aquí, volvemos a un punto anterior: la puesta en escena y distribución de la desorientación dentro de y por los films del Karrabing, y si su marco de referencia se considera universal o particular. El comentario de Gigi de que el film muestra “la historia de todos nosotros” puede leerse como una mera referencia a “la historia de todos nosotros (los integrantes indígenas de Karrabing)”. O se puede extender a “la historia de todos nosotros (las personas indígenas que viven en el Territorio del Norte bajo la lógica severa e implacable de la Intervención)”. O, aun más, a “la historia de todos nosotros (las personas indígenas que vivimos bajo ocupación continua)”. Y etcétera... Rápidamente cambia la cuestión de qué historia es legible, universal, la condición general, y la historia de la mayoría de las personas –al igual que el sujeto cinematográfico dominante–.

Este tipo de cosas es generalmente conocido cuando uno vive dentro de los mundos de la mayoría de las personas: indígenas, de color, subalternas, radicalmente marginadas, talladas por las políticas de mejoras, y divididas por el capitalismo extractivo.

When the Dogs Talked [Dogs] [Cuando los perros hablaban (Perros)] es la primera de tres películas (*Dogs*, *Windjarrameru: The Stealing C*nt\$* [Windjarrameru: los ladrones hijo\$ de p*ta], y *Wutharr: Saltwater Dreams* [Wutharr: Sueños de agua salada]), generalmente referidas como la Trilogía de la Intervención, que ponen en escena la condición de vividas-mundos indígenas bajo la Respuesta de Emergencia del Territorio del Norte de 2007, también conocida como “la Intervención”, sin referirse a ella específicamente. La no referencia, a su vez, plantea la imposibilidad de documentar ampliamente cualquier momento del presente, considerando todos los detalles que deben ser ignorados. ¿De qué manera se puede narrar algo que falsamente tiene estatus singular, como “la Intervención”? Sobre todo cuando las herramientas y los conceptos de la documentación sugieren la omnisciencia, la clarividencia y alguna captura magistral, como si se pudiera resumir en un formato representativo todo lo

que es importante. ¿Cómo se vería la Intervención en términos de sus efectos actuales y duraderos? ¿Cómo puede el cine documental representar y mostrar la trama de una violenta interrupción de la vida indígena como simplemente otra más en un conjunto continuo de interrupciones históricas, como evento y a la vez no evento? La magnitud apenas explicable de lo que debería ser presenciado expone la promesa ilusoria de los medios visuales de ofrecer intrínsecamente un dispositivo de registro comprensivo, sin hablar de atender a fenómenos que de otra forma son invisibles para una apercepción intervencionista.

Por un lado, *Dogs* es una película que trata de personas forzadas por sus circunstancias, bajo condiciones de ocupación continua por el colonizador liberal tardío. El film comienza con una familia acosada por la Comisión de Vivienda de Darwin por el hacinamiento en su casa, que va en búsqueda de su pariente, Gigi, que posee el contrato de arrendamiento. Los agentes de la Comisión de Vivienda advierten a la familia que si la ausente Gigi no se presenta en la oficina al día siguiente, perderá la casa. Esta pérdida no será de ella solamente: todos los que dependen de la casa para no pasar una noche en la calle también sufirán. En otras palabras, la falta de vivienda es la causa y el resultado del problema. Por otro lado, muestra un grupo de familias que además tiene otras conexiones, con cada uno, con su país, con diferentes racionalidades y contemplaciones. A medida que avanza el viaje en auto para buscar a Gigi, y la familia extendida se adentra aún más en sus tierras ancestrales y en discusiones sobre sus prioridades, el film revela lentamente las interconexiones ordinarias encarnadas entre las familias y sus países, que el colonialismo pisotea constantemente, pero que no ha erradicado.

Sus contrademandas sobre cómo vivir correctamente, sobre qué significa vivir bien y según la ética local, no están posicionadas como una alternativa al mundo de existencia burocratizada, sino como algo que pulsa dentro y alrededor de las demandas cambiantes de tal existencia, repitiendo y al mismo tiempo eludiendo sus exigencias ubicuas. ¿Deberían luchar por la tenencia de su vivienda frente a las regulaciones gubernamentales sobre ruido y hacinamiento, o vivir sin infraestructura en un país marcado por subdivisiones, pasos de ganado y cercas? ¿O gestionarán ambas existencias y mucho más, incluyendo los llamados de un país que los

desea, los demanda, los acusa, los castiga y los recompensa? El film no contesta estas preguntas, sino que más bien las anima y las amplifica. Cada vez que surge una posible respuesta, y por ende una salida de su dilema, es desviada inmediatamente por otra crisis en potencia, de tipo muy común.

En otras palabras, la apertura epistémica con la cual comienza el film está suplementada continuamente por una serie de aperturas y clausuras prácticas. La causa de los pozos en la tierra por la cual se le pregunta a la niña en las primeras escenas, el *Dog Dreaming* o “ensoñaciones de perro”, puede ser dinosaurios, hombres con maquinaria, o un antepasado gigante cuyas patas fueron golpeadas mientras palos de fuego giraban en sus manos grandes, quemando y reduciendo sus dedos. Quiénes y qué son los perros ancestrales, que estos perros persisten en el presente, es la pregunta que la niña no contesta, frustrando las expectativas de los espectadores, y el huevo sigue crepitando cuando termina el film. No decir puede ser más perturbador que decir. La nena no va a representar una lamentable brecha de conocimiento entre lo que sus antepasados habrían dicho sobre el *Dog Dreaming* y el conocimiento de los jóvenes de hoy. Tampoco es indicativa de las demandas dinámicas de la “modernidad” sobre un tiempo de sueños estático.

Al negar los binarios morales y conceptuales, la película juega con el deseo del espectador de un cierre. En lugar de eso, pone chistes después de los créditos referidos a *Stargate*, enfatizando y luego riéndose de una referencia al papel mediador de memorias cinematográficas incorporadas en el arco narrativo del film. Pero junto con estas aperturas epistemológicas están los vórtices prácticos de un Estado que exige versiones en conflicto de la indigeneidad –que conozca el monte pero que cumpla en términos económicos y domésticos– sin proveer caminos, obstruyendo los recursos disponibles para poder realizar plenamente cualquiera de los dos. Los integrantes del Karrabing se preguntan si el Estado estará contento de que fracasen en ambos: “No te preocupes, ellas [las personas blancas] nos siguen matando”, dicen los integrantes. Igual que la Intervención, la revuelta y sus ramificaciones empezaron mucho tiempo antes de la revuelta, y repercutirán por mucho tiempo después.

Cuando termina el film, con la repetición de la primera escena, es de esperar que el espectador vea que hay más en juego que meramente

la positividad de la redención cultural que las audiencias anhelan, aun cuando el colonialismo les niegue esto a las personas indígenas. En su lugar (nuevamente, esperemos), la audiencia empieza a sentir la desorientación de su propia brújula moral, política y social de una manera que Nietzsche apreciaría. Pero esto no se puede controlar. Al exhibir *When the Dogs Talked* en el Gertrude Contemporary (un complejo de galería y estudio sin fines de lucro en la ciudad de Melbourne, Australia), un espectador pidió que se esclareciera la relación entre las acciones del Karrabing y las reacciones del *Dreaming* y sobre la naturaleza moral del mismo *Dreaming*. “¿El Dog Dreaming es bueno o malo?”, preguntó. La respuesta, insisten las obras del Karrabing, es no elegir ni lo uno ni lo otro, sino negar la trama subyacente de la pregunta en sí.

Su segundo film, *Windjarrameru: The Stealing C*nt\$* (2015), vuelve más explícito este tema. *Windjarrameru* explora quién va a la cárcel por diferentes tipos de robos y delitos, y los castigos que corresponden a los diferentes tipos de transgresiones. Igual que en *Dogs*, los celulares desempeñan un papel.

Windjarrameru abre con un joven guarda indígena sentado contra un árbol, que busca algo en el horizonte, y que pasa el tiempo sacándose *selfies* mientras escucha música en su celular. Claramente ha sido una vigilia prolongada. Lo interrumpe un grupo de amigos de su edad que lo invitan a unirse a ellos mientras comparten una caja de cerveza caliente que, felizmente, encontraron entre la maleza. Especulan brevemente sobre cómo la cerveza llegó a ese lugar, sugiriendo sutilmente la normalidad de la invasión cotidiana de la propiedad ajena en las tierras indígenas.

“¿De dónde piensan que vino esta cerveza?”, pregunta uno. “Campistas”, contesta otro. “Se habrán olvidado de guardar [las cervezas] en su conservadora”.

A medida que beben, pronuncian mal las palabras y sus cuerpos se vuelven más lentos. La conversación de los chicos pasa de bromas a palabras más serias sobre cómo es ser encarcelado en la cárcel de Berrimah en Darwin, donde terminan tantos hombres indígenas. Ser acusados de hurto cuando claramente había intrusos en su país resulta ser uno de los varios dobles estándares que ve el espectador. Antes de que los bebedores fueran a buscarlo, nuestro joven guarda estaba investigando sospechas

de minería ilegal, un problema que los miembros adultos del Karrabing Collective habían agregado al argumento. En este film, los mineros ilegales son interpretados por hombres indígenas, vestidos con anteojos espejados de aviador y exhibiendo una cruel indiferencia hacia los sitios sagrados que están resueltos a destruir, mientras que otros actores del Karrabing muestran la colusión entre la capital extractiva, la policía y el encarcelamiento. La improbable imagen de ejecutivos de minería interpretados por aborígenes funciona gracias a la forma perfecta en que los actores captan esta actitud cínica, un análisis de personalidad basado en una profunda familiaridad con formas racializadas de acumulación a través del desposeimiento.¹¹

Linda Yarrowin (explicando el argumento): “Los [mineros] se comportan como delincuentes, cavando en terrenos como ese sitio sagrado”.

Gavin Bianumu: “Nosotros no denunciamos a los mineros. Nosotros solo asumimos la culpa”.

Rex Edmunds: “Nosotros vamos a la cárcel, pero los Berragut [gente blanca], ellos roban todo”.¹²

Mientras consideran los papeles desempeñados en el incidente por el presente ancestral, el Estado regulador y la fe cristiana, la tercera película de la trilogía, *Wutharr: Saltwater Dreams*, filmada casi exclusivamente con teléfonos inteligentes,¹³ sigue explorando las múltiples demandas y vórtices ineludibles de la vida indígena contemporánea. Mediante una serie de *flashbacks*, una familia indígena extendida discute por qué se rompió el motor de su bote dejándolos varados en el monte. De diferentes maneras clave, *Wutharr* vuelve a las temáticas exploradas en *Dogs*, pero ahora con un marco transtemporal más profundo, que insiste en que su vida presente se sitúa dentro y al lado de un paisaje que interpreta de manera activa. La naturaleza ridícula de un Estado de bienestar punitivo se ve claramente en uno de los miembros, que representa el papel de un agente estatal enviado a ayudar al grupo a completar los formularios necesarios para

11 Cfr. Harvey, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

12 Ver Madden, Aodhan, “Making Batteries: Conversation with the Karrabing Film Collective”, *Un Magazine*, 2015 (<http://unprojects.org.au/magazine/issues/issue-9-2/making-batteries/>).

13 Los films anteriores fueron producidos con la ayuda de un equipo externo de rodaje.

cancelar una gran multa que acumuló por andar en bote en su propio país sin los elementos de seguridad adecuados. Para cuando el agente resume el séptimo documento densamente enigmático, ha desaparecido cualquier supuesta racionalidad de las prácticas estatales. Lo que vuelve es un ámbito ancestral igualmente demandante. Cuando una de las protagonistas –después de ser arrastrada por un remolino que la devuelve al año 1952– pregunta a sus antepasados (que aún viven) por qué castigaron a ella y a su familia al romper el motor, la respuesta es simple: ustedes no vienen a visitarnos lo suficiente. Aquí hay una situación imposible: para cumplir con sus obligaciones hacia su país en el contexto contemporáneo del liberalismo tardío de los colonizadores, deben violar la ley estatal, o viceversa. No pueden evitar que el uno o el otro los “castigue”.

HABLAR CON LOS ESPECTADORES, HABLAR CON EL KARRABING: LECCIONES EN PALABRAS CLAVE

Cada vez que los miembros del Karrabing estén presentes para contestar preguntas después de las proyecciones, sea en Berlín, Jerusalén, Atenas, Malinas o Canberra, los espectadores buscan definir el significado de lo que están viendo para tener una mejor idea de las intenciones del Colectivo. Sus preguntas habitualmente son provocativas, genuinas y penetrantes, y provocan risas, discusiones e interacciones. Como tales, no son preguntas erróneas. De todos modos, sugieren un campo de poder en la búsqueda amigable del significado, un pedido semántico sutil y bien intencionado, que, a su vez, colocamos aquí en un diálogo en torno de palabras clave, analizando qué revelan los análisis de la audiencia sobre las políticas de recepción y circulación. Es este juego entre las expectativas condicionadas –lo que a una audiencia liberal, educada, occidental se le ha enseñado sobre la existencia indígena y lo que los miembros del Karrabing quieren decir sobre quiénes son– lo que todos los films del Karrabing visibilizan.

Una de las preguntas frecuentes que se le hacen al Karrabing tiene que ver con el género.¹⁴ Según dónde se exhiban las películas, se presentan diferentes sugerencias para que sus miembros elijan: etnografía, documental, surrealismo, hiperrealismo, ficción real, o no ficción neorrealista. Cuando Povinelli está presente, las preguntas a menudo abordan el film etnográfico, más específicamente, la tradición de Jean Rouch y su trabajo en el África Occidental Francesa colonial.¹⁵ Algunos insisten más que otros en que los films se consideren parte de la tradición etnográfica (a diferencia de, por ejemplo, las técnicas de Augusto Boal,¹⁶ también conocidas como teatro de los oprimidos).

Hay mucho que se puede decir sobre esto. Lo primero y más importante es notar que el film etnográfico contemporáneo es un campo visual increíblemente rico y diverso –a menudo más efectivo como medio analítico que la etnografía escrita–, que, sin embargo, ha sido criticado sin fin como la forma principal de la representación colonial.¹⁷ Como uno de los fundadores de la etnoficción –un género que influyó en los escritos de antropólogos innovadores como Michael Taussig¹⁸ el trabajo de Rouch

14 Povinelli, Elizabeth, "Dear So and So of So, I Write Regarding Toxic Sovereignties in Windjarrameru", *op. cit.*

15 Rouch, Jean, "On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer", *Studies in Visual Communication*, vol 5, nº 1, 1978, pp. 2-8.

16 Boal, Augusto, *Theater of the Oppressed*, trad. Charles A. Leal-McBride, Maria-Odilia Leal McBride y Emily Fryer, London, Pluto, 2000.

17 Biddle, Jennifer Loureide, "The Imperative to Feel: Recent Intercultural Australian Cinema", en Fenner, F. (ed.), *Unimaginable: Australian Chapter*, Sydney, Ivan Dougherty Gallery, 2008; Deger, Jennifer, *Shimmering Screens: Making Media in an Aboriginal Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006; Ginsburg, Faye, "Peripheral Visions: Blak Screens and Cultural Citizenship", en Lordinova, Dina; Martin-Jones, David y Vidal, Belén (eds.), *Cinema at the Periphery*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2010, pp. 84-103; Ginsburg, Faye, "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film", en Banks, Marcus y Ruby, Jay (eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 234-255; MacDougall, David, *Transcultural Cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998. Povinelli, Elizabeth, *When the Dogs Talked*, 2014. DVD no distribuido y streaming.

18 Eakin, Emily, "Anthropology's Alternative Radical", *New York Times*, 2001 (<http://wwwnytimes.com/2001/04/21/arts/anthropology-s-alternative-radical.html>); Taussig, Michael, *My Cocaine Museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

rompió con varios géneros existentes y ayudó a crear la antropología visual como campo; pero persistieron las problemáticas de representar al “Otro” simplemente para re-presentarnos a nosotros mismos. Como Rachel Moore¹⁹ planteó hace un tiempo, “el video indígena” no resuelve los problemas que plagan las demandas de autoridad etnográfica. Sin embargo, si bien éstas son discusiones importantes, desvían las intenciones del Karrabing. Resolver los problemas de (errónea) traducción y (des)orientación son métodos clave del Karrabing, pero sus integrantes nunca posicionaron su trabajo como la solución empoderada de cuestiones de voz antropológica, planteando por qué se supone que el Karrabing trabaja en el género de cine etnográfico.

Una respuesta es obvia: una de sus integrantes es una antropóloga reconocida, si bien se hizo antropóloga a pedido de los padres y abuelos de los integrantes actuales del Karrabing.²⁰ Otra respuesta es que el Colectivo construye sus narrativas a partir de sus vidas cotidianas, y representar lo cotidiano es el espacio reclamado por el trabajo antropológico. Resulta más interesante explorar el colapso de una forma colectiva de creación en una forma de ser representado por uno mismo u otro: por la antropóloga o por el grupo. Es decir, la función de la obra fílmica es la de ser representado o representarse a uno mismo ante un público.

Mostrarse a uno mismo para el otro. Como dijo Linda Yarrowin: “Nuestras películas muestran cómo es realmente, qué está ocurriendo realmente en nuestras vidas”. En otro momento volvió a hacer hincapié en este punto: “Una historia real, pero historia; real, pero tiene historia”. Asimismo, Natasha Bigfoot Lewis describe los films del Karrabing como “verdaderos”, en el sentido de que, aun cuando los de índole más documental son escenas ficticias improvisadas a partir de la realidad, son cosas que han ocurrido o que podrían haber ocurrido, una captura verídica de cómo es ser indígena hoy.

Sin embargo, lo que los miembros también dicen es que estos films están haciendo verdadero algo que todavía no se puede definir del mundo. Sheree Bianamu y Ethan Jorrock, miembros más jóvenes del Colectivo, describen esto como un intento de comprender, a través de visibilizar las

¹⁹ Ver Moore, Rachel, “Marketing Alterity”, *Visual Anthropology Review*, vol. 8, nº 2, 1992, pp. 16-26.

²⁰ Povinelli, Elizabeth, “Dear So and So of So, I Write Regarding Toxic Sovereignties in Windjarrameru”, *op. cit.*

necesidades de filmar y sudar nuevamente hacia el país,²¹ que las historias que sus padres y sus abuelos les contaron no son meramente “historias infantiles”, sino una forma de encuadrar sus acciones y reacciones vinculadas a la tierra, así como las de sus cohortes.²² En este caso, pasa de ser una cuestión de género y clasificación a ser una de práctica y formación: cuáles son las prácticas que plantean una formación de existencia social y de tierra que los miembros del Karrabing luchan por (re)hacer como verdadera. Esta cuestión vuelve a surgir con el tema de la colaboración.

COLABORACIÓN

La palabra “colaboración”, igual que “etnografía”, no suele ser utilizada por el Karrabing, si bien es una pregunta que se plantea con frecuencia, quizás para tapar la pregunta que la gente no hace por cortesía: ¿qué es exactamente Karrabing? De cualquier forma, las respuestas no se convierten fácilmente en las declaraciones sucintas que los diferentes interlocutores están preparados para escuchar, ya que sortean las definiciones antropológizadas de tierra, parentesco y afinidad que ahora están consagradas en los sistemas de reconocimiento cultural, tanto legales como populares. La singularidad del concepto, además, implica un modo de copresencia que de otra forma no existiría si no fuera por la intención deliberada de trabajar juntos, planteando la pregunta: ¿se trata de colaboración cuando la formación ya es un conjunto de relaciones entre personas que desde

21 El sudor –la esencia de una persona– a menudo se ofrece como tarjeta de presentación (la firma de una persona) al medio sensorial, para que sepa quién pasa por ahí y por qué. El antropólogo Basil Sansom lo describe de esta manera: “El sudor en el norte australiano está integrado de manera generalizada como práctica ritual [...] Al ser introducido al país y sus *Dreaming(s)* asociados, el agua del país y el sudor se juntan de manera ritual en un rito de la unción del extraño. Es en la mezcla de cuerpo-agua y el agua de manantial, lago, río o segmento de la costa que una persona recientemente presentada entra en asociación espiritual con un campo y, por lo tanto, recibe permiso para atravesarlo y valerse de sus recursos. Así, el sudor actúa como mediador en el encuentro de la persona y el Poder del *Dreaming*”, Sansom, B. (1995), “The Wrong, the Rough and the Fancy: About Immorality and an Aboriginal Aesthetic of the Singular”, *Anthropological Forum*, vol. 7, nº 2, pp. 259-314 (p. 290).

22 Bianamu, Gavin; Bianamu, Sheree; Lewis Bigfoot, Natasha; Jorrock, Ethan y Povinelli, Elizabeth A., “Growing Up Karrabing: A Conversation with Gavin Bianamu, Sheree Bianamu, Natasha Lewis Bigfoot, Ethan Jorrock and Elizabeth Povinelli”, *Un Magazine*, vol. 11, nº 2, 2017 (<http://unprojects.org.au/magazine/issues/issue-11-2/growing-up-karrabing/>).

siempre han convivido, amado, odiado, y ayudado entre ellas, relaciones de una duración y un significado intemporales? En este sentido, recordamos la declaración de Rex Edmunds de que Karrabing significa “a medida que la marea sube, se une”. Esto describe a un grupo de personas que, como las mareas, se reúnen y se separan a medida que las diferentes funciones de sus vidas convergen y se disipan, ni como un esfuerzo aislado ni como un estado constante, sino como una continuación de prácticas relacionales.

Concebida en términos de sistemas de financiación, la “colaboración”, además, puede asumir que los miembros del Colectivo representan grupos discretos de ascendencia soberana, como si éstos fueran una entidad real e intemporal; como si existieran de manera discreta diferentes grupos de ascendencia, después de haberlo hecho siempre bajo esta forma, que ahora están colaborando. Aquí también hay mayor fluidez en la práctica. Digamos que una de las maneras en que recibes tu país es por tu padre; pero si tu padre te abandonó (“solo dejó su huevo”), quizás consideres el país a través del padre de tu madre. Entonces las áreas que podrían ser el país de uno están siempre distribuidas y cambiando. Las mareas suben y bajan, las arenas cambian, el fuego arde, los ríos inundan, las riberas se erosionan, los *Dreamings* son cruzados y vuelven a presionar con sus demandas, los sustentos económicos fluyen y refluyen, y las personas se mudan y se casan, cruzando diferentes grupos.

Existen modos de absorción de parentesco y modos exclusivos. Para los miembros del Karrabing, dominan los de absorción: las relaciones de sangre y de amistad se envuelven. Por supuesto que los parentescos naturales pueden ser juzgados con diferentes criterios: ¿cuán buena tía, hija, sobrino o hijo es ésta o éste, en relación con los lazos afectivos logrados o fracasados? Pero los límites del grupo solo pueden llegar a estar así de fijos; es decir, nuevamente en términos afectivos, apenas están fijos, entre otras historias de relacionar, de responder, de considerar, y de sentir –y simplemente estar presente, volver, permanecer–.

Sería más verdadero, aunque tal vez no más claro, decir que el Colectivo colecciona relaciones entre personas que trascienden las categorías normativas del reconocimiento liberal. Entonces, otra respuesta a la pregunta de qué es el Karrabing, o cómo colabora, podría ser que se trata de una formación que representa la autoorganización decisiva anterior al

modelo de consejo de la tierra impuesto por grupos soberanos que excluyen una sociabilidad vivaz. Y esta respuesta compleja es necesaria porque toda esa fluidez inherente se estableció administrativamente bajo sistemas de reconocimiento burocrático y antropológico: el límite y la ascendencia heteronormativa que los antropólogos sociales consideraron como verdadera en todas partes ayudó a volver secundarios otros modos de reunirse, cumpliendo con una demanda gubernamental de que todas las formas de parentesco y posesión de la tierra sean conocibles fuera de la especificidad de las relaciones específicas y múltiples de los integrantes de los pueblos indígenas entre sí y con sus tierras.²³ El Karrabing plantea un modo de pertenecer el uno y al otro y a una extensión de paisaje que corre en sentido contrario y diagonalmente por esta carga etnográfica, negándola, como diría Audra Simpson,²⁴ aun cuando ponen en primer plano la manera en que esta carga agobia y deforma sus vidas –y las deforma según una lógica específica, aunque en evolución, de colonizador liberal tardío–. Sin embargo, de la misma manera en que un conjunto autoorganizado tipo “toda una familia” no produce antropologismos de los cortes determinantes de la ley, los miembros del Karrabing son comprendidos de manera diferente.

Povinelli: “Podemos amarnos el uno al otro tanto como queramos, pero las personas y los gobiernos blancos nos interpretan y nos encuadran de manera diferente; no podemos fingir que el mundo está estructurado de otra forma”.

MANTENIMIENTO CULTURAL

Si bien se exige a menudo a los colectivos indígenas que produzcan narrativas como formas de representación más bien que como innovación fílmica o simple acto lúdico, una demanda más específica es que el esfuerzo artístico indígena sea para algo más allá de la producción artística en sí. Al igual

²³ Povinelli, Elizabeth, *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*, op. cit.

²⁴ Simpson, Audra, *Mohawk Interruptus: Political Life across the Borders of Settler States*, Durham, NC, Duke University Press, 2014.

que con la cuestión de género o de colaboración, el asunto es complicado. Después de todo, como grupo, el Colectivo Karrabing, Povinelli incluida, ve la cinematografía como un medio poderoso para realizar lo que ya está potencialmente dentro del grupo. Contar y recontar narrativas, examinar por qué las escenas siguen la una a la otra, resolver cómo la encarnación de la analítica de personas y lugar que hace una generación se reconfigura en otra, y discutir qué aspecto de este análisis debería ser parte de un film: todas estas prácticas mantienen en el presente, al hacerlos vitales y fascinantes, lo que los colonizadores preferirían limitar a un pasado que desaparece. Uno incluso podría cuantificar los efectos de la cinematografía y la encarnación continua de las creencias del Karrabing como una forma de “mantenimiento cultural”.

Y, sin embargo, el mantenimiento cultural de por sí no es el motivo por el cual el Karrabing crea películas y obras de arte. De hecho, las crea porque la manera en que las hace ahora –según su propio horario, grabando las escenas de manera periódica, en algunos casos con una persona que interpreta un papel, en otros con múltiples cuerpos que interpretan múltiples papeles– resulta divertido y absorbente, una diversión en una semana aburrida, una manera de abrir el viaje entre estados y al exterior, una forma de tener algo “para mostrar” de sus vidas, una razón pragmática para reunirse, y una razón para cocrear. Asimismo, el éxito del cine y del arte indígenas como modo de producción, y los roles vitales desempeñados por el arte y las mediatecas regionales en Australia, no necesariamente nacen de grandes intenciones o capacidades gloriosas,²⁵ sino porque permiten una manera de hacer, de incluir, y de estar juntos en un país que de otra forma está siendo estrangulado.²⁶ El cine y el arte tienen éxito para el Karrabing cuando asumen seriamente los términos de la vida cotidiana y

25 Una cuestión que está fuera del ámbito del presente ensayo pero merece una reflexión por separado es la de la adopción y los motivos por los cuales ciertos curadores del mundo artístico han tenido una respuesta tan positiva hacia los films del Karrabing, citando las innovaciones del Karrabing en términos de duración, direccionalidad, e imaginarios estéticos, incluyendo su formación en capas y su articulación de imágenes para demostrar tanto la separación de pueblos indígenas y no indígenas como sus interpenetraciones irreducibles.

26 Para más información sobre los centros de arte, ver Biddle, Jennifer Loureide, *Remote Avant-Garde: Aboriginal Art Under Occupation*, Durham, NC, Duke University Press, 2016; sobre copresencia como creatividad en el cuidado de la tierra, ver Vincent, Eve, *Against Native Title: Conflict and Creativity in Outback Australia*, op. cit.

los aspectos prácticos. Los múltiples motivos por los cuales varios miembros hacen cine extienden el propósito de la cinematografía hacia un conjunto de finalidades cada vez más amplio, y así abre las posibilidades de lo que la cinematografía puede hacer para los miembros de Karrabing. En este sentido, la cinematografía Karrabing niega la captura liberal tardía de todas las prácticas por la racionalidad económica o reconocimiento cultural, incluyendo la idea de la cinematografía como un aprendizaje hacia un camino más aplicado en nombre de una mejora del individuo o de la comunidad. Pero esto, como muchas de las respuestas hasta ahora, no puede reducir las demandas del público y de posibles patrocinadores de que el propósito de hacer cine sea una transición, una búsqueda teleológica de un destino futuro autodisciplinado y acreditado.

CAPACITACIÓN

Un antropólogo en el público: “Vi en los títulos [de *Windjarrameru*] que las personas aborígenes no son las que sostienen las cámaras. ¿Están siendo capacitadas para hacer este trabajo, para que puedan conseguir empleo?”.²⁷

En Australia particularmente, donde reina, aun dentro de círculos antropológicos, una apercepción burocratizada de las posibilidades de los indígenas,²⁷ existe una demanda constante para que las personas aborígenes adhieran a la cosificación de sus tradiciones. En términos de contenidos, los indígenas deben ser obligados por sus responsabilidades hacia el país, y ser frustrados por un Estado poco compasivo, de maneras particularmente reconocibles. Y como cineastas que poseen el elemento restaurativo que ahora simboliza toda la desigualdad racial y económica, la cámara misma, no solo deberían representarse a sí mismos como sujetos etnográficos, sino también como buenos ciudadanos en ciernes. El trabajo de participar en films no puede ser simplemente para provocar la reflexión, jugar con un propósito significativo, tener una excusa para reunirse, aliviar

²⁷ Lea, Tess, “Contemporary Anthropologies of Indigenous Australia”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, 2012, pp. 187-202.

el aburrimiento, o divertirse, sino que debe estar ligado a un resultado instrumental. Es decir, más allá de la demanda de que el trabajo político de un film se realice según convenciones narrativas, las audiencias quieren ver la acción adicional y reparadora de que las manos que sostengan la cámara sean negras:²⁸ cualquier cosa menos sería disminuir la autoridad indígena para hablar, y una plataforma debilitada de la meta principal del “trabajo real”.

Que la administración de recursos, habilidades y tecnologías mediáticas no indígenas con el fin de reescribir cómo se sobrevive y se resiste a las inhospitalidades profundas del colonialismo no sea una traición a la indigeneidad de uno parece un argumento obvio, que tanto los académicos como los practicantes han sostenido de manera contundente.²⁹ Pero, dada la demanda insistente de que este trabajo lúdico de crítica y análisis sea reinterpretado, en cambio, como una labor de autosuperación, orientada hacia la categoría política ficticia de “trabajo real”, es un aspecto que vale la pena reiterar. Esta demanda instrumental tiene efectos desafiantes. Los miembros del Karrabing contestan que ellos también muestran su agencia. Pero cuando Linda Yarrowin responde a un interrogante diciendo que “en realidad estamos haciendo algo para nosotros. No solamente siendo pisoteados. La gente nos reconoce. Nos hace más fuertes”, ésta no es una declaración del tipo “nos estamos capacitando con el propósito de asegurar trabajos generadores de impuestos como videógrafos”, sino que indica otro pragmatismo: el de confirmar y crear relaciones sociales, activar nuevas posibilidades para una agencia continua de asociaciones libres, en una situación en la cual la tierra en sí (y no solamente el gobierno) tiene deseos por y tiene las miras puestas en la agencia de las personas.

Existe otro propósito de la cinematografía que los miembros más jóvenes notan, que podría ser clasificado como orientado hacia el “desarrollo”: el placer que deriva de grabar escenas y de mostrarlas a un público que las aprecia, de viajar por sus países y el mundo. Efectivamente, la forma en que, cada vez más, el Karrabing produce sus films pone en tensión la lógica de trabajo militar de la producción cinematográfica, con sus horarios

28 Ver Moore, Rachel, “Marketing Alterity”, *Visual Anthropology Review*, op. cit.

29 Ginsburg, Faye, “Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production/Ethnography of Media”, en Miller, Toby y Stam, Robert (eds.), *A Companion to Film Theory*, Malden, MA, Blackwell, 2004, pp. 295-323.

rigurosos, sus requerimientos técnicos y sus calendarios de rodaje. Al cambiar a una cinematografía realizada con teléfonos inteligentes, como en las últimas producciones, las escenas son rodadas en cualquier momento que parezca apropiado—hay gente reunida; hay buen humor; un iPhone está cargado; el lugar es el adecuado. ¿Y por qué no? Vivir en el liberalismo tardío del colonialismo crea suficiente estrés para todos. ¿Cómo sería si la cinematografía existiera fundamentalmente, en cambio, para reestructurar el yo para experimentar los placeres lúdicos del co-hacer, del co-ser de manera consciente, sin la disciplina de una agenda?

Detrás de la escena, el contorno de estas diferentes perspectivas toma forma a medida que las personas conversan sobre los varios escenarios posibles, a veces en reuniones formales, o igualmente de manera informal, a medida que van conduciendo a algún lado, o sentados en otro lugar. Todas las escenas se improvisan sobre la base de las experiencias, los deseos y el entendimiento mutuo de los miembros. Dicho esto, dado que las exposiciones antes mencionadas no sugieren ni una aceptación integral ni un rechazo de los términos y las condiciones del colonizador liberal, sino más bien un intento de confrontar sus demandas incessantes y divertirse en el proceso, la cinematografía del Karrabing no consiste en sustituir una práctica vanguardista indígena para remplazar la de Hollywood, ni tampoco las afirmaciones de verdad generadas por el gobierno, con afirmaciones sobre la alteridad indígena. En lugar de ello, son una práctica para analizar de manera crítica las condiciones (de continuación) dentro de las cuales se desarrollan las realidades de los mundos vivenciales de los indígenas. Y allí está la dificultad para las políticas de recepción. Los films del Karrabing se describen mejor como los artefactos residuales, no exactamente secundarios pero tampoco objetos, de analíticas continuas y vivas que se expresan en múltiples modalidades, que incluyen lo lúdico, el pasar el tiempo, el escuchar al medioambiente y el rastreo político.

Rocky: “La Berragut [gente blanca] tiene esta forma de hablar; ¿qué quieren decir con esa palabra ‘transparencia’?”.³⁰

Fue una conversación agradable al terminar un rodaje de la película. Tess, la etnógrafo de política, estaba haciendo sus preguntas de tipo extranjero sobre los procesos de toma de decisión del Karrabing y qué quería decir la gente con su término “libro abierto”, imitando el interés del público en cómo el Colectivo opera como tal. Se enteró de que “libro abierto”, como “transparencia”, tiene una valencia flexible, y genera diferentes tipos de sinónimos, desde “nada se esconde” o un problema compartido (“¿qué vamos a hacer con el dinero?”) hasta un sentido de introducir un tema en el cual todos puedan participar, sin intenciones escondidas, sin una fecha tope que se acerca rápidamente, con un ritmo, como el que viene con el uso de iPhones para el rodaje, que permita múltiples maneras de contribuir. “Libro abierto” significa que las palabras no esconden las intenciones, sino que revelan acciones potenciales, estableciendo posibilidades de mucha agencia.

En la discusión, esto fue contrastado con la manera en que las personas no indígenas suelen tratar a los miembros del Karrabing. Se dio un ejemplo. Un representante del consejo de la tierra puede llamar y exigir hablar con un “dueño tradicional”.³⁰ Hablar con esta nueva categoría de personería legal clarifica el mecanismo para individualizar y jerarquizar la negociación de acceso a la tierra, habitualmente para los propósitos de una extracción no indígena o el desarrollo de una empresa. La consulta transparente, ya vuelta opaca para cualquier persona fuera de la categoría introducida de “dueño tradicional”, puede esconder aún más sus intenciones con una sobreabundancia de materiales impenetrables, pronunciados

³⁰ En la Ley de Derechos de Aborigenes (Territorio Norte) de 1976 (Cth), s3, los Dueños Aborigenes Tradicionales se definen legalmente como “en relación con una extensión relevante de tierra, un ‘grupo de ascendencia local’ de aborigenes que: (1) tengan afiliaciones espirituales en común con un sitio en aquella tierra, siendo afiliaciones que dan al grupo una responsabilidad espiritual primaria por aquel sitio y aquella tierra; y (2) tengan el derecho, bajo la tradición aborigen, de buscar alimentos en aquella tierra”.

de manera demasiado rápida; con información exhaustiva que sirve para ofuscar, entregada en documentos gruesos; o en la forma de una brevedad radicalmente simplificada, como en el ejemplo de un oleoducto que pasara por el territorio, sin mencionar que se deba despejar la tierra de manera permanente a dos kilómetros de cada lado, a todo lo largo del oleoducto (la trampa escondida en la política a menudo no se presenta). Tal transparencia se demuestra en *Wutharr*, donde el “porqué” de las multas se expresa en la violencia administrativa de documentos impenetrables.

Linda: “Aquella historia [de *Berragut*] entrecruza. Una historia para esta persona; otra diferente para *wepella* [nosotros]. Como víbora”.

O, más cerca del escenario de la recepción por un público global, mediante el trabajo de fondo de llevar físicamente a los miembros de Karrabing a tales escenas de recepción por el público, podemos tomar el intento de tramitar pasaportes. Después de buscar las partidas de nacimiento, sacar repetidamente fotos de rostros, para seleccionar las que retuvieran los rasgos faciales distintivos a pesar de la tenue luz artificial de la cabina, y ubicar testigos legítimos y “autorizados” para firmar que estas fotos son verdaderas, los miembros descubrieron que, de buena fe, habían completado los formularios equivocados. Entre los primeros encuentros con las autoridades de pasaporte y el día en que se presentaron los formularios, otro cambio tectónico había ocurrido en la política. Los hijos de ciudadanos australianos naturalizados ya no podían asumir su propia ciudadanía australiana, una restricción que se anunció de forma negativa, de manera poco transparente: una línea que pedía documentos que comprobaban la naturalización de los padres como parte de la solicitud del pasaporte no aparecía más en los formularios, de otra manera idénticos, invalidando así el documento original, sutilmente más inclusivo. A medida que se rompían los documentos incorrectos de los solicitantes indígenas, el Estado-nación colonial afirmaba el estatus no nacional de algunos, pero no todos, sus hijos inmigrantes.

Entonces, ¿se puede acortar la distancia entre las vidas cotidianas de los indígenas y los deseos de sus interlocutores? Diríamos que la respuesta no es una traducción cada vez mejor de las condiciones locales en

un lenguaje que todos los observadores puedan entender fácilmente. El Karrabing no se formó para ser una máquina de traducción o como una solución a los dilemas de representación de descripción etnográfica bajo una ocupación continua. Más bien, las brechas entre la interpretación y la expectativa son un resultado inevitable de las imaginaciones burocratizadas y etnologizadas que muchos espectadores traen a su interpretación, suscitadas por los medios de Karrabing sin importar la intención, revelando el poder o fuerza de la demanda de que las formas comunicativas indígenas sean reformateadas, o niveladas, para ser comprensibles e inteligibles, evitando la implicación de que las relaciones estructurales de poder de las cuales hablan las películas se encuentren además en los espacios de la sala de cine. Basadas en el deseo de una diferencia aceptable y consumible, las películas resisten mientras se acomodan a las expectativas del público al cual hablan, una acomodación que se atenúa a medida que la filmografía del Karrabing se aleja más de los formatos de fictodocumental más fácilmente legibles hacia la surrealidad más real que permiten las tecnologías de teléfonos inteligentes. En esto, el bucle de recepción del público es parecido al de la expectativa de la política gubernamental, que impregna los esfuerzos creativos aun a medida que se evita, satisfaciendo y resistiendo simultáneamente el deseo de una indigenidad redentora como condición de audibilidad.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer la vitalidad, creatividad y resistencia continua del Karrabing Film Collective y sus aliados. Lea pudo realizar su trabajo de campo con el Karrabing gracias a la beca Australian Research Council Discovery Grant [DP1094139] con el título “¿Puede existir la buena política? Rastrear los caminos entre la intención de la política, la evidencia, y el beneficio práctico en la Australia regional y remota”.

DY(E)ING IS NOT-DYING.¹ LA POLÉMICA DEL FILM COLOR EXPERIMENTAL DE NOVA PAUL

TESSA LAIRD

El color puede pensarse como la conciencia de la luz, su propia autoconciencia a través de una difracción, una violencia natal y liberadora que Julia Kristeva denomina un “quebrar de la unidad”.² Los arcoíris que salen de los prismas y los matices alquímicos que se filtran del alquitrán mineral representan el color como diferenciación y como regreso de lo reprimido: color como hauntología, o “espectros del espectro”, como dijo alguna vez Craig Baldwin, el rebelde del cine collage *under*.³ La capacidad afectiva del film color para sonsacar estos tonos de su escondite y ponerlos a simple vista es el logro notable de la artista maorí Nova Paul (Ngāpuhi, Aotearoa).

This is Not Dying (Esto no es morir, 2010), de Paul, es una película de veinte minutos que utiliza la separación de tres colores para liberar el matiz de la forma a la cual es inherente. Con banda sonora del ya fallecido Ben Tawhiti, leyenda del *steel guitar* maorí, el film de Paul celebra un día en la vida de su *hapu* o subgrupo tribal en el norte de la isla Norte de Nueva Zelanda. Debajo del monte Whatitiri, cerca de Whangarei, el pequeño grupo de casas que los maoríes designan como *marae* es un lugar de vida comunal y sencilla: juegan a las cartas, nadan en el riachuelo, arreglan motocicletas y comen juntos.⁴

1 Teñir es no-morir. Hay un par de frases, entre ellas el título, que dependen de un juego de palabras en inglés imposible de reproducir en español. *Die* (morir) suena igual que *dye* (teñir). (N. del T.)

2 Kristeva, Julia, “Giotto’s Joy”, en *Desire in Language*, trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980, p. 221.

3 Baldwin, Craig, *Spectres of the Spectrum, Other Cinema*, San Francisco, 1999.

4 Paul utilizó previamente la técnica de separación de colores en *Pink and White Terraces* (2008). *Terraces* es más episódico; registra imágenes aleatorias de la vida en Auckland, e incluye una banda sonora intensa y penetrante de Rachael Shearer, mientras que *This is Not Dying* es una canción de amor dedicada a un sitio y forma de vida específicos.

El retrato de Paul desafía mediante el color las normas del documental. La política de Paul está arrraigada en lo que Laura U. Marks ha denominado la “piel” del film (la piel puede referirse a cualquier superficie membranosa, pero la palabra francesa para el celuloide, *pellicule*, también significa literalmente “piel”). Al elegir enfocarse en un sensorio extraocular, Marks recupera la noción de Félix Guattari de “compleción mundana” –un complejo de sentidos que incluye la piel y el color, y un complejo de superficies dentro de, sobre y a través del cual este mundo nace; en este caso, la piel del film–.⁵

This is Not Dying recupera una técnica de separación de colores usada por primera vez por Arthur y Corinne Cantrill, leyendas australianas del cine experimental. Cuando, a mediados de los años 70, se dejó de fabricar el celuloide de color que utilizaban, emprendieron la recuperación de antiguos procesos del tecnicolor, en los cuales, como escribió Thomas Pynchon en *El arco iris de gravedad*, “de vez en cuando tiendes a tener un poco de verde lima con el rosado”.⁶ Los Cantrill filmaron sus secuencias tres veces, con filtros color rojo, verde y azul. Al superponerse, éstos crean una presencia palpable, ya que las capas de película se asemejan más a nuestra visión binocular. Fue quizás debido a esta vívida sensación de “plenitud” que los primeros films color a menudo fueron anunciadas como “*in living colour*” (“en color vivo”).⁷ Cuando el laboratorio fotográfico imprime sus fotografías RGB sobre las capas de tinte en cian, magenta y amarillo de la película, la estratigrafía fílmica se vuelve aún más compleja: los objetos sedentarios permanecen “fieles”, mientras que el movimiento se registra como una translucidez colorida e indómita. A diferencia de la crítica mordaz que hace Frantz Fanon de la mirada ajena que lo vuelve inmóvil al “fijarlo” de la misma manera en que “una solución química es fijada por un tinte”,⁸ para Paul, jugar con el tinte –incluyendo las connotaciones homófonas con

5 Guattari, Félix, *Chaosmosis: an Ethico-aesthetic Paradigm*, trad. Paul Bains y Julian Pefanis, Sydney, Power Publications, 1995, p. 83.

6 Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, New York, Penguin Books, 2000, p. 13.

7 El hecho de que este término común fuera el nombre de una serie de televisión afroamericana de sketches cómicos en los años 90 resalta los dobles sentidos raciales que a menudo acompañan el color espectral y pigmentario, una asociación incómoda pero, no obstante, poderosa de la cual Paul es claramente consciente.

8 Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, trad. Charles Lam Markmann, London, Paladin, 1970, p. 77.

el juego y la muerte de las palabras en inglés *die/dye* (dados/morir/tinte)– libera espectros coloridos de manera espectral, que bailan, triunfantes, sobre la piel de la película.

Michael Taussig afirmó que el film color es un proceso alquímico que engendra resultados mágicos, y que el color es una entidad con su propia volición. Al discutir las “caminatas de color” de William Burroughs y Brion Gysin, sugiere que es el color mismo el que camina. Quizás influido por la afirmación de Walter Benjamin de que “el rojo es una mariposa” que se posa sobre los objetos,⁹ Taussig declara que “el color es un animal”,¹⁰ y que es “gracias al color” y sus peregrinaciones de pigmentos que “la forma se deshace a sí misma”.¹¹ De modo similar, en el libro de Natasha Eaton sobre el color en India durante el dominio colonial británico, la autora plantea que el color es nómada,¹² de lo cual se deduce que todo estudio de éste requiere un entendimiento del lugar, del movimiento y de la relación.

De la misma manera, los films del paisaje australiano realizados por los Cantrill y el homenaje de Paul a su patria son meditaciones cartográficas. No solamente captan, sino que crean un flujo mágico de colores, fantasmas de varios matices, mensajes interdimensionales, fuegos artificiales perceptuales y revoluciones moleculares, recordando la turbidez goetheana que Éric Alliez elogia en su exasperante obra maestra *L'Œil-cerveau: Nouvelles histoires de la peinture moderne*. Alliez resucita el *Farbenlehre* de Goethe y aplica su teoría poético-científica a grandes coloristas como Delacroix, Manet, Seurat y Cézanne cuando parecía que ya no había más que decir sobre ellos. Sin embargo, Alliez encuentra nuevas maneras de leer las obras, como si, habiendo visto solo reproducciones desvaídas, uno de repente estuviera expuesto a los originales en toda su gloria enfática y palpable. Goethe destaca la turbidez de la percepción, un tejido enredado entre el ojo y el mundo, y Alliez denomina este tejido “una tela intranquila, palpitando con halos, imágenes virtuales que nos sorprenden

9 Taussig, Michael, *What Colour is the Sacred?*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 70.

10 Taussig, Michael, “What Colour is the Sacred?”, *Critical Inquiry*, vol. 33, nº 1, otoño de 2006, p. 31.

11 Taussig, Michael, *What Colour is the Sacred?*, op. cit., p. 23. Taussig habla aquí de afiches psicodélicos en el distrito de Haight Ashbury de San Francisco en los años 60, lo cual es adecuado para el título del film de Paul, tomado de un himno psicodélico de los Beatles.

12 Eaton, Natasha, *Colour, Art and Empire: Visual Culture and the Nomadism of Representation*, London, I. B. Tauris, 2013, p. 4. Eaton crea un tejido entrecruzado, fascinante e inquieto, entre el color nómada y las tendencias sedentarias del dominio colonial británico en la India.

a medida que flotan, surgen y se expanden, como círculos formándose en el agua".¹³ Los duendes vaporosos y los virus visuales de los Cantrill y de Paul también son transportados por el agua –en aquéllos, en su seminal¹⁴ *Waterfall* (1984), y en ésta, en su representación delirante del río Wairua–.

Aunque la reutilización de Paul de la técnica de los Cantrill, más de treinta años después de sus primeros experimentos, no constituya una innovación formal, su política situada intensifica el potencial de empoderamiento del método. El título de la película está tomado del clásico de los Beatles *Tomorrow Never Knows*, grabado al comienzo de la era psicodélica, que incluye la exhortación "Apaga tu mente, relájate y flota río abajo". Por momentos, el film de Paul se parece a los espectáculos psicodélicos de luces de los años 60, y nos recuerda aquello que Gilles Deleuze denominó, escribiendo sobre cine, una "percepción gaseosa".¹⁵ Pero *This is Not Dying* habla de una problemática más amplia que la autoexploración de unos hippies blancos. En 1856, el político neozelandés Dr. I. E. Featherstone expresó la típica postura colonial de la época según la cual los maoríes estaban condenados a extinguirse, y que "nuestro simple deber, como buenos colonos compasivos, es el de suavizar su almohada de la muerte".¹⁶ La negación de la muerte que realiza Paul es lo que Linda Tuhiwai Smith denominó una restauración del espíritu, devolviendo "a la existencia un mundo fragmentado y moribundo".¹⁷ No solamente las personas que Paul filma no se están muriendo, sino que su comunidad resistente ofrece una alternativa manifiesta a los fracasos del capitalismo tardío occidental. Este tipo de prosperidad ante la adversidad, mediante la revivificación de modos de vida que han sido reprimidos de manera sistemática, ha sido

13 Alliez, Éric, *The Brain-Eye: New Histories of Modern Painting*, con la colaboración de Jean-Clet Martin, trad. Robin Mackay, London - New York, Rowman and Littlefield International, 2016, p. 27.

14 Este térmico falocéntrico solo se utiliza aquí porque parece apto para las cataratas McKenzie en el Parque Nacional de los Montes Grampianos, en el estado de Victoria, Australia, prismáticas y eyaculatorias, siempre saliendo a borbotones, filmadas con la técnica de separación de colores de los Cantrill, triplicando así el caudal de agua.

15 Citado en Marks, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 61.

16 "Dr. Isaac Earl Featherston", en McLintock, A. H. (ed.), *An Encyclopaedia of New Zealand*, publicado originalmente en 1966. Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand (<http://www.TeAra.govt.nz/en/1966/featherston-dr-isaac-earl>, consultado el 11 de marzo de 2017).

17 Smith, Linda Tuhiwai, *Decolonising Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London, Zed Books, 2012, pp. 29-30.

denominado *survivance* en los estudios de nativos americanos, y es un término francófono que Derrida emplea en relación con el “retorno de lo reprimido” de Freud, no como fantasmas que vienen del pasado, sino como un “triunfo de la vida” que resiste a la aniquilación.¹⁸

Paul crea la vida tiñendo –algo irónico en inglés, porque *dye* (teñir) es homófono de *die* (morir)–: su film es una reconstrucción cromática del mundo, ya que, con el cuidado y la atención adecuados, “cada matiz, real o imaginado, presagia un mundo”.¹⁹ Éste es un documental que no retrata, sino que pone en práctica un sitio de resistencia cultural en una psicodelia decidida. Extrapolando lo que Timothy Leary alguna vez denominó una política del éxtasis,²⁰ Arun Saldaña propone usar la psicodelia en su forma abstracta como una rama del conocimiento, como la economía o la estética, como una “política espiritual activa (en vez de reactiva) por otros medios”.²¹ Quizás no sea coincidencia que, para los maoríes, Uenuku no es solamente el dios del arcoíris, sino también de la guerra.

Paul, junto con la editorial londinense Dent-de-Leone, destiló su film en un libro, *Form next to Form next to Form* (2012). El título hace alusión al proceso de separación de colores, así como a un tipo de proximidad en colaboración que, sin embargo, hace honor a la diferencia. Paul y la escritora Gwynneth Porter colaboraron en un ensayo llamado “The Virtues of Trees”, que serpentea entre las imágenes del libro de la misma manera en que el río Wairua envuelve las rocas, creando rociadas de arcoíris de pensamientos. El ensayo coescrito va deslizándose entre dos subjetividades –a veces la primera persona pertenece a Paul, a veces a Porter, y a veces se funden en un “nosotras”. Como dice Marks en *The Skin of the Film*, “el cine de las minorías demuestra, en virtud de su relación crítica con lenguas dominantes, que ninguna expresión es individual”.²² Wairua significa literalmente “dos

18 Derrida, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, trad. Eric Prenowitz, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 60. Gerald Vizenor se refirió a este pasaje específico en su ensayo “Aesthetics of Survivance”, en Vizenor, Gerald (ed.), *Survivance: Narratives of Native Presence*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, p. 21.

19 Cohen, Jeffrey Jerome, “Introduction: Ecology’s Rainbow”, en Cohen, Jeffrey Jerome (ed.), *Prismatic Ecology: Ecocriticism Beyond Green*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 29.

20 Leary, Timothy, *The Politics of Ecstasy*, Suffolk, Paladin, 1970.

21 Saldaña, Arun, *Psychedelic White: Goa Trance and the Viscosity of Race*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 6-12.

22 Marks, Laura U., *The Skin of the Film*, op. cit., p. 62.

corrientes”, y toda la obra de Paul modela la convergencia, la colaboración y la cooperación.²³

Marks acuña el término “visualidad háptica” para describir una visualidad más que óptica, que tiene que ver con la representación de los sentidos y la encarnación,²⁴ en un mundo donde el cuerpo no es solamente una fuente de memoria individual, sino de memoria cultural. El recuerdo colectivo también se interpreta en la versión instrumental de Tawhiti de “Nga Puawai o Ngāpuhi”, o “El florecimiento de Ngāpuhi”, el himno del grupo tribal más grande de Aotearoa (el nombre maorí de Nueva Zelanda). Los tonos suaves y nostálgicos de Tawhiti flotan como una brisa cálida por las texturas del film, que parecen joyas. Pero los que reconozcan la canción y entiendan su letra en maorí sabrán, además, que nos exige que escuchemos mientras los Ngāpuhi se levantan, florecen y se niegan a abandonar su conocimiento tradicional.²⁵

Al tejer de manera figurativa puntos de vista divergentes y de múltiples matices, Paul elabora una actualización contemporánea de las formas de arte textil que las mujeres maoríes han practicado durante generaciones, creando paneles mnemónicos tipo *tukutuku* de uso instructivo y decorativo en la *wharenui* (casa de reuniones), mantos finos para realzar el *mana* de la persona que lo usa, o cestos y redes para recoger alimentos. En su antagonismo romántico hacia la ciencia, John Keats lamentaba que sus cálculos fríos “destejieran” el arcoíris, pero aquí Paul realiza una especie de prestidigitación, aflojando el “corsé del espectro” impuesto por la óptica newtoniana, y volviendo a tejer una red de conexiones que invocan una comprensión precartesiana del tiempo y del espacio.²⁶ Alliez describe la turbidez antinewtoniana de Goethe como “un tejido [...] que constituye una infinidad de relaciones posibles entre grados innumerables de colores...”, un “engrosamiento y solidificación [...] cuya iridiscencia [...] constituye una profundidad intramundial que no es la del sujeto [...] ni la del objeto...”.²⁷ En

23 “Dos corrientes”, además, nos recuerda la idea de Heráclito de que no entramos dos veces en el mismo río –un reconocimiento de un flujo constante en solidaridad con la relación fluida con el tiempo y la identidad evidente en el film de Paul–.

24 Marks, Laura U., *The Skin of the Film*, op. cit., p. 13.

25 Escrita por Piripi Cope como canción de protesta en 1984 (http://www.folksong.org.nz/nga_puawai/index.html).

26 Taussig, Michael, *What Colour is the Sacred?*, op. cit., p. 149.

27 Alliez, Éric, *The Brain-Eye*, op. cit., pp. 20-21 y 23.

su fusión de la psicodelia occidental y la política indígena, *This is Not Dying* es tanto un desenredarse desde adentro como un reunirse.²⁸ Los cestos, las sogas y los cepos tejidos, en la cosmología maorí, no son simplemente objetos cotidianos y funcionales, sino epistemologías enredadas. Son dispositivos mnemónicos que codifican sabiduría sobre sabiduría codificada; por ejemplo, la historia de los tres cestos de conocimiento que el dios Tāne obtuvo para la humanidad, o la historia de cómo, con sogas tejidas de lino, Māui fabrica un cepo para atrapar el sol, que atraviesa el cielo demasiado rápido. Hay un momento en *This is Not Dying* en que un niño saca un palito helado del freezer y la cámara muestra algunos imanes educativos colocados en la heladera que deletrean “Māui atrapa el sol”. Ésta es la clave del film; su habilidad desafiante de atrasar el tiempo, de capturar la luz fugaz con todos sus matices, no por acelerar hasta la velocidad de la luz, sino por atrapar la luz misma y reducir su velocidad a longitudes de onda compatibles con los seres humanos. Esta atención hacia las velocidades y las lentitudes²⁹ se logra convirtiendo “la cámara en oyente”,³⁰ siguiendo el consejo del difunto cineasta y teórico maorí Barry Barclay. La *diférance*, palabra acuñada por Jacques Derrida, nos incentiva a diferenciar y a diferir, tomar nuestro tiempo, nunca llegar completamente, sino flotar río abajo hacia un “ posible que actualmente es imposible”, en una zona que describe como “el devenir temporal del espacio y el devenir espacial del tiempo”.³¹ Aquí, el tiempo mismo “se expresa en términos de color”.³² Al superponer tres exposiciones del mismo sujeto, el flujo de la corriente del tiempo se triplica, creando una heterogeneidad temporal de “datos espesos” de gloriosos registros erróneos, como una evocación en tecnicolor que se mueve y muta en el momento presente; un presente que está constituido por niveles de pasado y futuro en una unidad cósmica y plena de significado.

Al aflojar el tiempo y el espacio, Paul permite que se fusionen nuevas formas, nuevos modos de ver y de ser. El tiempo, en *This is Not Dying*,

28 Saldanha, Arun, *Psychedelic White*, op. cit., p. 12. Aquí Saldanha cita a Stuart Hall.

29 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 270.

30 Barclay, Barry, *Our Own Image*, Auckland, Longman Paul, 1990, p. 17.

31 Derrida, Jacques, “Diférance”, en *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trad. David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973, pp. 129 y 136.

32 Cantrill, Arthur, “Waterfall”, *Cantrills Filmnotes*, nº 45/46, octubre de 1984, p. 2.

“tiene una textura diferente, más encarnada que medida”.³³ La policromía permite la policronía, alterando adrede la temporalidad teleológica lineal occidental. Sin embargo, el tiempo “encarnado” de Paul igualmente podría denominarse desencarnado, porque sus “sujetos en movimiento aparecen como fantasmas transparentes”,³⁴ creando un “mundo flotante, donde los antepasados caminan con los vivos...”³⁵ La piel de este film es *inframince*, una capa infinitesimalmente delgada que separa el pasado del presente, los vivos de los muertos.³⁶ Pero mientras Derrida acuñó la “hauntología” de manera irónica para describir el eterno regreso del comunismo como una especie de filosofía de los muertos vivos, éste un momento oportuno para que el término sea empleado de nuevo, en especial por Gayatri Spivak, quien lo utiliza como herramienta poscolonial para reactivar historias olvidadas. Spivak recuerda la danza de fantasmas, el levantamiento ritual de los nativos americanos que convocababa una infusión de poder ancestral en momentos de gran tristeza y dificultad, y que puede ser invocada por prácticas artísticas indígenas y poscoloniales, constituyendo así “una plegaria para ser embrujado” al vivir en la unión del pasado con el presente”.³⁷

En el espacio multidimensional y policrónico de *This is Not Dying*, si las personas que deambulan se convierten en fantasmas con sus colores separados, entonces los árboles, que llevan los nombres de los antepasados de Paul, se transforman en semidioses que brillan. Están vivos con el espíritu o *mauri*, interpretando un movimiento que Paul y Porter comparan con el *wiri* o “temblor de las manos” en el baile maorí tradicional, un resplandor háptico. Eaton describe el potencial espiritual del resplandor, con su matiz sutil y exquisito, como aquel que “se estremece en el límite del pensamiento”,³⁸ mientras que la ecofilósofa Deborah Bird Rose elogia “el resplandor

33 Paul, Nova y Porter, Gwynneth, “The Virtues of Trees”, en *Form next to Form next to Form*, London, Dent-de-Leone, 2012, sin paginar.

34 Cantrill, Arthur y Corinne, “Two-colour separation”, *Cantrill's Filmnotes*, nº 35/36, abril de 1981, pp. 70-71.

35 Paul, Nova, y Porter, Gwynneth, *op. cit.* Después de ver el film, uno de los chicos de la zona del *marae* comentó que los ecos coloridos de las figuras que pueblan el cuadro “parecen fantasmas pero no dan mucho miedo”, *ibid.*

36 Efectivamente, hasta Arthur Cantrill describe *Waterfall*, el film que realizó con Corinne Cantrill, como “ectoplásmico”. “Waterfall”, *op. cit.*, p. 2.

37 Spivak, Gayatri, “Ghostwriting”, *Diacritics*, vol. 25, nº 2, 1995, p. 78.

38 Eaton, Natasha, *Colour, Art and Empire*, *op. cit.*, p. 61.

brillante de la biosfera". Rose, que trabaja con indígenas australianos en el Territorio del Norte, señala que las pinturas que incluyen *rarrk* o un sombreado con rayas se describen como interpretando un "resplandor" que demuestra "tu capacidad de ver y experimentar los poderes ancestrales".³⁹ En *This is Not Dying*, tales poderes ancestrales se ven en el duraznero que baila con arroyos frondosos de azul pavo real, jade, amatista y rubí. El berro que crece desde el río, como el concepto de Goethe de *Urpflanze*, o planta arquetípica, se transforma incesantemente en las formas de otras plantas, o las costillas de los peces, o nubes en una puesta de sol color caballa. Como dice Brian Massumi, "Hay un sinónimo de una sola palabra para expresar la inclusión diferencial y mutua: vida".⁴⁰ Una pierna con aspecto de mármol languidece al lado del río que fluye rápido, como manchas de petróleo color arco iris sobre el asfalto. Las flores destellan en un jardín de pasto, como en el famoso encuentro de Goethe, en el crepúsculo, con amapolas orientales que parecían parpadear y llamear, una experiencia que recreó varias veces para poder catalogar sus efectos, observando que "las peonías producen hermosas imágenes espectrales verdes", mientras que las caléndulas generan imágenes "azul vivo".⁴¹

Aunque las imágenes florales no son explícitas en *This is Not Dying*, se puede interpretar el film en sí como una inflorescencia, como sugiere "El florecimiento de Ngāpuhi": un llamado a la soberanía imaginada como una flor de muchos pétalos que se despliega. Como término popular de la psicodelia de los años 60, *Flower Power* se convirtió en un cliché, pero al investigar la afectividad del color, las flores siguen floreciendo delante de mis ojos: flores en páginas, flores en pantallas, flores en mi mente. Goethe simplemente cerraba los ojos para imaginar una flor arquetípica desde la cual se despliega una infinidad de flores, "tan regulares como las rosetas de un picapedrero",⁴² un viaje caleidoscópico sin tomar ácido. Marks compara la "imagen-recuerdo" filmica de Deleuze con "esas flores de papel

39 Rose, Deborah Bird, "Shimmer: When All You Love is Being Trashed", en *Anthropocene: Arts of Living on a Damaged Planet*, Santa Cruz, California, mayo 8-10, 2014. Archivado en <https://vimeo.com/97758080>, por Aarhus University, Dinamarca.

40 Massumi, Brian, *What Animals Teach Us About Politics*, Durham, Duke University Press, 2014, p. 34.

41 Alliez, Éric, *The Brain-Eye*, op. cit., pp. 26-27.

42 *Ibid.*, p. 1. Nietzsche también solía ver flores cuando cerraba los ojos, pero esto se debía a una enfermedad, asociada tanto con las migrañas como con las drogas con las cuales buscaba mitigarlas. Para Nietzsche, las flores mentales lo hechizaban y se mofaban de él, y no lo dejaban descansar.

seco que se expanden en el agua”, que “se humectan con la memoria” y brotan hacia la vida.⁴³ Para Guattari, la “puesta en el mundo” es un florecimiento que, sin embargo, requiere un “foco de caosmosis”, una “vacuola de descompresión” que es un “núcleo de autopoesis” o “punto de ombligo”.⁴⁴ No puedo resistir visualizar esto como el loto que crece desde el ombligo de Vishnu, que anuncia un mundo, mientras él se acuesta en la panza de la serpiente Ananta, flotando sobre el océano extratemporal, cósmico, tumbido y lechoso.

La serie de grabados de flores exuberantes que Andy Warhol realizó durante los años 60 incluye unos colores vivos que exceden los contornos de los pétalos, invadiendo el verde fibroso del pasto, mientras que el verde trepa por los bordes de las flores, como el tecnicolor de Pynchon (“un poco de verde lima con el rosado”). Es como si hubiera ocurrido una rotación del caleidoscopio, y la forma no pudiera seguirle el ritmo del color. Además de los Cantrill, Paul cita como influencias clave las separaciones de colores de las primeras películas experimentales de Len Lye, particularmente *Rainbow Dance*, de 1936, además del mal registro que hacía Warhol de la línea y el color. Como dice David Batchelor, “el fracaso de Warhol en mantener en línea los colores –su fracaso en contener y acorralar sus vívidos rosas, rojos, amarillos y turquesas dentro de la disciplina de un contorno– es uno de sus mayores éxitos”.⁴⁵ En los grabados de Warhol, el color cruza la línea como un animal nómada, se mueve más allá de aquellos “guardianes del pensamiento”.⁴⁶

El prisma juega con la luz de la misma manera que la evolución juega con la vida. Por lo menos, esto es lo que sugiere el epílogo a la extraordinaria colección de ensayos con tintes del arcoíris, *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green*. Una multiplicidad de formas brota desde esta singularidad aparente, para que el lema deje de ser “*e pluribus unum*” y pase a ser “*ex uno plura*”.⁴⁷ Es así también como lo prefería Goethe, imaginando una “cromogénesis” que asocia el proceso de engendrar los colores con la

43 Marks, Laura U., *The Skin of the Film*, op. cit., p. 53.

44 Guattari, Félix, *Chaosmosis*, op. cit., p. 80.

45 Batchelor, David, *Chromophobia*, London, Reaktion, 2000, p. 61.

46 Taussig, Michael, “What Colour is the Sacred?”, *Critical Inquiry*, op. cit., p. 32.

47 Iovino, Serenella y Oppermann, Serpil, “Onward: After Green Ecologies, Prismatic Visions”, *Prismatic Ecology*, op. cit., p. 334.

heterogénesis de las formas visibles que salen de [...] la Naturaleza...”.⁴⁸ Las ideas de Deleuze con respecto al prisma de Newton privilegian la participación de colores más que su subsunción, y “cada color es una manifestación del proceso de diferenciación”.⁴⁹

El aspecto mundano de *This is Not Dying*, poco uniforme, con puntos y pecas, no es tanto un ejercicio para disolver las fronteras, sino para “doblarlas y hacerlas más espesas, difractarlas y volverlas iridiscentes”.⁵⁰ En un ensayo sobre la difracción que crea una trama hipnótica a partir de hilos de física y filosofías decoloniales, Karen Barad plantea qué pasaría si “reconocíramos que el diferenciar es un acto material que no se trata de una separación radical, sino, al contrario, de realizar conexiones y compromisos”.⁵¹ Mientras que Paul libera y dispersa el color, invitando un reimaginar agéntico de la communalidad, es el resplandor entre el arraigo y el nomadismo, la psicodelia y la realidad de la supervivencia indígena el que crea un tejido tan fascinante y turbio.

48 Alliez, Éric, *The Brain-Eye*, op. cit., p. 19.

49 Eaton, Natasha, *Colour, Art and Empire*, op. cit., p. 13.

50 Viveiros de Castro, Eduardo, *Cannibal Metaphysics: for a Post-structural Anthropology*, trad. Peter Skafish, Minneapolis, Univocal, 2014, p. 45. Las ideas de Viveiros de Castro de doblar y espesar y de iridiscencia son respuestas a la cita de Deleuze y Guattari “Esto es lo que estamos planteando: un cromatismo generalizado”, en *A Thousand Plateaus*, op. cit., p. 97.

51 Barad, Karen, “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart”, *Parallax*, vol. 20, n° 3, p. 184. Aquí, Barad se cita a sí misma en una ponencia anterior.

IMPROVISACIÓN. EL ACCIDENTE CONTROLADO

YANN BEAUV AIS

La improvisación en el cine, y principalmente en el campo del cine experimental, implica una serie de cuestiones relativas a distintos momentos que son constitutivos de la experiencia del film. Se deben identificar las diferentes etapas y los momentos específicos que intervienen en su realización y difusión. La improvisación se expande en cada una de esas etapas, pero no siempre lleva a los mismos tipos de prácticas cinematográficas.

En efecto, para la ejecución de un registro, el cine recurre, en sus usos dominantes, a la reproducción de este registro, ya se trate de película o banda magnética, o aun, por extensión, de un archivo digital. Generalmente, la experiencia cinematográfica es para su público una reproducción estandarizada que responde a criterios tanto económicos como estéticos. Ver un film es asistir al desarrollo de una serie de eventos que ocupan un tiempo determinado y son representaciones de tiempo compuesto. Ver un film es activar un tiempo pasado, acontecimientos sobre los que no se actúa, pero frente a los cuales podemos re-accionar.

Existen, sin embargo, para encarar la práctica cinematográfica, otras modalidades gracias a las cuales el tiempo de la presentación o el tiempo de la proyección se transforma en un tiempo contemporáneo, simultáneo con la experiencia de la que participamos: ya no se trata, entonces, de la reproducción de algo ya visto, sino de la producción de un aquí y ahora. La intervención se opondrá o acompañará de manera diferencial a la decisión. “La decisión, en cuanto previsión, querrá establecer un estado de cosas en el que la sorpresa será alejada y no podrá producirse [...] La decisión estará entre lo inmóvil de un territorio conocido y la necesidad de ampliarlo: será un doble recorrido”.¹

¹ Davorin-Jagodic, Martin, “Musique et décision”, *Musique en jeu. L'improvisation, le concert*, n °6, París, Éditions du Seuil, marzo de 1972.

Nos referiremos especialmente aquí a dos aspectos de la improvisación: por una parte, la noción de accidente o imprevisto; por otra, la de accidente asistido, con referencia a Marcel Duchamp.

En el primer caso, podemos decir que el accidente está marcado con el sello de lo imprevisible, lo sorprendente, lo inesperado. Es la aparición de lo aleatorio, el azar. No se lo considera entonces como desagradable, sino más simplemente como una alteración del curso de las cosas. Puede surgir a diferentes niveles; ser el fruto de una disfunción de la cámara (*filage*, subexposición...), de una intervención imprevista en el espacio de filmación, o ser producido por la acción de un protagonista. El accidente se da, entonces, como un desarreglo posible de las condiciones de rodaje.

Sin embargo, no se puede asegurar que su aparición aporte algo nuevo al proyecto. Todo dependerá del modo como sea encarado y de la capacidad del cineasta para adaptarse a lo aleatorio. Incluir o no un accidente modifica cualquier proyecto, le atribuye nuevas asperezas, le confiere nuevas direcciones e induce, por eso mismo, nuevos sentidos. El accidente puede, respecto del sentido, ser tanto un catalizador como un elemento desestabilizador, si surge en un espacio donde todas las modalidades de filmación han sido establecidas con anterioridad. Es intempestivo y, por eso, a menudo rechazado. Sin embargo, la práctica nos demuestra que una parte de improvisación es siempre bien recibida, en la medida en que viene a marcar nuestra atención o nuestra adaptación a la especificidad de un lugar, de una iluminación, a la calidad particular del momento propio de las tomas, un momento que a veces hace difícil la diferenciación de esas dos instancias que son la improvisación y el control, instancias que nos inducen a responder, a hacer frente o a anticipar desarrollos imprevistos.

Estas dos formas de encarar la improvisación obedecerán a una cierta división del paisaje cinematográfico; dicho de otra forma, se harán en función de esos tres momentos de la producción de un film que son el registro fotográfico o directo, el procesamiento en el montaje o edición, y la proyección, que pone en juego las condiciones propias para la recepción de ese trabajo.

ACCIDENTE VERSUS DOMINIO

Tradicionalmente, el cine encara la improvisación del lado del actor. Con el documental, se expande en la captura de imágenes; lo mismo ocurre con los films que privilegian la dimensión subjetiva y hacen de la expresión individual el motor principal de su proyecto. En cada etapa propia de la elaboración de un film, existen espacios en los que podemos improvisar, es decir, considerar o resolver una toma, un racord, según modalidades que, en el caso de la primera, corresponden a condiciones del momento, y en el del segundo, a la fluidez que mantienen las escenas.

La improvisación no tiene que ver solamente con la práctica del actor; se extiende a todos los estratos y a todas las subjetividades que están implicados en la creación, en la producción de un objeto, ya sea que se la lleve a cabo de manera individual o colectiva. Como el bailarín o el músico, el cineasta puede descubrir fácilmente nuevas formas de tomas, montaje, etc. Eso forma parte del trabajo en estudio, donde las potencialidades de algunas herramientas se despliegan para extender, modificar o transformar nuestros modos de hacer y de ver.

Rose Lowder no siempre respeta las partituras o las reglas de filmación que ella misma se fijó. La cámara, que a veces tiene un defecto de funcionamiento, le permite descubrir y componer los tiempos en formas inéditas. Es lo que se puede ver en los diferentes *Bouquets* que ha realizado desde hace unos diez años. El mal funcionamiento de los aparatos fue muchas veces para los cineastas una fuente importante de “hallazgos” o de renovación en la representación de los acontecimientos. A este respecto, recordemos el experimento famoso que hizo Jonas Mekas con su nueva cámara Bolex antes de uno de sus viajes a Lituania:

En cuanto comprobé que las velocidades cambiaban sin parar (particularmente cuando filmaba en tomas cortas, en breves ráfagas), supe que no llegaría a controlar las exposiciones. No quiero decir exactamente que quería tener una luminosidad “normal”, “equilibrada”. No, no creo en eso. Pero solo puedo trabajar en el marco de las irregularidades si tengo un dominio completo, o al menos “normal”, de mis herramientas. Pero allí, ese dominio me escapaba. La única manera de proceder fue aceptarlo y hacer de esto una base de mi manera de filmar. Utilizar

sobreexposiciones como puntuaciones; utilizarlas para –literalmente– aclarar de otra forma la realidad; utilizarlas para introducir en la realidad cierta distancia; para arreglar la realidad.²

Se trata entonces aquí de compatibilizar con el accidente, lo imponderable, lo imprevisto, la sorpresa. Y es exactamente lo que van a admitir muchos cineastas confrontados con una anomalía del obturador, un defecto de grabación, un problema de velocidad,³ un polvillo en la lente; es decir, un accidente. John Porter reconoce que muchas cosas, en sus films, son accidentales:

En *60 Winchester* (1976), ajusté la apertura para la noche, y cuando se hizo de día, esto sobreexpuso automáticamente la imagen, lo que creó un blanqueamiento. Lo mismo se produjo en *Fog Rising*. En muchos de estos films, no estaba seguro de lo que ocurriría. Elegía la composición y el tiempo, y ponía en marcha la cámara.⁴

Antes que lamentarse y repetir una operación, cualquiera que sea, se trata de tomar en consideración esta circunstancia aleatoria que genera otro entorno y decidir si aporta o no algo al proyecto inicial. Estamos, entonces, en una situación cercana a la que describe Gilbert Ryle a propósito del imprevisto:

Para pensar en lo que [el pensador] enfrenta aquí y ahora, debe intentar a la vez ajustarse precisamente a esta situación única y, al hacerlo, aplicar lecciones ya aprendidas. Su respuesta debe reunir un poco de “acerca de” y de conocimiento [...] Pensar es la confrontación de una capacidad o una destreza adquirida con una oportunidad, un obstáculo o un riesgo imprevisto.⁵

2 Mekas, Jonas, “Le film journal” (à propos de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*), en *Jonas Mekas*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992, publicado en Sitney, P. Adams (ed.), *The Avant-garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, New York University Press, 1978.

3 *Idem*: Jonas Mekas relatando la historia de su tercera Bolex mientras estaba en Lituania.

4 Entrevista con John Porter, en MacDonald, Scott, *A Critical Cinema 3 - Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 315.

5 Ryle, Gilbert, “L'improvisation”, *Tracés. Revue de Sciences humaines* [online], n° 18, 2010, subido el 1º de mayo de 2012, consultado el 1º de julio de 2015 (<http://traces.revues.org/4601>; DOI:10.4000/traces.4601).

No hay regla propiamente dicha; cada cineasta, en función de los desafíos y el tipo de film que realiza, determina si el accidente puede o no formar parte de su proyecto. Lo que se debe comprender es que, la mayor parte de las veces, los cineastas trabajan con una materia inestable. Me explico: un film es un proceso en el que las diferentes etapas de su elaboración constituyen momentos o instancias, y esos registros preponderantes son inseparables de la pieza o de la obra. Por consiguiente, el trabajo de experimentación, con sus errores o sus accidentes, puede ocupar un lugar muy particular en la medida en que cuestiona el control del autor, es decir, el dominio completo del creador sobre su objeto. Pero todo esto debe ser comprendido como perteneciente a lo posible; no existe ninguna regla que defina la incorporación del accidente. El accidente no es forzosamente fructuoso, el error no es necesariamente productivo.⁶ Este hecho aleatorio puede ser incorporado o no a la filmación, y puede modificar, cuando el cineasta sigue, por ejemplo, una partitura, lo que fue preestablecido. Es el caso de Paul Sharits en sus *flicker films*,⁷ o de algunas de mis películas, en las que la preexistencia de una partitura no exige, sin embargo, que se la siga al pie de la letra. En situación, en el lugar de rodaje (filmando *R*, a partir de la transcripción para dos voces de una invención de J. S. Bach, me di cuenta de que se me presentaban muchas otras soluciones de escrituras/capturas, además de las que había escrito o transcrita), o frente a la impresora óptica, pueden surgir soluciones y modificar la ejecución o la continuidad de la partitura. Se podría hacer todo un estudio sobre las posibilidades de improvisación que ofrece la impresora óptica, y eso, cualquiera sea el género del film producido por esta herramienta. Malcolm Le Grice habla, precisamente, sobre esto cuando se refiere a las oportunidades

6. Será la punta de lanza de Maya Deren, quien se opondrá vehementemente a la improvisación. En un artículo de julio de 1960, escribió: "The dilettantes are those who would spend, of themselves, only the loose change in their pockets; along with these I place the easy improvisors, who also give that which is nicely handy and throw in a jar of mouldy pennies standing on the kitchen shelf" [Los diletantes son aquellos que gastan, de sí mismos, solo el cambio suelto de sus bolsillos; junto a éstos ubico a los improvisadores fáciles, que también dan lo que está bien a mano y que guardan en un tarro de centavos mohosos colocado en un estante de la cocina]. *Village Voice*, nº 21, julio de 1960, reproducido en *Film Culture*, nº 39, New York, invierno de 1965. Sobre esta polémica que opone a Maya Deren y Jonas Mekas, ver Sudre, Alain-Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*, Paris, L'Harmattan - Centre Georges Pompidou, 1996.

7. Films parpadeantes.

aportadas por este instrumento para realizar muchos de sus primeros films, en particular *Berlin Horse*.⁸

ACTANTE

Podemos decir que la improvisación se practica en el campo del cine experimental como en muchas otras áreas artísticas, y que, por lo tanto, no tiene que ver solo con problemas relativos al rol o al desempeño de un actor, como puede ser el caso de Taylor Mead, o de Jack Smith cuando entra en escena. Con este último, la cuestión de la improvisación adquiere una dimensión particular, porque distingue dos momentos que a veces se conjugan en un film: por un lado, el que corresponde al actor y, por el otro, el que corresponde al director y al camarógrafo que aprovechan un ambiente creado según ciertas condiciones que pueden hacer ocurrir algo. Esta aptitud para reunir las condiciones favorables para la irrupción de lo posible, y que dominaba “perfectamente” Jack Smith, tuvo mucha influencia sobre Andy Warhol. Es precisamente, como lo explica Anaïs Nin, lo que Maya Deren no dominaba:

Ella quería hacer películas improvisadas, esperaba que, no dirigidas, las cosas “ocurrieran”, pero el campo de los *happenings* aún no se había desarrollado. Cuando ella contaba con atrapar por accidente una escena, una relación, sus aficionados se paralizaban. En cuanto el sonido de la cámara

8 “Horse es un buen ejemplo del proceso técnico que permite manipular el film disponiendo de la misma plasticidad que aquella de la que dispone un pintor. El film fue iniciado con película Kodachrome 8 mm en la que el caballo era marrón, la hierba verde, el cielo azul y el rostro del hombre del color de la piel Kodak. Volví a filmar esto de diferentes maneras con 16 mm blanco y negro, y luego hice una copia de impresión, negativa y positiva. Al hacer pasar el negativo y el positivo por una vieja impresora de contacto Debrie, introduce manualmente en ésta filtros de color, coloreando la imagen en blanco y negro en las partes negativas y positivas, según un amplio espectro de colores puros, sobre una película color. Lo que resultó de esto fue luego tratado introduciendo diferentes superposiciones, y el film fue compuesto de manera que conservara la huella de esta improvisación progresiva. El concepto era simple; el proceso, complicado y que obedecía al azar, fue inventado sobre la marcha”. Extraído del capítulo “L'abstraction chromatique: peinture, film, vidéo, image numérique, juillet 1995”, en Beauvais, Yann (dir.), *Malcolm Le Grice. Le Temps des images*, Les presses du réel / Espace multimédia Gantner, 2015, publicado inicialmente en francés en Brenez, Nicole y McKane, Miles, *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental*, Paris, Institut de l'Image / Auditorium du Louvre, 1995.

se detenía, volvían a la vida que ella había querido capturar. No sabía cómo crear un *happening*. Es necesario que haya una sugerencia, un tema, como en una charada.⁹

Los cineastas que privilegian al *performer* hacen de la improvisación un momento clave en la elaboración de su proyecto. Crean las condiciones específicas gracias a las cuales puede surgir el accidente o el incidente. A este respecto, se recordará mucho tiempo la escena de *Chelsea Girls*¹⁰ en la que Eric Emerson pierde totalmente el control y se embarca en un monólogo increíble. Lo mismo sucede en la secuencia en la que Ondine afirma ser el Papa... En esos dos casos, la escena debe su existencia a la asociación droga / cámara-partenaire / receptor. Warhol, por sí solo o con ayuda de sus asistentes (Ronald Tavel), sabía muy bien controlar y manipular las filmaciones en las que la acción misma depende en gran parte de las situaciones de tensiones particulares que ocurren, y que anexan lo imponderable.¹¹ Esta puesta en situación de los actantes puede escapar al control del realizador cuando la performance es más importante y oculta el proyecto original. *Camp*, de Andy Warhol, o aun las doce horas de material en crudo de *Portrait of Jason*, de Shirley Clarke, ilustran bien esto.

Esta preocupación se encuentra en las propuestas del *live cinema*,¹² todo cuyo trabajo está condicionado por lo imprevisto, y que se propone como objetivo actuar en el presente. Una preocupación que llega también a muchos cineastas de los años 70, entre los cuales el *expanded cinema*¹³ y las performances cinematográficas anticipan el VJing¹⁴ y el *live cinema*

9 Es Alain-Alcide Sudre quien subraya e ilustra ese rasgo, citando a Anaïs Nin acerca de Maya Deren: *Diary of Anaïs Nin*, vol. VI, pp. 352-353, en Sudre, Alain-Alcide, *op. cit.*, p. 283.

10 "Eric Says All" y "Pope Ondine" son dos de las doce secuencias que componen *Chelsea Girls*, film realizado en 1966 por Andy Warhol y Paul Morrissey.

11 Se podrían multiplicar los ejemplos de imprevistos en el cine de Warhol: la aparición de dos policías en la Factory en oportunidad de un ensayo de la Velvet Underground, el caballo que no quiere moverse en *Horse*, etc.

12 El *live cinema* es un cine en el cual el cineasta manipula los elementos de la proyección e interpreta el film en directo, frente a nosotros.

13 El "cine expandido" es un concepto desarrollado por Gene Youngblood para hablar de las experiencias cinematográficas que recurren a modalidades distintas de las de la duplicación de lo registrado en una monoproyección.

14 El VJing es al video lo que el DJing es al tocadiscos.

contemporáneo.¹⁵ En cada uno de estos casos, entra en juego la capacidad o la facilidad del artista para manejar lo imponderable, explotando las posibilidades de un lugar, del equipamiento, o los tipos de colaboraciones posibles entre los distintos participantes. A partir de las pruebas, las experimentaciones o el trabajo en el estudio, pueden aparecer recursos y respuestas frente a situaciones o acontecimientos hasta entonces imprevistos. Todo depende del manejo de cierta disposición, que hace de la recepción un modo de acceder a la participación, una respuesta posible a una propuesta determinada. Trabajar con lo imprevisto corresponde, por lo tanto, a asumir un compromiso y un riesgo que pueden ser más o menos grandes. Se trata entonces de testear sus límites, para ver si el trabajo en directo interesa o no al intérprete, y si esto aporta algo a su práctica. La cuestión de la recepción es, así, muchas veces secundaria. La improvisación pone en juego una colaboración, una conexión inédita:

La improvisación, tal como yo la entiendo, requiere una conexión constante con algunas cosas, objetos, acciones y/o humores, presentes en una situación dada. Cuantas más conexiones se establecen, más fácil es proceder. La idea de “más” o “menos” conexiones está relacionada con el grado de conciencia que se tiene de la situación en su conjunto, y que incluye también al público.¹⁶

También puede amoldarse a conexiones ya experimentadas en estudio. Como lo observa justamente Babette Mangolte a propósito de Yvonne Rainer, la improvisación es el fruto de un trabajo, surgido de ensayos y a partir del cual se cumple una serie de transformaciones en el momento de la presentación pública. La improvisación, en este segundo caso, marca el dominio de un movimiento, con todas sus variaciones. Lo mismo ocurre con los cineastas que trabajan las intervenciones en directo.

15 Desde hace algunos años, la práctica del *live cinema*, por medio de proyecciones de video, retomó prácticas cercanas a las de los *light shows* y a las experiencias del cine expandido de los años 1970.

16 “Improvisation, in my way of handling it, demands a constant connection with some things, objects, actions, and/or mood, in a situation. The more connections are established, the easier it is to proceed. The idea of ‘more’ or ‘fewer’ connections is related to one’s degree of awareness of the total situation, including audience”. Rainer, Yvonne, “Some Thoughts on Improvisation”, en *Work 1961–73*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Arts and Design, 1974, p. 299.

La improvisación con la cámara se encuentra más frecuentemente en los cineastas que trabajan el diario filmado, las formas autobiográficas y el ensayo cinematográfico. La recolección de imágenes, como lo evocan Jonas Mekas o Carolee Schneemann (*Fuses*, 1964; *Plumb Line*, 1968-1972) a propósito de sus diarios filmados, obedece a impulsos afectivos. Luego se realiza un montaje a partir de esa recolección. Este montaje adquiere en Carolee Schneemann una dimensión particular, a causa de las intervenciones gráficas y materiales que realiza sobre la cinta misma. Los diarios de Schneemann movilizan la improvisación en varios momentos de su realización, tanto en la captura de las imágenes como en el momento de su procesamiento secundario, que hace de la secuencia el soporte de varias transformaciones en las que los flujos y las intensidades se inscriben directamente en la carne de la emulsión. En *Fuses*, la conjugación de estos azares ubica la urgencia del deseo sexual fuera de toda aprehensión o formateado machista y nos aleja, entonces, de lo que había podido sentir Carolee Schneemann frente al trabajo de Stan Brakhage cuando la había filmado, a ella y a su amante James Teaney, en *Loving* (1957) y *Cat's Cradle* (1958). Ella decide así tomar posesión de las imágenes, tanto en la filmación como en el montaje, y realiza un trabajo en el que se mezclan flujo, fluidos, deslizamientos y fusiones, a imagen de lo que está en juego en la sexualidad.¹⁷

En Teo Hernández, el control de los movimientos de la cámara Súper 8 para capturar las imágenes genera un sentimiento de libertad y una dinámica particular, la de una coreografía cuyos resplandores visuales pueden hacernos pensar en el *action painting*, pero que, en el caso de *Nuestra Señora de París* (1981-1982), despliega vibraciones o torbellinos, que son vértigos cinematográficos.

Para estos cineastas, se trata de acumular imágenes, es decir, reunir la materia de origen para trabajar, según un proyecto que se elabora o se estructura en el momento. A diferencia del diario de una enfermedad, no está determinado por la muerte, que ocupa particularmente muchos

¹⁷ Para un análisis de *Fuses* como afirmación feminista, cf. James, David, *Allegories of Cinema*, Princeton University Press, 1989, pp. 317-320.

films alrededor del sida,¹⁸ como *DHPG Mon Amour* (1989), de Carl Michael George; *An Individual Desires Solution* (1986), de Larry Brose, o aun *Black is Black Ain't* (1994), de Marlon Riggs.

Existen al menos dos instancias de elaboración en la realización de los diarios filmados, que están bien diferenciadas: por un lado, la captura; por el otro, la organización. Se podría decir que el diario filmado se despliega según los dos procedimientos indicados por Pierre Schaeffer a propósito de la producción de música concreta:

O bien estamos perfectamente disponibles, nos abandonamos a algo dado sonoro y a lo que despierta en nosotros, o bien consideramos eso dado como un material, como el punto de partida de una obra por hacer. Este segundo enfoque es el de la música concreta. La llamo así porque se parte de una realidad sonora en bruto, de sonidos grabados que se ensamblan, que se organizan a posteriori. En cambio, puedo decir de la música tradicional que es abstracta, porque se parte de la organización anotada en la partitura, para terminar en la realización sonora en el momento de la ejecución instrumental.¹⁹

De hecho, esas instancias de elaboración son mucho más numerosas, porque pueden pasar años entre la filmación y la utilización de los documentos, como nos lo prueba Jonas Mekas²⁰ con sus diarios en 16 mm. El plazo que separa la captura de las imágenes de su utilización, su incorporación en un film, hace del material capturado un objeto de archivo, un material para reactivar, para reinterpretar. Con el diario filmado y sus prolongaciones en video, la “cosecha” o la acumulación de planos servirá como base de montaje, que a menudo se hará mucho más tarde. Ese tiempo transcurrido entre la acumulación y la organización permite inscribir una perspectiva temporal y favorece una introspección que la simple reproducción de lo

18 Sobre este tema, cf. Beauvais, Yann, “O New Queer Cinema em relação ao cinema experimental e a videoarte no combate a Aids”, en Murari, Lucas y Nagíme, Mateus (dirs.), *New Queer Cinema—Cinema, sexualidade e política*, São Paulo, Caixa Cultural, 2015. (Versión en inglés online: <http://yannbeauvais.com/?p=1252>).

19 Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer: volume 1, Genèse des simulacres*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 127.

20 Sobre este tema, cf. Mekas, Jonas, “Le film journal”, *op. cit.*

registrado no autoriza. Es también la razón por la cual los diarios filmados difieren frecuentemente de las tarjetas postales contemporáneas que invaden nuestras redes sociales.

A partir de *Sécan-Ciel*, a fines de los años 1970, la composición de mis films solo será parcialmente escrita. Me reservaba de esta forma la posibilidad, en el momento de la filmación, de improvisar entre partes muy escritas y compuestas.²¹

Esta declaración de Jean-Michel Bouhours sobre su trabajo podría ser retomada por gran cantidad de cineastas. En toda labor (artística), se debe tener en cuenta a menudo un margen de maniobra entre lo que está previsto o anotado y la fabricación o realización de ese proyecto en un espacio y un tiempo dados. Se debe tomar en consideración lo imponderable y todo lo que no podía develarse, revelarse, fuera del tiempo de la fabricación. Algunas cosas solo sobrevienen en situación de urgencia, cuando la necesidad llama a nuevas respuestas, soluciones y funcionamientos diferentes de los que habían sido planificados en el papel, y que entonces parecían coherentes. Muchas veces, después de haber anotado partes enteras de mis partituras de films, me di cuenta, en el momento de la filmación, con el ojo pegado a la cámara, de que no había que seguir todas las series rítmicas que había previsto, sino, al contrario, que había otras más pertinentes entre todas aquellas que, a partir de entonces, tomaban en consideración elementos de composición que yo no podía prever antes de haber estado “en el lugar”. Y fue el caso de *R, Sans titre 84, Still Life, Des rives...* El conocimiento de las pulsaciones por medio de serializaciones múltiples que inducen imágenes mixtas particulares refuerza la decisión de transformar las series filmadas para dinamizarlas de manera diferencial. El análisis está hecho de manera superficial, antes de ser estudiado en el montaje, o con el film ya terminado. Rose Lowder habla precisamente de ese trabajo de análisis en el que los ensayos o la disfunción del sistema de captura pueden revelar nuevos dispositivos complejos de tomas alternadas. Con las *Scènes*

21 Bouhours, Jean-Michel, “Le witz du cinéma blitz”, en *Quel cinéma*, JRP / Les presses du réel, 2010. Inicialmente publicado en Lowder, Rose y Sudre, Alain-Alcide (dirs.), *L'image en mouvement. 25 ans d'activité pour la défense du cinéma comme art visuel*, Avignon, Archives du Film Expérimental d'Avignon (AFAE), 2002.

de la vie française, la cineasta inaugura un dispositivo que le permite tejer series de imágenes para filmarlas separadamente, fijando, por ejemplo, un fotograma de cada dos en el momento de la captura, luego volviendo atrás y filmando los otros fotogramas que aún no han sido impresionados.²²

Wavelength, de Michael Snow, es un film programado, pero que sin embargo deja un lugar a lo aleatorio, en la medida en que el control del cineasta solo se ejerce sobre el movimiento del aparato, o sobre los pocos elementos narrativos que se desarrollan en el *loft*, mientras que las condiciones climáticas y urbanas, por su parte, quedan fuera de control. Es así como muchas películas estructurales, que siguen una planificación rigurosa, incorporan de todas maneras en su proyecto imprevistos climáticos o eventos que ocurren en el momento del rodaje. Muy frecuentemente, los cineastas estructurales y materialistas hacen un plan, más o menos logrado, que va de la declaración de intención a la partitura y que sirve de hilo conductor para la filmación. Por la naturaleza misma de esos proyectos, que emplean *loops*, variaciones y permutaciones a partir de elementos claramente definidos, el momento del grabado deja un margen de maniobra importante para la improvisación. Aun si el film es preprogramado, no por eso deja afuera la posibilidad del accidente o lo aleatorio. A este respecto, *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (1965), de Georges Landow (alias Owen Land), es ejemplar, ya que es el resultado de una acumulación de accidentes aparecidos sobre la emulsión. Esta película incorpora todos los accidentes que el cine tradicional excluye, utilizando un *loop* que, a lo largo de sus pasajes, acumula polvillo o rayones e inscribe así la duración y su transformación como la experiencia misma del film.

La escritura de una partitura no impide el recurso a variaciones imprevistas, a menos que el film consista en la ejecución de una partitura rigurosa, como en *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka; *The Flicker* (1965), de Tony Conrad; *Blue Movie* (1969), de Marc Adrian, o incluso *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr. La partitura es rara vez un elemento insoslayable. No estamos en el campo musical, que, por diferentes razones, privilegió la

22 Una descripción detallada de esas diferentes maneras de trabajar se encuentra en su texto "Du pictural au filmique. L'imprévu, l'inattendu, l'inconnu", en *L'image en mouvement. 25 ans d'activité pour la défense du cinéma comme art visuel*, op. cit., pp. 71-76.

escritura de una partitura, distinguió la ejecución de la obra y así estableció una jerarquía entre autor e intérprete. La partitura tiene esta paradoja en el cine: es también el soporte material de una obra, es casi un objeto transaccional.

Por otra parte, se puede encarar el espacio de la instalación como un lugar en el que la improvisación (bajo la forma de lo aleatorio) es parte del dispositivo. Si, por ejemplo, la proyección en sala de *Quatrun*²³ requiere la intervención *live* de un cineasta que juega con la sincronía para ampliar nuestra percepción de la pieza, es distinto lo que sucede con la instalación, que recurre a un uso distinto de la duración, e implica por consiguiente otros modos perceptivos. Los encuentros y las sincronías vuelven a ser puras potencialidades y hacen de cada desplazamiento, de los *loops*, una experiencia a la vez única y en constante transformación.

Con *Quatrun* estamos en presencia de cuatro imágenes que reflejan cada una la que tiene al lado; horizontal y verticalmente. Nociones tales como el desarrollo de un tema, el efecto espejo o la inversión retrógrada parecen así desplegadas como si figuras salidas del discurso musical fueran repentinamente expuestas *de visu*. Por otra parte, el dispositivo de esta instalación prevé que los haces de los proyectores se crucen de a dos para formar una imagen en el centro de un espacio determinado. Dos proyectores, uno encima del otro, están frente a otros dos idénticamente dispuestos del otro lado de una pantalla de doble cara. Esta instalación, en cierta forma, quiebra la supremacía de lo registrado, en provecho de lo proyectado aleatorio. Estamos en presencia casi de dos temporalidades que todo opone, la del soporte del registro y la de la difusión. Es un poco como si el cine hiciera surgir aquí los dos usos específicos de un mismo soporte. Esta práctica es frecuente en la música electroacústica. Recordaremos que *Sound Strip / Film Strip* (1971-1972), de Paul Sharits, ya jugaba con la imposible repetición de lo mismo en la distribución de cuatro *loops* que formaban una instalación “que no tiene principio ni fin, en constante variación”.²⁴

23 *Quatrun*, Yann Beauvais, 1993. Proyección cuádruple blanco y negro, 16 mm, en una pantalla de retroproyección. Las proyecciones son, cada una, espejo de otra.

24 *SoundStrip / FilmStrip* consiste en cuatro *loops* Súper 8, proyectados uno al lado del otro, que se parecen a una cinta de película que desfila horizontalmente. La banda sonora consiste en una palabra dividida en cuatro sílabas, enunciadas cada una por un locutor distinto para cada *loop*. Éstos tienen una duración de diez minutos y, como no están sincronizados, el film nunca repite su ciclo

MATERIAS, MANERAS

Cuando Len Lye dibuja, pinta la tira de celuloide, o bien raspa directamente la emulsión, administra cierto tipo de improvisación a partir del cual seleccionará secciones para hacer un montaje final. Crea materia, un metraje en el cual se hacen muy pocos cortes, si se piensa en *Colour Box* (1935). Como lo observó David Curtis cuando vio el original de ese film:

Lo que más nos asombró es que, fuera de los títulos, que habían sido agregados en el montaje, porque sin duda habían debido ser filmados por separado por procedimiento óptico en laboratorio, la película no tenía prácticamente el menor empalme. Dicho de otro modo, Len había compuesto todo el film a medida que trabajaba, sin dudar.²⁵

A lo largo de los años, Len Lye refina su trabajo con la cinta y lo depura, limitando su intervención solo a las rayaduras que aplica sobre un *leader* negro. Con *Free Radicals* (1958-1979) abandona la continuidad en provecho de las secuencias cortas, que estudia para explorar sus posibilidades:

Cuando algo le gustaba, intentaba controlarlo para perfeccionarlo. Pero también era muy receptivo al azar, dispuesto a ocuparse de cualquier accidente. Las mejores partes eran puestas en *loops* que desfilaban constantemente en el proyector.²⁶

La producción de *Free Radicals*, su inscripción directamente sobre la cinta, implica pensar en el cuerpo como en un instrumento que hace nacer la representación; él es quien efectivamente condiciona, por su gestualidad, el movimiento cuya energía luminosa manifiesta el film. Para hacer esto, Lye desarrolla una técnica particular:

inicial. Sharits calificaba este trabajo como un evento *in situ* más que un evento teatral; su "tema" es el paso de una película en un proyector, y de una palabra del tiempo al espacio. Con motivo de la exposición *Paul Sharits. Figment*, le habíamos pedido a Bill Brand, que había trabajado en el diseño de la obra con el cineasta, proponer una versión digital de ella, la cual fue presentada en el Espacio Multimedia Gantner en 2007.

²⁵ Curtis, David, citado por Jonathan Dennis en Bouhours, Jean-Michel y Horrocks, Roger (dirs.), *Len Lye*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

²⁶ Horrocks, Roger, *Len Lye: A Biography*, Auckland University Press, 2011, p. 265.

Retorcía todo mi cuerpo para concentrar la energía en mis hombros, para dar un sentimiento de precisión aguda a los dedos de mis manos que se aferraban a la aguja y que, en un salto repentino, rayaban la cinta y terminaban el diseño.²⁷

Las películas directas son así espacios, campos en los cuales la improvisación ocupa un lugar importante. Concuerdan con la idea que nos hacemos de la improvisación cuando se la pone en relación con las prácticas en estudio (principalmente danza y performance) o musicales. La práctica en estudio se entiende como el espacio en el que se preparan y se disponen uno o varios cuerpos, para crear automatismos y respuestas imprevistas a situaciones desconocidas. Se despliegan, entonces, simultáneamente, un dominio y una total disponibilidad del cuerpo. Control y relajación. Estamos aquí cerca de esa experiencia de la escena de la que nos habla Alfred Brendel cuando dice:

Cuando estoy en escena debo hacer al mismo tiempo varias cosas contradictorias. Debo dejarme llevar y controlarme simultáneamente. Debo imaginar lo que voy a hacer y también escuchar lo que acabo de hacer, y reaccionar a ello. Necesito una personalidad dividida en varios niveles.²⁸

Pintar o raspar la película pone en juego experiencias y necesidades aparentemente contradictorias. Los films sin cámara favorecieron tanto la improvisación como el control de un gesto libre. Pero todo ese trabajo se hace al inicio, y como concierne a la captura de las imágenes de un film fotográfico, habrá luego una puesta en caja (selección,²⁹ montaje) de la

27 Lye, Len, en Sitney, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-garde, 1943–2000*, New York, New York University Press, 1974, p. 270.

28 "When I get on the stage I have to do many contradictory things at once. I have to let myself go and control myself at the same time. I have to imagine what I am going to do and at the same time listen to what I have done and react to it. I need a split personality on many levels", en el film de Mark Kidel *Alfred Brendel. In Portrait*, BBC-Opus Arte DVD, 2001.

29 Roger Horrocks me responde en un email: "Siempre intentaba algo (un gesto o una forma, una nueva herramienta o un material en el caso de la escultura), y luego revisaba lo que había hecho. Si le gustaba, lo rehacía para obtener un mejor resultado. Luego seleccionaba y montaba las mejores partes del film. Sus películas tienen así tendencia a adoptar la forma de un 'tema y sus variaciones', lo que recuerda también la estética del jazz. Cada vez que un jazzman repite el mismo tema,

experiencia, que se repetirá a lo largo de las proyecciones. La libertad del gesto, ya se traduzca por el color, por medio de raspados o por el empleo de algunos baños o tratamientos químicos, no deja de estar sujeta a su duplicación por la difusión, y tiene entonces que ver con la re-presentación. Se trata de una duplicación reactualizada por la proyección. Esta reactualización es, ante todo, un diferido para quien recibe el film, particularmente cuando este último fue concebido en un solo impulso, a la manera de una caligrafía, como es el caso en muchos films pintados de Marcelle Thirache, tales como *Encre* (1997). Estamos entonces en el resumen, y ya no en el presente del acto, el de su surgimiento. Paul Sharits jugó de manera sutil e irónica con esta idea de un seudopresente de la proyección: con rayaduras en *Sound Strip / Film Strip* (1971-1972), y quemaduras en la cinta en *3rd Degree* (1982).³⁰ En esas dos instalaciones, tanto las rayaduras como las quemaduras nos interrogan sobre el tiempo de la presentación, es decir, el momento al que asistimos. Esta cuestión es más clara en *3rd Degree*, porque el desplazamiento de la película mostrada parece fijarse en un momento dado, para dejar lugar a su combustión. Una película que arde (en la pantalla) señala la mayoría de las veces un incidente de proyección. Aquí, impone el tiempo de la proyección en el espacio de la representación. Entonces, cuando Paul Sharits o algunos otros cineastas trabajan con este tipo de representación, es que se burlan del espectáculo cinematográfico y ponen en el centro de sus preocupaciones “la performance” del proyectionista y del film.

La atención prestada a la química, que apunta a defender cierto “pictorialismo”, una materialidad específica de la representación cinematográfica, tiene en cuenta tanto lo aleatorio propio del desarrollo artesanal como el que resulta del tratamiento particular al que el cineasta puede someter la cinta. Esos procesos exigen dominio y dejar pasar, control y accidente, y se inscriben en esa perspectiva enunciada por Alfred Brendel. Sin embargo, difieren de ella porque son constitutivos de la producción/realización del film, y se efectúan antes de la proyección. Así, no están muy

crea una variación de él ligeramente diferente. En el caso de Lye, es como si hubiera registrado (realizado) diferentes tomas, luego las hubiera cortado, seleccionando las mejores, para montarlas todas juntas. Era muy selectivo”.

30 Para una descripción detallada de esos trabajos, cf. Vasulka, Woody y Weibel, Peter (eds.), *Buffalo Heads. Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973–1990*, ZKM / MIT Press, 2008, pp. 331-335 y 359-363.

alejados de lo que hacía Malcolm Le Grice explorando las posibilidades de la impresora óptica, cuando variaba las exposiciones, los filtros o los soportes, para formar este “banco de datos” que le permitiría explotar más fácilmente los resultados de sus experiencias.³¹

IMPROVISACIÓN PREPARADA

Pocas veces existe un plan en Malcolm Le Grice antes de la experimentación con la impresora. El film se elabora a lo largo de las investigaciones, las pruebas y los descubrimientos. En ese sentido, una película se da como la salida de una búsqueda interrumpida en un momento dado:

En un primer tiempo, mis films eran improvisados según un proceso de realización que no hacía distinción entre un plan, un guión y la construcción de la obra. La idea del film tomaba forma al mismo tiempo que su realización, según un proceso consistente en montar secuencias en su mayor parte recuperadas (es así como se produjeron *Castle 1*, en 1966, y *Castle 2*, en 1968). Las estructuras evolucionaban en función del proceso, como en el jazz contemporáneo u otras formas de música libre.³²

El film da testimonio de un proceso que fue fijado y que podría ser reactivado, para re-producir y amplificar la propuesta inicial. En ese sentido es que se pueden aprehender las distintas versiones de *Berlin Horse*, o *Threshold*. Pero la amplificación y la reactivación toman en Malcolm Le Grice una dimensión completamente diferente, desde el momento en que trabaja el tiempo de la proyección en sus performances o sus instalaciones multipantallas.

Algunos de esos films estructurales reivindican y ponen en escena literalmente la materialidad de la película, no solo mediante la pintura, sino al incorporar sobre todo rayaduras, polvillo, perforaciones, una línea de separación del cuadro; es decir, elementos que hacen que un film sea

31. El laboratorio de la London Film-Makers' Co-op había implementado una serie de informes sobre pruebas realizadas, disponibles para todos los miembros o cineastas que utilizaran la impresora, la reveladora o las mesas de montaje.

32. Le Grice, Malcolm, “L’art au pays de l’Hydre des médias” (1998), en Beauvais, Yann (dir.), *Malcolm Le Grice: Le Temps des images*, op. cit.

una cinta de acetato. La irrupción de esta materialidad es constitutiva de la experiencia de la obra, y no está relegada a lo olvidado del espectáculo, como en el cine dedicado a la diversión. Interrogarse sobre la materialidad es también interrogar al dispositivo, y, más precisamente, a las condiciones de la experiencia de proyección del film, lo que también implica el cuestionamiento de un modo de funcionamiento monótono, que privilegia en directo la reproducción (fiel) de lo que fue registrado. El formateado del espectáculo cinematográfico es un medio que comparten la diversión y la vanguardia. Cuando los cineastas invierten el campo del cine expandido, deben indicar, y por consiguiente generar, las condiciones de recepción de sus trabajos, creando espacios diferentes o bien desviando los usos clásicos de la galería o del cine. Se encuentran preocupaciones similares en las obras en video de Nam June Paik, Steina y Woody Vasulka, o Joan Jonas, para citar solo algunos.

Los dispositivos utilizados por el cine expandido ponen en situación relaciones que se inscriben en el presente de la proyección, y que requieren una participación más activa que la esperada en las proyecciones clásicas, en las que uno queda en una posición frontal respecto de la pantalla. La proyección múltiple transforma nuestra relación con el espacio aumentándolo, aun cuando se limite, en el espacio de la galería, a dos pantallas contiguas, como es el caso, por ejemplo, de *Materialfilme* (1976-1977), de Birgit y Wilhelm Hein, o *Shutter Interface* (1975), de Paul Sharits. Lo modifica, entonces, y hace de él, ya no un espacio en el que el sentido de la vista está focalizado en la misma dirección, sino un lugar abierto a los cruces de miradas. *Light Music* (1975), de Lis Rhodes,³³ ilustra bien esto, con una proyección sobre dos paredes opuestas que llega al piso, y que forma un espacio en el que los espectadores se desplazan. En Pipilotti Rist –en *Ever Is Over All* (1997), o *Worry Will Vanish Horizon* (2014)–, esta proyección puede abarcar dos paredes que forman un ángulo recto, y se opera según dos ejes que divergen o convergen. Con *Erased* (1998), de Doug Aitken, ocupa simultáneamente varios espacios separados. Y que se consideren como ejemplares las imágenes en movimiento del *Movie-Drome* (1965),

33 Cf. Hamlyn, Nicky, "Mutable Screens: The Expanded Films of Guy Sherwin, Lis Rhodes, Steve Farrer and Nicky Hamlyn", en Rees, A.L.; White, Duncan; Ball, Steven y Curtis, David (eds.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, London, Tate Publishing, 2011, pp. 212-220.

de Stan VanDerBeek,³⁴ o las diapositivas de *Block-Experiments in Cosmococa – Program in Progress* (1973), de Hélio Oiticica y Neville d'Almeida;³⁵ en esos dos casos, el recurso al sonido (música rock o electrónica, collage) es esencial; esas imágenes no pueden existir sin su aporte.

Como lo observa Lis Rhodes respecto del interés que tiene hoy el mundo del arte en el cine expandido:

El cine expandido tiene tendencia a ser diferente en el momento y en el lugar de la proyección, diferente en sus intenciones, divergente en su representación y en su significación. La actualización del film como performance se extiende del auditorio hasta la galería. Los espectadores están ubicados o se desplazan entre los proyectores, o los monitores, en la instalación. El lugar de recepción puede ser un espacio de captura.³⁶

Este incremento de interés responde a un cierto gusto por la *remake*, e introduce dentro del cine expandido, como es el caso de la performance, el tema de la interpretación como desafío de las artes temporales no musicales

EN PRESENCIA

El hecho de que un cineasta esté presente en el momento de la proyección, que manipule los proyectores, intervenga desplazándolos, interactúe con el conjunto del dispositivo –proyector(es), pantalla(s), film–, encuentra un formidable eco durante los años 1970, a través de los ciclos y las exposiciones en los que los cineastas y los artistas rechazan los límites de lo que se consideraba entonces como una experiencia cinematográfica. Mal que les pese a quienes reivindican hoy la permanencia de una “experiencia” que surgiría de un objeto-film sin olvidar la narración (de ninguna manera...),

34 Sobre *Movie-Drome*, cf. Sutton, Gloria, *The Experience Machine. Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, MIT Press, 2015.

35 Sobre su trabajo, cf. Basualdo, Carlos, *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, Köln, Hatje Cantz Publishers-Wexner Center for the Arts, 2001.

36 Rhodes, Lis, “Unfolding a tale: on the impossibility of recovering the original meanings”, en Rees, A.L.; White, Duncan; Ball, Steven y Curtis, David (eds.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, op. cit., p. 223.

muchas otras experiencias son, evidentemente, factibles, y en ellas la cuestión del juego no corresponde a la simple diversión, sino a la amplificación de los posibles, cuando varios parámetros del dispositivo cinematográfico interfieren entre sí. Aquí es la improvisación como film (hilo) conductor a través de ejemplos históricos y contemporáneos. Cuando la improvisación condiciona la recepción, diferencia a la obra y al espectador en el tiempo presente y favorece así la comprensión de la película como fruto de una negociación. Tal negociación entre los espectadores es puesta en escena por *The Waves* (2003), de Thierry Kuntzel, para activar la obra: el despliegue de una ola. El sentido del film ya no es, entonces, transmitido solo por el desarrollo de los acontecimientos narrativos preexistentes –aun cuando este evento cinematográfico siguiera una partitura–, sino que se despliega y se realiza en el transcurso de un proceso que implica también el tiempo de su recepción. Así, el sentido es inseparable de la duración (de su advenimiento) para un público que, en cierta forma, negocia, en el tiempo y el espacio, lo develado. Pensemos aquí en el film de Anthony McCall *Line Describing a Cone*, que produce un volumen luminoso: una escultura de luz. Esta escultura se inscribe en el tiempo (30 minutos) con el desarrollo de un punto luminoso que se transforma en un arco que se cierra sobre sí mismo para formar un círculo. Pero la experiencia de esta formación del cono es subjetiva, está definida por nuestros desplazamientos en el espacio, y la percepción que se tiene de lo sólido constituido por esta luz efímera se transforma según nuestros diferentes puntos de vista. Contrariamente a lo que dice Jacques Aumont en un texto reciente, la aprehensión del film exige la participación y el desplazamiento de los espectadores. Como lo resume Malcolm Le Grice:

En el cine expandido, la noción de duración es esencial para la comprensión del tiempo. Implica una conciencia subjetiva del paso del tiempo, una continuidad de la atención que “pertenece” al espectador; es una experiencia del paso del tiempo en condiciones reales y no una presencia ilusoria.³⁷

³⁷ Le Grice, Malcolm, "Cinéma élargi: Temps et récit" (2010), en Beauvais, Yann (dir.), *Malcolm Le Grice. Le temps des images*, op. cit., p. 266.

Algunas experiencias son más frontales, como las de Annabel Nicolson, que aparece en escena en *Reel Time* (1973) cosiendo un gran *loop* de *leader* negro, con una máquina de coser que alimenta un proyector, el que nos revela el producto de su operación. Cuando el film se rompe, ella lo repara para seguir su trabajo de costura, y esto hasta que ya no puede ser proyectado. Otro proyector, ubicado detrás de ella, nos la muestra trabajando sobre imágenes difundidas a la izquierda de la proyección de la película que está siendo cosida. Las costuras se hacen sobre un film en el que se ve a la cineasta coser un film con esta misma máquina. Cada proyección es única, y su duración, variable.

Ese film-evento anticipa *Film Feedback* (1974), de Tony Conrad, realizado en tiempo real, en el que la cinta es revelada y proyectada justo después de su registro: la imagen de una pequeña retroproyección es filmada en negativo, la cinta se desenrolla fuera de la cámara de manera continua, llega al cuarto oscuro, donde es revelada y secada, para ser luego proyectada sobre la pantalla, que es filmada...

Estos dos casos experimentan la proyección de un film manipulado en directo, mientras se lo hace, con una evidente dimensión feminista en la obra de Annabel Nicolson, que, poniendo “trabajos de mujeres” en escena, los hace objeto de una performance; dicho de otro modo, los transforma en actividad artística. Trabajo parojo si los hay, en la medida en que el film es un soporte frágil, que solo ocasionalmente resiste los desgarros o las perforaciones, aparte de las que permiten su transporte a la cámara y al proyector. La insistencia de la cineasta en querer coser el film parece condenada al fracaso; perversión del tejido sin fin de Penélope. Su perseverancia, sin embargo, revela la resistencia del objeto tanto como su vulnerabilidad. Estamos así ubicados en una situación en la que se mezclan expectativas contradictorias, y que ilustra el hecho de que para que funcione debe detenerse, funcionar mal.... La extraña fascinación por la destrucción de lo que es visto es objeto de una cierta predilección para muchos cineastas. Fuera de Paul Sharits, de quien ya hemos hablado, es importante citar a Jürgen Reble, del colectivo Schmelzdahin, que elaboró un dispositivo de proyección particular (*Rolf I*,³⁸ luego *Rolf II*) en el que se veían, por

³⁸ En 1993, como continuación de la exposición *Défilé, de film, décadre*, Light Cone adquirió *Rolf I*. La instalación fue por un tiempo lo primero que los cineastas y los programadores veían cuando llegaban a la sede de Light Cone. ¡Una forma de “bienvenida”, a la distribución de los films!

primera y última vez, films. Aun cuando, por lo general, se trataba de diarios en Súper 8, el dispositivo no se limitaba solo a este tipo de películas. El espectador activaba la proyección por medio de un botón de arranque, ubicado al pie del dispositivo. Mientras mantenía su pie sobre el botón, la proyección continuaba. En general, hace falta un poco de tiempo para comprender que somos los agentes destructores de esas películas que miramos. Efectivamente, la cinta del film, una vez proyectado, se derramaba en una licuadora que reducía la materia-film a partículas de Súper 8, a polvo de imágenes. Nosotros éramos entonces los agentes de un espectáculo inédito que nos permitía, por última vez, ver secuencias llamadas a desaparecer. Una vez más, la experiencia de la duración es también la de una toma de conciencia. La proyección se da aquí como única y definitiva. Evita así la simple *remake* de un film y afirma el desarrollo del “ver” como un proceso de desaparición. “Ver” ya no se inscribe en una lógica del “poseer”, sino en la de un “recordar”. La interactividad que ocupa esas proyecciones no corresponde sin duda a la improvisación propiamente dicha, y eso en la medida en que las selecciones propuestas son, al menos, limitadas.

Estas selecciones, sin embargo, no son las de un videojuego. Ponen en relación la fragilidad de un medio, su transformación y su vinculación con el mundo, tanto por las representaciones que proyecta como por su dispositivo; dispositivo que en su funcionamiento duplica la fragilidad misma del soporte, mientras que el videojuego nos ofrece la posibilidad de cambiar de punto de vista al mismo tiempo que, aparentemente, controlamos el “destino”, el nuestro, en ese juego.

La interactividad parece más elaborada, más abierta, en algunas propuestas de Valie Export, particularmente en *Ping Pong. Ein film Zum Spielen. Ein Spielfilm* (1968), cualquiera sea la versión. Un jugador debe tomar una raqueta de ping pong y una pelota, para jugar con la proyección e intentar el intercambio con ese compañero virtual que le devuelve la representación de una pelota. Se trata de una película para jugar. Para Valie Export:

La estética de los films convencionales es una fisiología del comportamiento; su modo de comunicación, un evento perceptivo. *Ping Pong* hace explícitas las relaciones de poder entre el productor (realizador, pantalla) y el consumidor (espectador). En ese film, lo que el ojo dice al cerebro

desencadena reflejos y respuestas. *Ping Pong* hace visibles las condiciones ideológicas. Los espectadores y la pantalla son *partenaires* en un juego cuyas reglas fueron fijadas por la realizadora, un juego que requiere un acuerdo entre espectador y pantalla. De esta forma, la respuesta del espectador es activa.³⁹

Por su parte, Jun'ichi Okuyama realiza con *Human Flicker* (1975-2007) una acción directa, entre los proyectores y la pantalla, por medio de abanicos que ocultan alternativamente los haces de esos proyectores. Se burla del dispositivo cinematográfico impulsando el movimiento a partir de dos proyecciones fotográficas de un ojo abierto y cerrado. Su performance consiste en hacer guiños. Existe una dimensión lúdica en ella, y es lo que diferencia el dispositivo implementado, como lo observa precisamente Brian Coffey, de las performances de Ken Jacobs, Tony Conrad o Malcolm Le Grice.⁴⁰

Si este trabajo es fruto de un análisis que recae sobre el dispositivo, para hacerlo ocupa los registros del juego y la atracción, (re)uniendo dos épocas de la historia del cine que son el cine primitivo y el cine expandido, jugando con sus códigos y, por así decirlo, dándolos vuelta. Hace así de ese deseo de obturar el haz una seudoperformance de ciencia ficción (el dispositivo fue presentado por primera vez en los años 1970...) y juega con hacer “guiñar” no solo el ojo, sino también el dispositivo. Es un poco como si pusiera la imagen en movimiento como sin querer... El cuerpo del cineasta se transforma en una mecánica, pero no en una máquina: es el obturador. Esta propuesta, aunque preparada, corresponde a la interpretación. Improvisada en cada representación, está sujeta a modificaciones que tienen que ver con el lugar tanto como con el *performer*. *Human Flicker* se asemeja a las propuestas de Annabel Nicolson, Malcolm Le Grice o Guy Sherwin, que recurren todas a una trama a partir de la cual puede tener

39 “The aesthetic of conventional film is a physiology of behaviour, its mode of communication a perceptual event. *Ping Pong* explicates the relationship of power between producer (director, screen) and consumer (viewer). In it, what the eye tells the brain occasions motor reflexes and responses. *Ping Pong* makes visible the ideological conditions. Viewer and screen are partners in a game with rules dictated by the director, a game requiring screen and viewer to come to terms with each other. To this extent, the viewer's response is active”. Valie Export.

40 Coffey, Brian, “From the Margins of Japanese Cinema Culture: The 22nd Image Forum Festival”, *Senses of Cinema*, nº 48, agosto de 2008 (<http://sensesofcinema.com/2008/festival-reports/image-forum-2008/>) (consultado el 25 de enero de 2016).

lugar el evento cinematográfico. Se trata siempre de puesta en escena, de ejecutar una “partitura” que interactúa con uno o varios elementos del dispositivo: pantalla, película, sala. Esta interacción explora movimientos, una coreografía entre el cuerpo del *performer*, la pantalla y el film...

En *Horror Film I* (1971), Malcolm Le Grice se posiciona frente a los haces de luz cruzados de tres proyectores que difunden cortos *loops* de *flicker* coloreado y cambian en función del espectro. Los tres *loops*, al superponerse, producen combinaciones de colores ópticos. Estos haces son interrumpidos por el cineasta, que ubica sus brazos, sus manos, su cuerpo, en función de la pantalla coloreada. Durante esta performance, se pasa de la sombra así proyectada del cuerpo de Malcolm Le Grice, transformado en obturador coloreado en el interior de la pantalla animada con muchos otros colores, a la apropiación, para terminar, de esta pantalla por parte del cineasta.

Estas interacciones entre una acción grabada sobre la cinta y su desvío, o su puesta en abismo en directo, han sido exploradas en Súper 8 por Guy Sherwin en varios films de acción tales como *Paper Landscape* (1975) o *Man with Mirror* (1976).⁴¹ En el primero de ellos, una pantalla de plástico transparente es pintada progresivamente de blanco por el cineasta. Con el blanqueo de esta tela aparece la proyección de un film donde se ve al artista rasgar una pantalla idéntica a la que pinta, una acción que revela, a su vez, de a poco, el paisaje verde en el que destruye esa pantalla.⁴² Se trata de una acción que llama a la sincronización de dos eventos diferentes, conjugando lo grabado y lo directo. La especificidad de este evento está relacionada con el tiempo de la proyección que potencia, actualiza y finaliza la acción anterior, haciéndola (co)existir en el tiempo de la acción presente.

En cada uno de esos casos, la improvisación se hace en un marco relativamente predefinido y que puede ser puesto a prueba a partir del momento en que son modificadas (a último momento) las condiciones de la presentación. Así me ocurrió—para sesiones *live* de *Des rives* (1998), o la presentación de otros dispositivos multipantalla— tener que improvisar con

41 Para una descripción del film, cf. http://www.luxonline.org.uk/artists/guy_sherwin/man_with_mirror.html

42 Estas acciones de Guy Sherwin evocan las propuestas de Peter Campus, que trabajaba el *trompe-l'œil*, y simulacros muy cercanos a los suyos, particularmente con *Three Transitions* (1973), cuando aparece en escena para actuar con su propia imagen y transforma las relaciones de interioridad y exterioridad.

menos proyectores de lo previsto (dos en lugar de cuatro); es una experiencia relativamente común, y compartida por muchos cineastas que trabajan el multipantallas, ya se trate de Súper 8 o de 16 mm.

LIVE

Con las acciones *live* del Schmelzdahin, luego las de Jürgen Reble, entramos en un registro diferente que une prácticas hasta entonces separadas. En efecto, el *loop* de película de 16 mm que se proyecta (11 metros, es decir, un minuto de 16 mm), el que vemos cuando asistimos a esta performance, es revelado, manipulado, transformado frente a nosotros, bajo nuestra mirada. En *Film Feedback*, de Tony Conrad, el revelado de la cinta tiene lugar en otro espacio (cabina), y además el film está fijo. Con Schmelzdahin o Jürgen Reble, la cinta es transformada químicamente en directo. En un primer tiempo, la imagen se revela progresivamente, a medida que pasa la película. Luego, después de nuevas manipulaciones, el film se modifica, por coloración y ataques químicos sucesivos...

Se descubre de ese modo el proceso de revelado, así como la transformación del soporte en directo, hasta su total abrasión, su total desaparición. La sesión nos entrega un film que está naciendo y consumiéndose bajo nuestros ojos. La sensibilidad del soporte se devela a través de las transformaciones que se producen, y cuya evolución podemos seguir a lo largo de las repeticiones del *loop*, que cada vez es diferente. La acción depende tanto de la experiencia de Jürgen Reble como de lo aleatorio propio de la química y la temperatura de la sala de cine o del espacio en el que se desarrolla la proyección. El film evoluciona en la pantalla, pero también en la mesa donde se encuentran el proyector, los instrumentos y los productos químicos que permiten que la sesión tenga lugar.

En esta experiencia, como en muchas otras surgidas del cine directo, y a veces aun del *live cinema*, los autores parecen obedecer al deseo de László Moholy-Nagy, para quien el empleo de instrumentos de registro no debería tener otro fin que la simple reproducción.

La reproducción (la repetición de relaciones existentes), en el mejor de los casos, no es más que un ejercicio de virtuosismo desde el punto de vista específico de la creación. Como la producción (la creación productiva) sirve ante todo a la estructura humana, se debe intentar poner al servicio de objetivos productivos los instrumentos (los medios) utilizados hasta entonces solo con miras a la reproducción.⁴³

Sin embargo, estas performances repetidas son diferentes cada vez, aunque se generan con ayuda de un mismo esquema más o menos preciso. En la mayoría de los cineastas que recurren a manipulaciones químicas u ópticas, la performance en cine obedece a un conjunto de herramientas y experiencias. En el caso de Bruce McLure, o de Metamkine, el cineasta privilegia cierto tipo de manipulaciones y procesamientos de las imágenes proyectadas. Si los documentos ya están grabados, el cineasta trabaja sus potencialidades, las cruza, las teje con otras y hace nuevos montajes. Este proceso es frecuente en el *live cinema*, que a veces se limita a utilizar bancos de datos predefinidos y propone series de variaciones y permutaciones. En este espíritu, e introduciendo nuevos elementos en la instalación, realicé las performances de *Des rives*. Y el uso del término “performance” me parece siempre pertinente para calificar ese trabajo; indica el momento en que se suelta la instalación para explorar ciertas potencialidades de la propuesta. Algunas investigaciones, en el área del sonido, pudieron ser realizadas con Thomas Köner, aislando en repeticiones determinadas algunos elementos nuevos que se superponían a las bandas originales o las remplazaban, y que producían arreglos distintos en los que podíamos introducir las seudotramas que distribuyen los eventos visuales. Con esta manera de pensar la incorporación de nuevos elementos, la sesión en vivo es objeto de experimentaciones múltiples que le permiten progresar.

Esto se verifica con Jürgen Reble o Metamkine, cuando amplifican o privilegian algunos procesamientos, algunas manipulaciones de la performance. La introducción de nuevos elementos está en el centro del proyecto *Tu, siempre* (2001), cuya forma performativa comprende un conjunto de datos relativos a la crisis del sida, datos que son proyectados en directo y que vienen a mezclarse, a revolver y completar los textos que desfilan en

43 Moholy-Nagy, László, “Production-Reproduction”, *De Stijl*, nº 7, Leiden, 1922.

el soporte original. Destaquemos también que *Tu, siempre* se presta a muchas modificaciones que tienen en cuenta el idioma del país o la región en los que se realiza la performance; las informaciones son, por consiguiente, reactualizadas para cada presentación. *Tu, siempre* y *Des rives* proponen recombinaciones que agregan o suprimen informaciones, partes de imágenes, para liberar nuevos contenidos y motivos diferentes. La interacción entre lo registrado y lo directo puede hacer evolucionar una obra y, en algunos casos, modificarla radicalmente. Los barridos del espacio registrado, representaciones de Nueva York en *Des rives*, me llevaron a encarar una coreografía en la que las aspas en movimiento de un ventilador se despliegan en ese mismo espacio y, a veces, lo desbordan. La reversibilidad de las imágenes (pantallas de retroproyección) y los desplazamientos de los proyectores durante la presentación modifican lo que se muestra, tanto como el espacio en el que la pieza se desarrolla. Los espectadores están entonces obligados a elegir no solo su punto de vista sobre los objetos propuestos –*Des rives* los compara en dos pantallas separadas que difícilmente se pueden reunir en una percepción global, se tiende a ir de una a la otra–, sino también lo que van a ver en cada imagen combinada, el entramado de tres imágenes en abanico que propone diferentes recorridos en Manhattan.

Se trata de un *live cinema* de tipo analógico, que, por consiguiente, se diferencia de los trabajos contemporáneos por el uso que hace de la película (el celuloide) y no de la computadora. Esas dos formas de *live cinema* tienen, sin embargo, en común el hecho de que practican en cierta forma el *remix*. Si el banco de datos es más reducido en el caso de lo analógico, parece inagotable con lo digital, y muy particularmente cuando se trabajan en directo los flujos de informaciones disponibles en la web. El *live cinema* da cuenta de esas prácticas, y, como lo observa Natália Aly:

Las prácticas digitales se instalan cada vez más en un universo cinematográfico para ya no abandonarlo. La convergencia de medios de comunicación y softwares de programación, de cartografía y para compartir imágenes en tiempo real transforma las imágenes en un universo de experimentación cada vez más relacionada con el azar y la improvisación. La posibilidad de reunir una gran variedad de imágenes mezcladas con

sonido e interferencias gráficas y textuales en una misma presentación es el perfil del *live cinema*.⁴⁴

En el *live cinema* predomina el elemento musical, y muy a menudo los VJ solo lo revisten con un manto visual más o menos fluido o sincopado. Esas decisiones, que privilegian la fluidez o la síncopa, se articulan según dos culturas de la imagen en movimiento: la del juego –cuya marca distintiva es la fluidez– y la del cine, que se manifiesta por medio del intervalo o lo sincopado. La dificultad, para el *live cinema*, reside en el establecimiento de un diálogo entre el músico y el cineasta o el videasta. De hecho, esta cuestión de la colaboración interviene pocas veces:

Los VJ o los *performers* visuales intentan a menudo hacer reaccionar las imágenes con la música, apoyándose en el ritmo, en lugar de construir performances audiovisuales en las que la imagen y el sonido están en constante diálogo. Esto se refleja también en la concepción de los programas informáticos de video en tiempo real, que permiten sincronizar los elementos visuales con el ritmo y crean así la ilusión de una comunicación entre la música y las imágenes. Por otra parte, con frecuencia, el artista visual o VJ no tiene un conocimiento previo del tipo de música que se interpretará, y entonces le queda solo una opción: la improvisación. Es frecuente también que el DJ no preste demasiada atención a las imágenes creadas en su *mix*.⁴⁵

44 “As práticas digitais instalam-se no universo cinematográfico dia após dia de forma mais e mais apegada. A convergência de mídias e softwares de programação, mapeamento e compartilhamento de imagem em tempo real transformam as imagens em um universo de experimentação cada vez mais voltada à improvisação e ao acaso. A possibilidade de unir variadas imagens mescladas a som e interferências gráficas e textuais em uma mesma apresentação, é o perfil do live cinema”. Natália Aly, “Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental”, en *Tecdocs, revista digital de tecnologias cognitivas*, edição 6, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, enero-junio de 2012, p. 60.

45 “VJs or visual performers often attempt to make the visuals react to the music on rhythmic basis, rather than constructing audiovisual performances where the image and the audio are in constant dialogue. This is also reflected in the design of the real-time video softwares, which enables the visuals to be synched to the beat, thus creating the illusion of communication between music and visuals. On the other hand, more often than not, the visual artist or VJ does not have prior knowledge of the type of music that will be played, and is left with only one option: improvisation.

En ese caso, el *live cinema* funciona como fondo de pantalla y no explora todo el potencial de la improvisación que somete a la rítmica sonora. El *live cinema* es un cine en tiempo real, un cine en el que el movimiento de las formas coloreadas es producido en tiempo real, y donde esas formas implican, a su vez, nuevas intervenciones que requieren diferentes tratamientos gráficos... Así alejado de la trama narrativa, el *live cinema* puede entonces desplegarse en el reino de la arquitectura líquida, donde se forman objetos y producen estructuras movedizas que no responden más a la animación (tal como el cine argéntico), sino al flujo. En ese sentido, parece cumplir el anhelo de John Whitney —que esperaba el advenimiento de un arte verdaderamente audiovisual—, y responde también a los deseos de Mary Ellen Bute, que esperaba disponer de un arte audiovisual constituido por elementos en flujo continuo y cuyos parámetros cromáticos y direccionales fueran modificables en todo sentido y en todo momento.

It is also often the case that the DJ does not pay too much attention to the images created to his mix". Makela, Mia, "The Practise of Live Cinema", *a minima*, nº 22, Barcelona, 2008, p. 115.

AUTORES

Jens Andermann enseña en la New York University y escribe sobre arte moderno latinoamericano, cine, literatura, arquitectura y cultura material, y sus intersecciones con el extractivismo y los legados de la colonialidad. Es editor de la revista *Journal of Latin American Cultural Studies* y, más recientemente, autor de *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018).

Yann Beauvais es cineasta, crítico y curador independiente. Escribe regularmente en la revista *Gruppen* de Francia. Hizo curadurías para diferentes museos y festivales. Realizó más de cincuenta films y videos desde los años 70 en adelante. Algunos de sus trabajos integran las colecciones del MoMA, Nueva York; el Centre Georges Pompidou, París, y CalArts, Los Ángeles.

Carlos Andrés Bedoya Ortiz es antropólogo de la Universidad de Caldas, Colombia. Trabaja con Marta Rodríguez desde 2007 como investigador de archivo en la Fundación Cine Documental/Investigación Social, Bogotá, Colombia. Junto con Marta realizó el guión del documental *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2011).

Nicole Brenez enseña Estudios sobre Cine en la Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle. Graduada de la École Normale Supérieure, catedrática de Literatura Moderna, es miembro superior del Institut Universitaire de France. Es autora de varios libros y curadora del ciclo de cine de vanguardia de la Cinemateca Francesa desde 1996.

Tessa Laird es profesora de Estudios Críticos y Teóricos en la School of Art, Victorian College of the Arts, University of Melbourne, Australia. Oriunda de Auckland, desde hace más de veinte años es una reconocida crítica de arte en Nueva Zelanda. Su libro ficto-crítico sobre el color, *A Rainbow Reader*, fue editado por Clouds en 2013.

Cloe Masotta es crítica de cine. Doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra, Cataluña, donde también ha cursado las licenciaturas en Humanidades y Comunicación Audiovisual, así como el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Actualmente colabora con instituciones como el MACBA, el CCCB y la Fundació Joan Brossa.

Elizabeth A. Povinelli enseña en la Columbia University, EE.UU. Es teórica crítica y cineasta. Sus escritos se han centrado en el desarrollo de una teoría crítica del liberalismo de los últimos colonos que apoyaría una antropología de lo contrario. Esta teoría potencial se ha desarrollado a través de cinco libros, numerosos ensayos y seis películas creadas con el Karrabing Film Collective.

Carlos M. Videla es analista de sistemas y magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Le han publicado cuentos en diversas antologías. También se dedica a la poesía, y este año se editarán su primer cuento infantil. En el pasado se ha desempeñado como domador de viento.

Carolina Villada Castro es filósofa por la Universidad de Antioquia, Colombia, magíster en Estudios de Traducción por la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, y actualmente doctoranda en Letras de la FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recientemente tradujo *Traducciones caníbales. Una poética chamánica del traducir*, de Álvaro Faleiros (2019).