

Tesis

**La inscripción del yo y la (auto)puesta en escena
en *Diario* de David Perlov**

Doctorando

Hernán Khourian

Director

Eduardo A. Russo

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bella Artes

Doctorado en Artes

2019

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Algunas palabras en primera persona del singular	7
Introducción	9
1. Más allá de la categoría del género o de qué hablamos cuando decimos documental	18
1.1. Prolegómenos de la investigación. Acerca del documentalista como fenómeno	22
1.2. El aire de verdad	25
2. Por un (cine) documental sin género: la hibridez, lo imperfecto, lo impuro	30
2.1. La observación	30
2.2. La observancia perloviana	34
2.3. Los acontecimientos desde lo cotidiano y lo ajeno	42
2.4. ¿Una política de las imágenes?	47
3. Puesta y autopuesta en escena. Distancias justas y distanciamientos	53
3.1. La cuestión del otro y la inscripción del yo	53
3.2. El acto de ver y la subjetiva indirecta libre	57
3.3. Del retrato al autorretrato: proximidades. El espectador como testigo	65
3.4. El pacto “fantasmático” y la puesta en abismo	71
4. Lo real, lo imaginario. La voz de las imágenes, su creación	81
4.1. Perlov y la herencia del cinema nôvo	81
4.2. La cuestión del ensayo: una práctica de justeza	85
4.3. El espacio-tiempo como sutura propiciada por la imaginación. La palabra como acto, la imagen como resistencia	94

4.4. La apelación al espectador. La imagen mirada, la mirada que mira mirar	103
4.5. Grafología del “yo”, del “otro”. Co-presencias y firmas de un mundo desdoblado	106
5. Juegos de desdoblamientos, performatividad y espejos (im)pactados	115
5.1. El doble y el fantasma: el extrañamiento/distanciamiento y el ritual de filmar(se) - exhibir(se) a sí mismo y al espectador	115
5.2. Concientización de la Subjetividad: modos de producción de las imágenes en la estética de la memoria. La mirada y la escucha como (corto)circuito	130
6. Conclusiones	150
7. Bibliografía general	167
8. Anexos	171

Agradecimientos

Aquí y ahora, con la escritura concluida de esta tesis doctoral, tiempo recobrado en cuyo transcurso he contado con el acompañamiento de tantas personas que han conformado en mi vida una comunidad extraña e insistente y a quienes les expreso un profundo agradecimiento porque han hecho posible la mayor parte de mis actividades en el transcurso de estos años.

En el año 1994 comencé a cursar en esta Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata la Carrera de Cine que la Dictadura Cívico militar había declarado extinta en 1978 (reabierto por antiguos alumnos en 1993) y en el 2000 me convertí en el primer licenciado en Realización de cine, video y tv (con mi tesis AREAS, 89' cuyo tutor fue Santiago González) desde su reinauguración.

El tiempo recobrado se remonta entonces a 1994 en la Facultad de Bellas Artes y a las estimulantes clases de Carlos Vallina y Santiago González. En los años siguientes, en la carrera de Comunicación audiovisual, especialmente a Eduardo A. Russo, que fue un faro en el marco de la carrera hasta su natural función de director en esta tesis, a quien agradezco por su generosidad, conocimiento, sencillez y honestidad.

Junto con ellos la comunidad que integraban mis compañeros de carrera Germán Monti, Santiago Asef y Sebastián Argüello, porque sin ellos la vida de estudiante hubiese sido, literalmente imposible. A Malena Di Bastiano por su acompañamiento en esos momentos de formación y crecimiento personal.

A Emilio Bernini y Jorge La Ferla, por su disposición y gentileza a la largo de mi formación.

El tiempo recobrado se extendió durante el año 2002 cuando cursé el Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, donde experimenté la grata sorpresa de cruzarme a Jean-Louis Comolli y a José Luis Guerin como profesores abiertos y confrontativos, lo que despertó en mí algo impensado en otro época, devenir en un realizador - docente.

En mi estadía como becario en París para realizar Esplín, errar o sin embargo (2007), cursé como oyente varias clases de François Niney y Philippe Dubois, clases y encuentros que me brindaron una nueva visión del audiovisual. A ellos, por el profundo impacto que aún perdura en mí, dirijo un agradecimiento especial.

A Andrés Denegri y Gustavo Galuppo, por la camaradería y la efervescencia compartida en nuestras tertulias e imágenes.

Y a tantxs amigues artistas e investigadorxs que hemos compartido y reflexionado muchas de las cuestiones que toman forma en este texto: Toia Bonino, Julián D'angiolillo, Iván Marino, Alejandro Fernandez Moujan, Eva Noriega, Martín Oesterheld, Javier Olivera, Guido Ronconi, Victoria Sacco, Mabel Tapia, Javier Trimboli, Maia Gattás Vargas.

Y, finalmente, a la cátedra que nos permite respirar e investigar sobre la creación semana a semana, el Taller de Tesis de la Carrera de Artes Audiovisuales de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata junto a mis amigas Magdalena Arau, Laura Citarella y Karin Idelson.

¿Cómo amar lo imperfecto,
si escuchamos a través de las cosas
cómo nos llama lo perfecto?
¿Cómo alcanzar a seguir
en la caída o el fracaso de las cosas
la huella de lo que no cae ni fracasa?
Quizá debamos aprender que lo imperfecto
es otra forma de la perfección:
la forma que la perfección asume
para poder ser amada.

Roberto Juarroz

Algunas palabras en primera persona del singular

La relación con las imágenes y su lugar en mi vida sobrepasa la que me suscita la realidad. Inagotablemente, tanto en las obras como en las clases, he aprehendido con ellas desde la voluntad de contemplar: una voluntad permanente, insistente y sostenida desde el deseo. En el transcurso del tiempo, con las palabras y la escritura, sin embargo, he tenido un vínculo más distante y su ejercicio respondía forzado por las circunstancias inmediatas de presentaciones de proyectos audiovisuales o académicos.

Consciente de ese hiato en mis disposiciones, la búsqueda de un cambio se transformó en una nueva necesidad, la de sintetizar ambos mundos: las palabras y las imágenes. El primer impulso de sostener un texto en el tiempo acompañando los procesos creativos sucedió (lo experimenté) como una urgencia de escribir notas, ideas o transcribir citas mientras iba grabando y editando mi proyecto sobre la diáspora y el genocidio armenio. A partir de una combinación misteriosa entre escritos, voces, discursos, imágenes y de la imaginación se puebla el aula, donde finalmente resuena *Acá y acullá* (65', 2018). Del trabajo en ese texto audiovisual han transitado ecos en el texto de esta tesis. Circulan como fragmentos e influencias. Ahora, en esta etapa de esa misma dimensión, entre *gérmenes*, palabras e imágenes como *fuerzas imaginantes* tal como recuerda Bachelard en *El agua y los sueños* (1978) del estudio de dichas fuerzas (“una sustancia capaz de una vida”) se desprenden los procedimientos de la creación:

... en nosotros y fuera de nosotros producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia (...) empeñarse en hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante (1978, p.7-9).

Y así, en esta circunstancia que desborda el compromiso académico en sí mismo (investigar, elaborar y presentar una tesis), entre extrañamientos, distanciamientos y geografías subjetivas, asumo la cuestión de escribir una tesis sobre una obra que admiro y a la que siento familiar en su propio

alfabeto, *Diario* de David Perlov. La asumo desde la misma sustancia, entre gérmenes, para rastrear un tipo de intimidad, de singularidad vital, indagando mis intereses desde la escritura como una perspectiva nueva e incierta que me permita seguir trabajando sobre la creación.

En ese andar, los textos nuevos que puso a mi alcance este Doctorado entrecruzaron mis preocupaciones y lecturas anteriores con miradas y reflexiones que, desde distintas perspectivas, interpelan el mundo contemporáneo, el campo estético en especial y, particularmente, ponen en cuestión certezas y verdades, cánones y modelos. A través del planteo de esas cuestiones, en especial las referidas a la complejidad del hacer documentalista, recogí lo que con sutiles variantes pone en relación a los creadores del mundo del arte en general. Me refiero a la presencia del creador, su incidencia definitoria de inscribirse o velarse en la pantalla, las cercanías y las distancias, las convergencias y las contradicciones.

Por eso, muchos de esos textos me acompañaron y están presentes en esta especie de diálogo que conforma el cuerpo de la investigación. De alguna manera, colaboraron a que mis intereses e intuiciones se transformaran en el objeto de estudio: el abordaje de las formas en las que el documentalista interviene en la obra.

Más específicamente, en la obra abierta del cineasta errante, independiente y solitario que es Perlov, *Diario*, un hito patente en el itinerario latinoamericano que prefigura la preeminencia del documental como ensayo de las últimas décadas.

Introducción

El cine documental ha compartido a lo largo de su travesía el mismo ritmo que han recorrido los movimientos sociales, políticos y culturales en el siglo XX, buscando una y otra vez, especialmente a través de determinados realizadores inquietos, los modos de ver y representar las sociedades y sus paradojas. En el marco de esta tesis nos alejaremos de la noción de género en el documental y por ende, de una especificidad del documental o del documentalista. En cambio, indagaremos críticamente las estrategias vinculadas con lo real desde una fenomenología de la creación en el audiovisual en un sentido amplio. A ello responderá que no distingamos en la exposición entre documentalistas, autores, cineastas, videastas o realizadores.

Queda claro, entonces, que el documental que nos interesa enfocar es un híbrido que toma de varias fronteras polisémicas (la ficción, el experimental, la vanguardia) algunas cuestiones que, en distintos momentos históricos, hacen emerger obras mutantes, indefinibles en sus límites y movimientos. En ello basamos la consideración de poder acceder al documental agregando otra perspectiva a la noción de género, teniendo presente la advertencia de Jean-Louis Comolli (2002), quien pone luz precisamente en cuanto a las fronteras o categorías taxativas cuando nos dice que “el cine devora sus fronteras” explicando que:

Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija en géneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia de cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras como las prácticas de los cineastas - iba decir en su deseo - (2002, p. 212).

También es posible, a nuestro entender, trazar una senda trastocada, una contrahistoria, una abertura singular entre el pasado y el presente, una brecha que siempre estuvo desplazada de la institucionalización del documental como género, para lo cual se la puede rastrear y reconstruir partiendo de algunos autores con obras singulares. Nos referimos a los realizadores que

han tomado el documental como una exploración incierta o imprecisa, que trabajaron con/desde lo desconocido, con el choque mismo con lo heterogéneo. Es decir, apuntamos a obras y autores que tomaron el documental como una investigación ético-estética y, también como una disputa política. Así lo creemos porque hasta la actualidad, en todas las épocas, surgieron esos documentalistas inclasificables tanto por sus procedimientos de emancipación de lo establecido como por la independencia de modas y de criterios que adaptaban. Son ellos los que crearon un cuerpo de obras que, como sismos invisibles, reflexionaron desde un imaginario propio, subjetivo, poético y crítico, deambulando por la periferia del documental en tanto género institucionalizado.

En efecto, lo que singulariza su presencia es que, surgen allí, en las entrañas de ese tipo de cine documental comprometido desde el punto de vista autoral, sin limitaciones institucionales o sin cánones establecidos por el mercado, en evidente vinculación con lo Otro. Algunos como Jean Rouch, Robert Kramer, Chris Marker, familiarizando lo extraño, lo lejano. Otros, desfamiliarizando lo familiar o próximo como Albert Maysles, Glauber Rocha, Georges Franju, Agnès Varda. Y más singular aún y por eso tan notable es que todos recorren sus obras desde una órbita artística en perpetua problematización, formulando preguntas que interrogan y cuestionan los modos del hacer, las formas de la representación, la verdad, la ética y la estética posibles del documental: ¿Cómo se construye un régimen de creencias en el documental? ¿Cuáles son las posibles perspectivas con y sobre lo real? ¿Qué es lo verdadero y lo verosímil en el documental?

Otra cuestión que nos ha interesado plantear tiene que ver con la política de los autores y/o la teoría del autor (ampliamente expuesta y debatida desde la Nouvelle Vague y los *Cahiers du cinéma* y exhaustivamente analizada por Jacques Aumont (2004) en *Las Teorías De Los Cineastas*. Al respecto, aunque en esta tesis, por cuestiones historiográficas aparecerá algunas veces la denominación *auteur* necesitamos aclarar que estamos más cerca de una política (de las imágenes) del amateur: obras mutantes,

indefinibles en sus límites y movimientos, lo que no impide que, pese a las definiciones posibles de autor, rescatemos la idea de la atención singular de un artista en el devenir y/o pulsión del deseo en cuanto forma tanto implícita como explícita.

En este sentido, creemos que Serge Daney (2003) en el Prólogo a *La política de los autores, entrevistas* pone en claro la cuestión al referirse al autor no solamente como el que consigue la fuerza expresiva a despecho y en contra de todos, sino como aquel que al expresarse encuentra la buena distancia para decir la verdad del sistema del que se aleja. De ahí que Daney considere (p.17) que los films de autor enseñan más sobre el devenir del sistema que los ha producido antes que los meros productos del sistema.

Nuestro trabajo ensaya pensar un recorrido de tales experiencias, ligado a un documental personal, reflexivo y autobiográfico, buscando entrever y explorar los modos de producción de las imágenes, sus dispositivos, sus alcances y sus contradicciones en los entramados vinculares entre pasado y presente, entre subjetividad y memoria. La investigación de esta propuesta se ha centrado en profundizar el análisis a través de un caso testigo, la obra *Diario* del realizador de origen brasileño, David Perlov. La consideramos un caso testigo de relevante importancia ante todo porque, a pesar de ser escasamente reconocida dentro del patrimonio audiovisual latinoamericano, se presenta sintomática y distintiva. De ahí que estimamos que su revisión y examen permitirán aportar a una cartografía que esboce asociaciones y rupturas en el derrotero del cine documental de la región, en cuyo paisaje marca un pasaje anticipatorio entre la modernidad y lo contemporáneo del audiovisual. Un pasaje que genera más que un corte, un pliegue, una plegadura nacida de la imprecisión como fenómeno y que puede preconcebir y anticipar la incredulidad propia de la posmodernidad en los grandes relatos.

Al respecto es preciso destacar que en el ámbito audiovisual de Latinoamérica se vienen produciendo en las últimas décadas obras que confluyen en prácticas ligadas al ensayo, cuyo resultado es la invención de un

régimen estético en busca de un sistema abierto y performativo. En muchas de esas realizaciones concurren cuestiones coincidentes en varios aspectos con la obra fundacional que tomamos como objeto de estudio, especialmente en el vínculo del cineasta ensayista consigo mismo y con su entorno, desde el momento en que toma el acto de creación como una experiencia procesual, un cine en proceso. Entendemos, en ese sentido, que lo que aún hoy envuelve a *Diario* en un halo enigmático radica en la decisión del cineasta de realizar un diario personal teñido de autorretrato, que constituye un ensayo único en sus modalidades ya que fue realizado a lo largo de una década (1973-1983). En tanto ensayo deja evidencias de las dificultades del armado de un sistema de signos y revela de ese modo los procesos que se tensionan por sus propias enunciaciones. Conformar una práctica audiovisual ligada al presente, al cine del presente, un retorno a lo real y sus formas enunciativas se vinculan a la puesta en escena en abismo. Además es, indiscutiblemente, una muestra definida de cine autoral en el sentido dado de una política de lo amateur.

Al abordarlo como objeto de estudio, nuestro análisis de *Diario* parte de una aproximación al ensayo documental para despegar en el **primer capítulo** con una **fenomenología del documentalista** tendiente a señalar el entretrejo de las circunstancias personales con lo epocal y lo generacional y la configuración de su documental como una prefiguración del audiovisual contemporáneo. En dicho capítulo abordaremos también la incidencia del formato diario para construir el aire de verdad que proyecta de la realidad y de sí mismo, los procedimientos que problematizan la enunciación y la fabricación de imágenes, los dispositivos y el sistema de representación.

Tendremos en cuenta, como a lo largo de esta tesis, los apuntes cinematográficos (las notas filmadas) en tanto forma de escritura audiovisual a la vez que se iniciará el diálogo con textos teóricos que nos permiten analizar las nuevas formas de representaciones culturales, sus dificultades y alcances en la elaboración de sentidos, señalando algunos núcleos significativos como es el caso de la extranjería.

En los **capítulos 2 y 3**, dentro del marco de **El cine documental sin género: la hibridez, lo imperfecto, lo impuro**, se describe el programa ético-estético y político que construye Perlov, analizando la observancia perloviana desde la imagen inaugural del film, la ventana que deslinda un afuera que pretendía mostrar y el giro hacia adentro, que la transforma de reflejo del mundo en espejo de lo doméstico, de lo cotidiano e íntimo, marcando las particularidades en la imagen y en su enunciación. Para ello se examinarán los dispositivos que implementa, especialmente la voz en off del documentalista (cuyos fragmentos significativos se transcribirán en tipografía **negrita** para distinguirlos de otras citas) con el propósito de señalar el diálogo entrecortado entre lo cotidiano presente, la ajenidad y las asociaciones de la memoria, reafirmando el carácter autorreflexivo del film y la autoconciencia del documentalista, su conciencia subjetivante de la que se desprende una necesidad de autoafirmación identitaria, como asimismo los efectos de las fronteras culturales y religiosas. También, la ambigüedad y la duplicidad que colaboran en la construcción de lo verosímil, el efecto de verdad. Se busca explicar que las tensiones entre el adentro y el afuera de la escritura experiencial de Perlov permiten el acceso a distintas realidades posibles y replantean a su vez tensiones con lo imaginario y simbólico.

Continuando con la descripción del programa ético-estético y político, especialmente en el **capítulo 3** se aborda el eje de la puesta y autopuesta en escena analizando las distancias y los artilugios que despliega en la elaboración del vínculo del documentalista consigo mismo y con su entorno.

Se propone así profundizar en la autorreferencialidad y lo autobiográfico escrutando el relato fragmentario, no conclusivo que, mediado por la memoria, lo autopone al propio Perlov en escena hasta patentizarse en la autoinscripción. Por consiguiente, se destacará el examen del acto de ver de Perlov y la subjetiva indirecta libre, el campo y el fuera de campo, la posible relación con el cine de poesía y el desdoblamiento del yo. Asimismo, enfocaremos lo relativo al retrato y autorretrato indagando en lo témporo-espacial como un espacio-tiempo paralelo (ya que el fluir del tiempo

que no esquivo el flujo del azar pone en evidencia que Perlov lo experimenta como flujo de la vida.) Será necesario analizar el manejo de una distancia doble y virtual, que se revela plano tras plano como una subjetividad que se busca, en su propia individualidad (autorretrato) y en su entorno (retrato), componiendo este ensayo desde la concepción de un cine imperfecto, incompleto y libertario.

Cerrando el análisis del programa de Perlov, nos ocuparemos del pacto fantasmático transponiendo el trabajo del lector (que trabaja en lo visible y en las sombras que le aporta el texto) al espectador, según explica Philippe Lejeune (1994) al estudiar la autobiografía literaria. En el caso de *Diario* se trata de analizar cómo lee el espectador dejándose trabajar por el propio mundo de las imágenes alteradas, en abismo, de modo que el presente se abre o multiplica en presentes próximos o del pasado, desde la soledad de asistir a un sentido inacabado, suspendido por la errancia y los desvíos que la distorsionan. Para ello, se explorarán los recursos (la desconexión y el extrañamiento) puestos en juego, los que cuestionan la propia visión del cineasta y el lugar que ocupa en el mundo de las imágenes, como también el desvío del punto de vista (una puesta a distancia entre lo visible y lo invisible), suponiendo una historización del presente que rechaza la reconstrucción secuencial de la historia, el fresco histórico, iluminando, en cambio, lo efímero, lo cotidiano, lo íntimo. Lo que buscamos en este apartado, en síntesis, tiene que ver con la puesta en abismo que la obra nos propone para descifrar los múltiples planos y lecturas que se desintegran en espectros de lo real como el mismo Perlov que se nos aparece o muestra como una cuestión espectral, incompleta, segmentada, dinámica.

El **capítulo 4 (Lo real, lo imaginario. La voz de las imágenes, su creación)** encara especialmente la cuestión de la invención de Perlov en tanto emergente multicultural que da preeminencia a la identidad, la subjetividad y lo intertextual en el plano histórico como en lo experiencial y en lo poético. Se enfoca el giro subjetivo como un cambio de abordaje, pero con una conciencia social traspasada por esa herencia latinoamericana y por la situación de

migración que da otro sentido a las cosas. Se propone explicar cómo los fragmentos narrados que rescatan intersticios de historia, frágiles, sensibles o inmediatos, pueden reaparecer o contradecirse, rehacerse, por medio de procedimientos y formas de comprobación ligados a la experimentación de sus propias maniobras: el yo como alteridad. Lo que planteamos en relación con su compromiso estético que implica deshacer, rehacer, seguir indagando es que no solo trata de inventar, sino que ensaya como crear un mundo. De tales características del programa y del compromiso autoral se parte para caracterizar el diario filmado en proximidad con y en deslizamiento al ensayo y el poder de la mirada frente al otro, al tomar distancia, distinguir y re-pensar con insistencia, desde la curiosidad y el descubrimiento.

También analizamos en este **capítulo 4** la vinculación con el Cinema Nôvo tratando de señalar los aportes que transitan a modo de herencia en la obra de Perlov desde la situación disruptiva de independencia solitaria para filmar hasta las implicancias del giro subjetivo en el ensayo y la preeminencia de la memoria fragmentando la narración. Hacemos foco en la relación del diálogo entre la palabra en off con la resistencia que se desprende de la imagen, para profundizar en el tema de la mirada y la mirada del espectador.

Finalmente, en Grafología del yo, el análisis buscará explicar cómo se signa, cómo se inscribe Perlov en el film.

En el **capítulo 5** que completa el desarrollo de esta tesis se analiza la apuesta perloviana para representar el mundo en el que se implica y se incluye, por medio de una mirada que se proyecta y despliega en un juego de desdoblamiento, de performatividad de espejos (im)pactados. Por eso se indagará en el extrañamiento y el distanciamiento como basamento de Perlov para exhibir(se) a sí mismo y al espectador, definiendo su modo de producir imágenes con clara autoconciencia de su subjetividad.

Entre los **Propósitos** que alentaron nuestro trabajo y han guiado esta presentación necesitamos destacar el deseo y la intención de contribuir al desarrollo de los estudios y al análisis sobre las prácticas audiovisuales autorreferenciales en el ámbito académico, valorizar un área de investigación

que no ha sido tomada bajo este sesgo particular y en forma exhaustiva, analizar una obra paradigmática en Latinoamérica que no fue abordada en los circuitos institucionalizados del arte y aportar herramientas para una teoría y estética de las prácticas de un cine ensayo en el campo artístico contemporáneo del audiovisual tanto a nivel global como local. Desde ese horizonte nos planteamos como **Objetivos Generales:**

- Establecer y profundizar un corpus de obras/textos que permitan articular el campo de la producción nacional y regional con el internacional, dando cuenta de este modo particular de creación audiovisual.

- Aportar herramientas para una teoría y estética de un cine independiente, reflexivo y autobiográfico para suscitar y estudiar obras híbridas en el campo artístico contemporáneo audiovisual en Latinoamérica.

- Contribuir al desarrollo de los estudios sobre el audiovisual experimental en el ámbito académico, desde prácticas no institucionalizadas.

En concordancia con dichos objetivos en el plano general, hemos formulado los siguientes **Objetivos Específicos:**

- Establecer relaciones, asociaciones y diferencias entre los conceptos de autorretrato, retrato, diario y ensayo, a partir de los desarrollos teóricos del campo.

- Identificar e interpretar los aspectos/características innovadoras de esta práctica audiovisual como una modalidad distinta a la planteada en el documental como género, para elaborar conceptualizaciones respecto al abordaje propuesto.

- Configurar a través de la obra elegida el lugar de la representación y de la imaginación por medio de la experimentación con lo real en el vínculo entre el filmador y lo filmado.

- Analizar los componentes formales y enunciativos de las prácticas de la (auto)puesta en escena y la construcción de la mirada en la inscripción del yo en el acto de creación.

- Analizar los procedimientos que problematizan la enunciación y la fabricación de imágenes y la voz en off, poniendo en cuestión los dispositivos y sus sistemas de representación.

1. Más allá de la categoría del género o de qué hablamos cuando decimos documental

Como lo anticipábamos en los primeros párrafos de esta exposición nuestra posición en relación con el documental está alejada de la noción de género y acuerda con lo que se ha caracterizado como un híbrido que abreva de varias fronteras polisémicas (la ficción, el experimental, la vanguardia) cuestiones que, en distintos momentos históricos, han hecho emerger obras mutantes, indefinibles en sus límites y movimientos. De modo que nos hemos propuesto indagar críticamente desde una fenomenología de la creación las estrategias vinculadas con lo real en el audiovisual en un sentido amplio sin recluarnos en una especificidad del documental y sin discriminar entre documentalistas, autores, cineastas, videastas o realizadores.

Nos resulta imprescindible recordar que con *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) Robert Flaherty, su autor, fue reconocido como el padre del documental y fue justamente otro pionero, el cineasta-productor y teórico británico John Grierson quien consagró el término y el concepto “documental” considerando que “no es más que el tratamiento creativo de la realidad”. Efectivamente fue Grierson quien distinguió a Flaherty como el primer documentalista en tener un punto de vista asumido, poético y político.

En realidad se refería en *The New York Sun* (febrero de 1926) a una crítica de *Moana*, el segundo documental de Flaherty y destacaba allí que, siendo un informe visual de los acontecimientos día a día de un joven polinesio y su familia, “reviste valor documental”. De ese modo, reconocía la intención artística del autor con respecto a la captura y construcción de las imágenes de la Realidad. Dada la misma estructura fílmica del documental reseñado -*Moana*- con la del primero, es que se considera a este, *Nanook, el esquimal*, como el fundacional.

Si bien no desconocemos el planteo de Bill Nichols, ampliamente aceptado en los espacios académicos, especialmente en su ensayo teórico *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997),

donde considera el documental como un género cinematográfico “como cualquier otro” entendiendo que las obras que se incluyen compartirían características comunes como “diversas normas, convenciones y códigos preeminentes que no se observan en otros géneros preeminentes” (1997, p. 48), para aclarar que cada película, aunque establece normas o estructuras internas propias, las mismas suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales, es necesario reafirmar que parte de nuestro interés, sin embargo, toma distancia de trabajar con la noción de género a través de rasgos comunes. La distancia de nuestra postura busca profundizar, especialmente, la noción de una práctica más bien aislada de los modelos y parámetros industriales, una práctica personal, artesanal y/o amateur. En este sentido, retomamos la propuesta que Jacques Rancière (2012, p.15) llama la “política del amateur” y entiende que el cine pertenece a todos quienes de algún modo han viajado “al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre” y que, cada uno puede autorizarse a trazar un “itinerario singular” agregando al cine como mundo y al conocimiento.

Además, en el ensayo mencionado, Nichols plantea los modos de representación en el documental y distingue cuatro modalidades progresivas a través de la historia del cine que luego en *Introduction to documentar* modifica y amplía a seis modos en el documental: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo. También estas modalidades fueron cuestionadas por algunos teóricos, entre otros Carl Plantinga que se aleja de lo retórico y genérico en el cine documental y contempla cierta afinidad expresiva y de infinidad de variaciones estéticas, sociológicas, filosóficas, etc (Plantinga, C. R., 2014).

Tanto las referencias ya mencionadas como las diversas ideas y reflexiones que pretendemos se conjuguen en el estado de la cuestión o marco de referencias apuntan a sostener la indagación entre campos y culturas, atendiendo a las interferencias en la (auto) puesta en escena y sostienen la

exploración analítica y reflexiva que nos planteamos para abordar en sus orígenes nuestro trabajo partiendo de tres ejes o núcleos:

- * El concepto de puesta y autopuesta en escena.
- * La Representación e Imaginación: la experimentación con lo real.
- * Los procedimientos que problematizan la enunciación y fabricación de imágenes poniendo en cuestión los dispositivos y sus sistemas de representación.

Dada la complejidad de los aspectos que se revelaban en la etapa exploratoria, adoptamos una perspectiva interpretativo/hermenéutica que implica una aproximación a la vez histórica y estética de su objeto abrevando en los aportes que desde la fenomenología contribuyen a una mejor aprehensión de lo que la obra activa y pone en funcionamiento, porque entendemos que el audiovisual es una práctica artística que nos convoca a atender más a lo que produce y menos a definirlo cerradamente. Con el relevamiento y análisis de *Diario* como caso particular se fortaleció nuestra aspiración a construir una vía para la reflexión teórica sobre aspectos estéticos y procedimientos concretos poniendo en ejercicio la observación crítica a lo que la misma obra nos provee en el encuentro concibiendo a la teoría como un ejercicio de pensamiento que se construye desde la obra misma y desde una articulación comparativa y contextual. A ello responde que nuestra lectura de *Diario* haya surgido y fuera creciendo desde la interrogación y siguiendo los interrogantes que nos sugiere, nos animará a proyectar una lectura múltiple, abierta, que nos ha llevado a organizar la estructura expositiva donde la Introducción y las Conclusiones enmarcan el desarrollo en cinco capítulos que hemos resumido en la Introducción.

En cuanto al estado de la cuestión específicamente integramos la visión y revisión de la obra de cineastas como los textos de teóricos y estudiosos. Ante todo, remite a quienes plantean la noción de ensayo, la vinculación con el otro en el campo del documental-ensayo. En el caso de los cineastas,

comprometidos desde lo autoral, sin condicionamientos institucionales o cánones establecidos por el mercado, como cineastas solitarios e independientes que trabajan desde una noción de ensayo (Elizabeth W. Bruss, 1980; Michael Renov, 1993; François Niney, 2012) y en vinculación con el otro (Hal Foster, 2001; John Berger, 2016).

Algunos documentalistas, Jean Rouch, Robert Kramer, lo hacen familiarizando lo extraño con lo lejano (Bertolt Brecht, 2004; Eduardo A. Russo, 2008). Otros, desfamiliarizando lo familiar o próximo como Frederick Wiseman, Alain Cavalier, Lionel Rogosin (Susan Sontag, 1984, Michel de Certeau, 2000). Pero, necesitamos reiterarlo, lo singular de estos cineastas consiste en que elaboran su obra desde una órbita artística de problematización planteándose qué es lo verdadero y lo verosímil, cómo construir un régimen de creencias en el documental, cuáles son las perspectivas con y sobre lo real (Rancière, 2012; George Didi-Huberman, 1997). Es decir, todos ellos consideran que la realidad es solo uno de los tantos realismos que se pueden construir entre claroscuros, un campo de signos para interpretar un efecto de verdad, una escritura de lo real como una autopsia de la escena (Jean-François Lyotard, 1987; Comolli, 2002; Pascal Bonitzer, 2007).

De ahí que entre sus recursos privilegien la voz que guía y desplaza los límites de la representación, la transparencia y/o la opacidad (Nelson Goodman, 1990; Ismail Xavier, 2008; Jean-Luc Nancy, 2014).

Perlov crea una obra abierta cuestionando la representación al mezclar procedimientos entre un diario íntimo, un autorretrato-retrato de su familia y los cambios circundantes (Michel Foucault, 1990; Raymond Bellour, 2010; Harun Farocki, 2013). Se trata de una política de imágenes que conmueve un régimen de creencias y lo desafía a través de una distancia y del tiempo, abriendo el juego con preguntas, de manera incompleta, fragmentaria e ilusoria corriendo el velo de la representación (Maurice Blanchot, 2002; Boris Groys, 2016).

Los acontecimientos y sus verdades aparentes (el efecto de lo real) se componen de múltiples planos (lecturas) como cualquier intento de ensayo,

rompiendo una perspectiva unívoca de un punto de vista centralizado, desintegrándose para pasar a espectros de lo real. Excavando en lo oculto y velado se observan posibles apariciones, se exponen imágenes que pasaron inadvertidas, los cuerpos singulares, los rostros entregados al encuentro que suscita lo visible, la fantasmalidad y lo ubicuo (Roland Barthes, 1994; Edgar Morin, 2001; Gilles Deleuze, 1986).

Los referentes teóricos que figuran entre paréntesis en los párrafos precedentes y sostienen el Estado de la Cuestión de la investigación, han permitido bosquejar un plan de trabajo que se concretó luego en la estructura de esta tesis.

1.1 Prolegómenos de la investigación. Acerca del documentalista como fenómeno

Perlov está particularmente atravesado por su propia visión epocal. Nacido en 1930 y criado en Brasil de una primera emigración de padres judíos y abuelo palestino, surge como un cineasta visionario, de una personalidad e identidad intercultural ligado a lo múltiple y diferente, propio de su recorrido. A las 20 años parte de Brasil a París, donde trabajó como proyectorista y al poco tiempo realizó sus primeros cortos. A fines de los años 50 se mudó a Israel, donde realizó varios cortos y dos largometrajes estrenados (*La Píldora* y *42:6*).

En 1973, y tras varios rechazos de la autoridad de Radiodifusión de Israel y el Consejo de cine israelí que calificaban sus proyectos de “líricos”, Perlov adquirió una cámara de 16 mm y comenzó a rodar y montar de forma independiente durante 10 años su fascinante *Diario*. Al poco tiempo, empezó a dar clases en el departamento de cine y televisión de la Universidad de Tel Aviv.

Durante toda una década, desde 1973 hasta 1983, no dejará de investigar desde la cotidianidad (microrrelatos) como un espacio creativo e imaginario del documental. Entrecruzado por el medio y sus tensiones en los

barrios de Tel-Aviv, *Diario* es también un cruce permanente entre el retrato de un colectivo y un autorretrato que se mezcla con un diario de viajes, dado que durante el transcurso de la creación vuelve a recorrer las ciudades importantes en su vida: São Paulo, París, Londres, ciudades y vivencias que van construyendo su obra en seis capítulos de 55 minutos cada uno.

Al mencionar las circunstancias en que resuelve crear la obra y realizarla, su decisión de filmar un diario y deslizarse al ensayo, incluyendo el retrato de lo colectivo y el autorretrato, entrecruzado también por un diario de viajes, queremos fundar las primeras razones de *Diario* como caso testigo del cine que nos interesa, por lo que nos anima a considerarlo, sin que él se lo hubiera propuesto, un hito definitorio en nuestra región en el pasaje entre la modernidad y lo contemporáneo en el campo específico del audiovisual. Por eso, sostenemos que significa un pliegue que se origina en la imprecisión como fenómeno y que, ante la incredulidad de una época en los grandes relatos, expone como experiencia, la creencia en los relatos fragmentados, quebrados en múltiples y variados micro-relatos. Quizá a ello se deba que la descripción de Lyotard formulada en general y en abstracto, nos pueda resultar una referencia a lo que Perlov configura en su *Diario*:

La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculizando valencias pragmáticas sui generis consigo. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables (Lyotard, 1987, p. 4).

Es particularmente interesante reseñar la circunstancia en que se genera *Diario*. La televisión israelí le había encargado una obra sobre la Guerra de la Independencia de Israel, pero, en medio de las entrevistas a gente que recordaba esos días, decidió girar la cámara y encuadrar su propia vida. Así, la que emprende y realiza es una obra crítica sobre los días de la Guerra de la Independencia de Israel, combinando crisis de enunciación personal y colectiva. El imaginario colectivo es elaborado desde su espacio

privado, convirtiéndolo en un reflejo de lo público, conviviendo en ese entorno cambiante, reflexionando sobre la memoria, el exilio, la familia, Latinoamérica, los sucesos políticos, la guerra, a través de la creación de un diario íntimo, de su autorretrato, de su familia y los cambios circundantes.

A partir de ese momento su interés recaería en la autoafirmación de la identidad, en el paso de la adolescencia al mundo adulto de sus hijas, del vínculo con su mujer y en los encuentros con amigos y viejos conocidos y lo notable es como en modo del diario fílmico se patentiza la trascendencia de la individualidad en torno a cuestiones como la existencia, el exilio, la familia y la memoria. Por eso, no podemos dejar de señalar que, en un nivel temático y filosófico, la subjetividad en formas de no ficción del cine contemporáneo se entiende como un reflejo y una consecuencia de la fragmentación de la experiencia humana en el mundo posmoderno y globalizado y asimismo, como la necesidad y el deseo de encontrar formas de representar esa fragmentación y lidiar con ella se vuelven visibles. La inseguridad y la fluidez son las experiencias que prevalecen en la condición posmoderna que desconfía de las grandes narrativas y se problematiza la existencia de una perspectiva externa e inmutable desde la cual construir una visión objetiva del mundo. El realizador sale al frente, usa el pronombre “Yo”, admite su parcialidad y debilita deliberadamente su autoridad adoptando un punto de vista contingente y personal.

En *Diario* Perlov narrará los sucesos políticos determinantes de un país irremediablemente inmerso en un conflicto bélico. Deja atrás sus primeros filmes de ficción y los reportajes televisivos que filmara en 35 mm para descubrir para sí mismo las cualidades del formato en 16 mm a las que se adapta y que le posibilitan establecer un estudio propio para editar en moviola, de modo artesanal. Dibuja un recorrido autobiográfico desde el asiento de la ciudad de Tel-Aviv, asiento desplazado progresivamente hacia ciudades como Londres, París o São Paulo que, en el montaje, va narrando incisivamente con su voz en off.

Por cierto, se puede advertir claramente que, mientras el documental como género intenta organizar y filmar (afirmar) un mundo, este tipo de film mutante, como es el caso de *Diario*, se acerca más al ensayo y, en todo caso, no intenta organizar el mundo, sino que lo funda, explorando en sus límites las propias leyes inventadas cada vez, en cada nuevo sistema de signos. Esta creencia exige una fuerza: reconstruir aquello que ve exige estar pensándolo.

Entendemos que esto se relaciona con el planteo de Antonio Weinrichter (2004) cuando se pregunta retóricamente si vale entonces la pena esforzarse en darle categoría de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo y a-genérico.

Percibimos en *Diario* los intentos de capturar la realidad como un lugar para habitarla, convocándola e indagándola con su permanente voz en off que abre y corta aquello que mira, con el deseo de buscar el sentido o la visión de dicho mundo en las fronteras y sus cruces obtenidos desde una puesta en escena en directo. O más precisamente habría que hablar de una puesta en escena que produce el efecto del directo (dar la sensación de estar en contacto directo con las imágenes y las palabras, pensando junto a las imágenes), ya que el cine necesita de la etapa de postsincronización para vincular sonido e imagen, en oposición al video que directamente puede trabajar sobre una puesta en escena en directo.

1.2. El aire de verdad

A esta cuestión remite Robert Bresson (1997) cuando señala que lo verdadero no está incrustado en las personas vivas ni en los objetos reales que se emplean, sino que se trata de un aire de verdad que invisten las imágenes cuando se las junta en un cierto orden y Bresson completa su señalamiento: "Y a la inversa, el aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden confiere a esas personas y a esos objetos una realidad" (Bresson, 1997, p. 75).

Se trata de un aire de verdad que es indispensable para este tipo de obras autorreflexivas que se construye, en este caso, en una relación con “el otro”, entre otros: una casa, los vecinos, el barrio, un imaginario colectivo y un paisaje-contexto. Por supuesto, además de establecer estos vínculos con los demás (con lo que está afuera del alcance de su ventana al mundo), *Diario* genera el propio diálogo intertextual de los diversos aspectos de la realidad que el montaje y el rodaje van estableciendo y desmontando. Es que el aire de verdad implica lo que Weinrichter (2004) describe como un encadenamiento diferente entre planos y bloques que reemplaza el montaje metonímico y causal de la ficción por otro de orden asociativo -en su deseo- y metafórico favorecedor de la dialéctica de materiales como también a una jerarquía diferente entre palabra e imagen. Se trata de un proceso “donde no es la causalidad narrativa la que lo cuida, sino la estrategia discursiva personal” según lo resume Weinrichter (2004, p.5).

Es así como Perlov vislumbra a través de perspectivas sobre lo real, lo verdadero y lo verosímil, un ideario y una red de asociaciones entre la diáspora judía y la identidad latinoamericana (él mismo un colono más que retorna a un nuevo territorio de Israel), no exentas de preguntas y contradicciones sobre la identidad, el territorio y la independencia que recorre toda una generación en Latinoamérica. Lo epocal latinoamericano es compartido por lo generacional y no se agota en las fronteras geográficas. A propósito de la vorágine de esos años Alcira Argumedo (1993) rescata como sello significativo esa indignación por las injusticias y los genocidios. Evoca Argumedo los episodios de la época - la derrota norteamericana en Vietnam, la problemática del petróleo, el hostigamiento de los poderes centrales en regiones de Asia, África y América Latina - que iban a generar una contraofensiva restauradora para mantener su hegemonía en distintos países del continente a través de dictaduras militares que ejercieron el terror en forma indiscriminada y aberrante. “La represión nos obligó a alejarnos unos de otros” se lamenta (Argumedo, 1993, p. 8).

En el caso de *Diario* se trata de una exploración ligada a la alteridad, a lo espectral y transhistórico, a la subjetividad y al deseo identitario del cineasta que descubre en ese proceso el abordaje de la propia experiencia de *extranjería* de estar filmando(se) como interrogante, volcándose hacia una apertura cotidiana de buscar y preguntar(se) sobre las imágenes, sus alcances y porvenires. Resulta clarificadora y convincente la explicación de Álvaro Fernández Bravo (2003) cuando se refiere a la diáspora cultural latinoamericana que, al estar en tránsito entre lo que fue y lo que emerge -aún en la inseguridad- reinventa, porque la extranjería al emerger en el centro de la memoria colectiva trae consigo la migración que impregna los discursos y la representación, pero que también impide pensar al sujeto que depende de una fuerza inmovilizadora. La posición del extranjero es la de un sujeto en tránsito entre lo que fue y lo que emerge reiventado, móvil y nómada, inseguro de su propio lugar de pertenencia.

Por otra parte, en *Diario*, Perlov construye un cine del presente, un retorno a lo real y sus formas enunciativas vinculadas a la puesta en escena en abismo. Y es en relación con este aspecto que podríamos preguntarnos si perfila una visión historiográfica. El sistema de imágenes del cineasta se deja llevar por la búsqueda, la ambivalencia y el anclaje de sentido, pero también interroga y nos hace interrogar dónde entrever el sentido de la realidad, en qué recovecos. Preguntas que nos formulamos asumiendo lo que nos advierte Bonitzer (2007) cuando recomienda ir siempre más allá de la imagen, más aún si la imagen se hace pasar por la misma realidad y que no dejemos de reflexionar sobre la distribución, sobre el acto que registra el acontecimiento, porque siempre hay montaje ya que el lugar de la cámara en el campo recorta interesadamente un fragmento del espacio visual.

La propuesta de Perlov fue realizar un diario personal teñido de autorretrato y vinculando el afuera, “lo público”, con el adentro, “lo íntimo”, desde preguntas muy directas y explícitas: ¿quién soy yo?, ¿quiénes somos nosotros? ¿dónde estoy yo y dónde están los otros? Esas tres preguntas (¿quién? ¿cuándo? y ¿dónde?) que ha intentado contestar excavando distintos

rasgos autorreflexivos, han estado circulando en las últimas décadas en Latinoamérica por las obras más destacables ligadas a un cine híbrido, un cine de los bordes, que ensaya aspectos relativos y altera sus formas favoreciendo su descubrimiento.

Al realizar un diario fílmico desde su departamento Perlov pone su cámara a explorar un mundo donde no todo está previsto. En este sentido interesa lo que aporta André S. Labarthe (1995) al hablar del azar, cuando considera que el cine “conjuga el espacio, el tiempo y el azar” y nos recuerda que lo real es impredecible y crea sus resistencias. De este modo señala que lo más singular de un tipo de cine ligado a la observación y/o la inscripción de la realidad consiste en dejarse atravesar por el azar, es decir, por los accidentes, por los imprevistos de cada plano. Por eso nos habla del “desorden milagroso” que puede ser un niño que entra al campo o un perro que ladra. Quiere decirnos lo más concreto de la imagen, lo que la cámara registra objetivamente en un plano compuesto y con el tiempo dominado. Claro -nos advierte Labarthe- que “el azar no se teoriza” ni se piensa” aunque también cuenta una historia” (Labarthe,1995, pp. 49-53).

Vale la pena que recordemos que estas obras se forman revelando plano tras plano una subjetividad en búsqueda de las propias singularidades de los cineastas, - porque este tipo de cine trabaja con la realidad, pero también con su imaginario- y es necesario e interesante rastrear los procedimientos que problematizan la enunciación y la fabricación de imágenes, poniendo en cuestión los dispositivos y sus sistemas de representación.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia.* (trad. de Ida Vitale).México. Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, pp. 7-9.
- Argumedo, Al. (1993). *Los Silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular.* Buenos Aires. Ediciones Colihue, p.8.
- Aumont, J.(2004). *Las Teorías de los Cineastas*, Madrid. Ed. Paidós Ibérica.
- Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia.* (trad. de Ida Vitale).México. Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, p.7-9.

- Bonitzer, P.(2007) *El campo Ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, p.85.
- Bresson, R. (1997) *Notas sobre el cinematográfico*. Madrid, Ardora ediciones, p.75.
- Comolli, J.L. (2002) *Elogio del cine monstruo*, En: *Filmar para ver. Escritos teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, edit. Simurg, p.212.
- Daney, S., (2003). *La política de los autores, entrevistas*, Barcelona Ed. Paidós, p.17.
- Fernández Bravo, Á., (2003) *Sujetos en tránsito. (in)migración exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Madrid / Buenos Aires. Ed. Alianza, p.24.
- Juarroz, Roberto (2001) *Poesía Vertical. Antología Esencial*. Buenos Aires. Ed. Emecé. p.70 (extraído de la Sexta Poesía Vertical publicada en 1975 por la misma editorial).
- Labarthe, A. (1995) *El espacio, el tiempo, el azar, la oscuridad, la nieve*. En: Revista Cahiers du cinéma N°489, pp.49-53.
- Recuperado y Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/36271384/LABARTHE>, pp.49-53.
- Lyotard, J.F. (1987) *La condición postmoderna*. Madrid, Ed.Cátedra, p.4.
- Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, p.48.
- Introduction to documentary (2001), Indiana University Press.
- Plantinga, C. R. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán.
- Rancière, J. (2012) *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Ed.Manantial, p.15.
- Weinrichter, A. (2004) *Desvíos de lo real*, Madrid. T&B editores, p.89.

2. Por un (cine) documental sin género: la hibridez, lo imperfecto, lo impuro.

2.1 La observación

Una de las reglas de oro del Direct Cinema, (Movimiento de jóvenes cineastas estadounidenses con coletazos en Canadá, que crearon un tipo de cine de observación en los ´60) establecía la no intervención en las situaciones que se filmaban a la espera de una revelación, un encuentro con el otro cuestionando el lugar que ocupan ambos: el filmador y el filmado. Esa forma de mirar el mundo se atenía a mantener cierta neutralidad y/o transparencia, como si los realizadores fuesen *una mosca en la pared* que todo lo pueden capturar. Con dicha estrategia intentaban captar la realidad desde cierta invisibilidad del dispositivo, de cerca o de lejos, para dar testimonio de otras verdades sin controlar la situación, contemplando los acontecimientos bajo algunas reglas claras: documentales sin música, sin realizar entrevistas, sin utilizar archivos, trabajar sin iluminación artificial, sin guión y sin voz en off.

De ese modo fundaron un nuevo estilo, tratando de estar atentos a lo que sucedía en otros márgenes y en otras realidades, en los barrios y en instituciones cerradas. Hay que recordar que esta generación pasó de la voz de Dios -dominante en los documentales de la segunda guerra durante varios años- al intento de hacer documentales a través de una puesta en escena que procurará captar todo lo que estuviera alrededor de las situaciones, exponiéndolas *como una mosca en la pared*. Como cambio estético el rechazo tajante de la narración *over*, aquella “voz de Dios” típica del documental clásico y símbolo de autoridad epistémica, dada su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debía pensar en todo momento, para pasar a privilegiar a la imagen, confiando en su poder y pureza. Se rechazaba filosóficamente la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad “directamente”, sin intervenciones, apelando a lo espontáneo, al azar, al no control de la situación. La cámara se volvía inquieta,

estaba en movimiento continuo, a la búsqueda de detalles, con múltiples enfoques.

Una estrategia que repetían casi todos los cineastas de este movimiento consistía en que, mientras filmaban, debían observar las situaciones esperando que algo se desarrollara o sucediera en forma natural y, en último caso, intervenir, participar en las escenas para que se produjera una crisis.

Muchos de estos documentales se realizaron entre 1960 y 1970 dentro de instituciones cerradas o aisladas como cárceles, prisiones, colegios, hospitales. Los temas e historias que retrataban quedaban fuera de los medios de comunicación masivos y del sistema de producción y distribución propuesto por el star system hollywoodiano, planteando frontalmente otras realidades y representaciones, ¿el fin del sueño americano?

Este movimiento surge en un momento de radicalismo cultural y político acompañado de un apogeo, quiebre y exploración del rock, del pop, del free jazz, del LSD y busca un nuevo horizonte para la percepción, de la segunda vanguardia americana ligada a Fluxus (John Cage, Nam June Paik y otros) del nuevo cine independiente americano, creando nuevas formas de representación y exhibición fuera de la industria cinematográfica (John Cassavetes, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Maya Deren y otros).

Los cineastas de este movimiento trataban de tener un contacto directo con la vida (happenings, performances, instalaciones, intervenciones públicas) buscando la improvisación, lo auténtico y lo espontáneo. Susan Sontag (1984) expresa con nitidez lo que caracteriza a dicha época cuando afirma que la interpretación “es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte, sobre el mundo.” Quiere decirnos que el interpretar empobrece, reduce el mundo, instaura un mundo sombrío de significados, lo convierte en este mundo y a ello se debe que abogue “por desechar cualquier duplicado del mismo” (Sontag, 1984, p. 20).

Aunque destacamos tanto a Mekas como a Brakhage, como los más ligados a un cine de vanguardia experimental en el marco estadounidense, aún reconociendo la cuantiosa y preciosa obra y figura de Mekas, preferimos

traer a colación a Brakhage por tratarse también de un cineasta relevante que ha producido cientos de obras realizadas en más de 50 años y, en particular, ligadas a un cine artesanal y autorreflexivo como Perlov (y muchas de sus obras, las ha autoproducido). En este sentido nos parece esencial su texto *En defensa del cine Amateur* donde postulaba un cine personal e independiente: “He titulado SONGS (canciones) estas películas hogareñas y de viaje, dado que las considero grabaciones de la música visual de mi vida interna y externa: las melodías fijas-la memoria cinematográfica- de mi vida” (2014, p. 111).

El Direct Cinema conjuntamente con la contestación francesa - el Cinéma vérité - crearon sus obras en los márgenes, en la periferia. Del lado estadounidense, realizaron historias que narran la ruptura del sueño americano. Del lado francés, Jean Rouch registra en África para testimoniar los estertores de las colonias francesas y la desolación de la sociedad francesa bajo la pregunta incómoda ¿es usted feliz?, pregunta que recorre el documental inaugural del movimiento, *Crónica de un verano* (1960, Rouch - Morin).

El *cinéma vérité* con las mismas herramientas y cerca de un cine de observación crea documentales más intervencionistas sobre las realidades, provocando los acontecimientos, interviniendo en la escena, desatando conscientemente una crisis de la representación para desenmascarar las realidades y sus tensiones y/o contradicciones, participando de las situaciones desde una autopuesta en escena.

A propósito, Erik Barnouw resume las diferencias entre el documentalista del cine directo que llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis, mientras el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El documentalista del cine directo aspiraba a ser invisible; el documentalista del *cinéma vérité* de Jean Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. Para el cine directo la verdad se buscaba en sucesos accesibles a la cámara y para el *cinéma vérité* respondía a

una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas (Barnouw, 2005, p. 223).

Estos cineastas recorren un camino paralelo que parte de mayo del 68, incluída toda la guerra de Vietnam (de 1955 a 1975), las revoluciones populares de Fidel Castro y el Che Guevara en Cuba, Salvador Allende en Chile, Patrice Lumumba en África, Hô Chí Minh en Vietnam, Mao Zedong en China, entre otros cambios y tensiones. A su vez, tales crepitaciones de representación cinematográfica también sacudieron nuestra América del Sur cruzada por dictaduras sangrientas y un cine político latinoamericano urgente, de militancia y de vanguardia formalista, ligado a aquellos cineastas rusos bolcheviques como Dziga Vertov, Serguéi Mijáilovich Eisenstein y Vsévolod Ilariónovich Pudovkin, entre otros.

Más adelante analizaremos a Perlov en perspectiva con el cine político latinoamericano, en especial a través del Cinema Nôvo, porque consideramos que *Diario*, su obra principal, a pesar de haber sido creada en el auto-exilio israelí, puede ser leída en clave del movimiento del nuevo cine brasileño, básicamente por la radicalidad en la forma. Glauber Rocha junto con otros jóvenes compusieron las bases para nuevas prácticas cinematográficas del Cinema Nôvo, movimiento surgido a finales de 1950 y principios de 1960, buscando con un estilo nuevo trabajar las contradicciones de la realidad y por supuesto, transformarla. Precisamente uno de sus lemas -"Una cámara en la mano y una idea en la cabeza"- constituye casi un germen para la ética y estética que promueven el estilo de diario filmado de Perlov. Sin olvidarnos de que Perlov nunca formó parte del movimiento en forma directa, sí como una referencia externa, lejana, junto al reconocido Alberto Cavalcanti, de extrema influencia, consideramos que se dejó contagiar también por esos cambios sociales traumáticos, entre lo colectivo y singular de un cine político y poético, intentando crear a través de su *Diario* una visión de la realidad, entre mundos. Esa visión, alejada incluso de la presentada por los medios, se advierte con claridad a los pocos minutos del inicio del documental: el autor decide correrse de la urgencia de estar cerca de los acontecimientos para,

decididamente, provocar una distancia. Gran tema del cine de los últimas décadas: si existe una distancia, existe una moral de la imagen y por ende un programa ético/estético y político de la imagen, planteada como cuestión en el famoso artículo de Jacques Rivette "De la abyección" en 1961 en *Cahiers du cinéma* que impactó profundamente en todo el cine moderno de posguerra. Fue citada, apropiada y parafraseada luego por Jean-Luc Godard ("El travelling es una cuestión moral") para reabrir la polémica en los '90 por Serge Daney en su libro póstumo *Perseverancia*.

La decisión que recorta aquello que se nos muestra o se omite con una perspectiva singular crea una red de signos que construyen asociaciones y (re)presentaciones, instantes y cortes donde ya no se juega una mera reproducción de lo real, sino que el cineasta pone en crisis o en duda su propia puesta en escena, corriéndose de cierta legitimación histórica de la "representación del mundo", creando sus propios sismos y efectos de lo real.

2.2 La observancia perloviana

La observancia¹ perloviana crea rasgos y modos de un cine aparentemente sencillo, elaborado desde ciertos criterios próximos y cotidianos, frágiles y artesanales, acorde con el espíritu amateur y muy cercano a lo que Fredric Jameson (2012) considera "un signo desreificante" cuando señala que la apología de lo casero propia del ethos artesanal se vuelve una forma saludable de desreificación, un rechazo del espíritu de lo serio que caracteriza una tecnocracia estética o cultural (2012, p. 121).

La presencia de lo temporal en lo cotidiano vuelve sugestivas las cosas y las situaciones, se expresa en fragmentos que desnudan y se elaboran a

¹ **Observancia:** En un sentido casi religioso de la práctica artística, donde se trata de encontrar regularmente normas fundacionales. Pero, también en el sentido de poner en observancia algo, para observar sus cambios.

través de sus (in)significantes, de sus pequeñas señalizaciones, de las presencias y singularidades que desde lo cinematográfico conllevan una puesta en abismo. Este crecimiento de “lo insignificante” vuelve significantes las cosas, confiere un carácter “evanescente” de disolución del mundo que nos abre o desliza hacia el límite de lo representacional y sus residuos.

Diario, Parte 1 (1973 - 1977) Mayo, 1973.

Compro una cámara.

Quiero comenzar a filmar por mi cuenta y para mí mismo.

El cine profesional ha dejado de atraerme. Busco algo diferente.

Quiero acercarme a lo cotidiano. Sobre todo, anónimamente.

Lleva su tiempo aprender a hacerlo.²



**Los fotogramas originales son en color, en esta tesis los reproducimos en blanco y negro con fines descriptivos.*

² Diario, Perlov David, 1983, fragmento del off.

Diario comienza y con la primera imagen, una ventana, la del departamento del realizador, queda desnuda la dificultad ontológica de encontrar en una sola imagen una imagen justa (lo que nos recuerda que una imagen siempre esconde otra, un discurso, un relato, un imaginario, lo que nos evoca a Jean-Luc Godard que en *Viento del Este* incrusta la frase *No es una imagen justa, es justo una imagen*), una imagen que capture la vida de improviso, frase retomada en la cumbre del proyecto godardiano que realizará durante 10 años como es *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

Perlov de este modo, trabajará la puesta en forma del proyecto desde la concepción de un cine imperfecto, incompleto. Tanto es así que a los pocos minutos el autor declara utópica la tarea (y no sin dudas ni remordimientos) de filmar la “realidad neutral” como hace la televisión instantáneamente-directamente (la mirada de los medios y del aparato dominante). Pero, luego, el cineasta invierte la ecuación a partir de las mismas imágenes, con un recorte dado por su voz, por una inferencia articulada desde su espacio interior, la mirada comprometida que afronta las situaciones vividas renunciando a los estereotipos, a las rutinas y lugares comunes, para elaborar desde una imagen necesaria pero parcial, una distancia compleja donde las imágenes se vuelcan, se tornan opacas y se observan a sí mismas en sus anversos y reversos. Por eso, es posible afirmar que la obra se va nutriendo de sus propios hallazgos descubiertos en la práctica de los días. De ese modo, la creación de imágenes es atravesada por la invención de una forma asociativa, yuxtaponiendo ángulos y puntos de vista, imaginando diariamente los escenarios, los personajes y las situaciones potenciales.



Decido cambiar mi modo de hacer filmes. Filmar a través de la ventana de mi casa, como si filmara a través de la mirilla de un tanque. Siento que mi punto de vista se torna más preciso.

Documentar lo cotidiano, lo usual. No más cuentos, no más tramas, nada artificial, tampoco los trucos profesionales que tanto me *agradan*.³



Con estas declaraciones decide dar la espalda a los escenarios y los hechos que están “ahí afuera” y continuar su diario invirtiendo la fórmula: de afuera hacia adentro, intentando ver lo subterráneo y lo que ocultan las cosas

a través de sus múltiples puntos de vista contradichos y paradójales. Necesita construir otras vinculaciones, desde otras distancias y poniendo en evidencia la imposibilidad de dar una imagen completa, a través de la observancia.

Recordemos lo que afirma Jonathan Crary en *Las Técnicas del observador* (2008, p. 22) “Nunca hubo ni habrá un espectador reflexivo que aprehenda el mundo en una evidencia transparente” con lo que busca enseñarnos que lo que hay son combinaciones o composiciones de fuerzas más o menos vigorosas por medio de las cuales las capacidades de un observador se hacen posibles y se potencian. En el caso de *Diario* podríamos decir que es como si se estuviera interrogando si el cine ya no sería como una ventana del mundo, sino como un espejo interior de algo astillado.

“Las cosas están ahí afuera ¿para qué manipularlas?” decía el padre del cine moderno, Roberto Rossellini. No es necesario manipularlas, alterarlas, si es allí donde puede manifestarse la verdad, revelando las cosas tal como son, encontrando el sentido verdadero de las cosas, la realidad actuando sobre los personajes y el medio. Perlov invierte la fórmula (por su observancia) como vimos alterando e invirtiendo el afuera en adentro, interrogando a ambos lados de la imagen, pero destacamos la influencia del proyecto rosselliano que ha sido significativo en el pasaje del cine moderno al contemporáneo y la rescatamos en particular en Perlov en cuanto define cierta práctica cinematográfica abierta, en proceso permanente, una estrategia de abordaje de las situaciones que dejan aparecer el azar y la contingencia.

Es imprescindible que recordemos la precisión con que Crary define la tarea de observar: “(...) significa conformar la acción propia, cumplir con, como al observar reglas, códigos, regulaciones y prácticas”. Por eso Crary destaca explícitamente que, aunque un observador sea alguien que ve, es “alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades que está inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones” (2008, p. 21).

En nuestra búsqueda por ahondar en las técnicas y tratamientos de la observancia perloviana nos resulta interesante acercarnos al aporte de Walter Benjamin (1989) cuando apela a vincular los procedimientos del mago y el

cirujano, que son procedimientos contrastantes porque el mago sostiene una distancia natural con su paciente, mientras el cirujano, al revés, acorta mucho la distancia al penetrar dentro de él y la aumenta un poco por cautela. Esa primera comparación Benjamin la transpone luego para comparar cómo se comportan el pintor y el cámara. Para Benjamin el pintor es como el mago porque observa en su trabajo una distancia natural para con su dato y la imagen del pintor es por ello total. Por el contrario, el cámara se adentra hondo en la textura de los datos y su imagen es múltiple, fragmentada en partes que se unen según una ley nueva (Benjamin, 1989: p. 13).

Esta comparación contrastante que expone Benjamin y que explica lo distintas que son la imagen del pintor y la del cámara, nos inspira a preguntarnos por la relación que hay entre el operador (el cámara) y el cineasta. La imagen corta aquello que filma, y mira detenidamente, lo vuelve otro (a partir de la observancia), parcial, subjetivo, de manera singular, para detener aquello que mira y poder establecer un vínculo con las situaciones desde un aquí y ahora que en la enunciación perloviana se suspende, mezclando pasado y presente, descomponiéndolos a ambos.

Voy al muro de los lamentos.

Lo filmo en ángulo pero veo: no es bueno.

Frontalmente sí es bueno. Sólo hay mujeres.

Quiero adivinar el significado de cada gesto, cada movimiento.

(...) Me parece que el grueso muro está tratando en vano de ocultar las imágenes de la guerra, de aislar el estruendo de las batallas.⁴

⁴ PERLOV, Op. Cit., Fragmento del off Diciembre de 1973, después de la guerra.



Con recursos y herramientas muy simples (una cámara, una moviola y un grabador de sonido) Perlov crea un sistema de imágenes y discursos personales que miran (minan) el presente observando el pasado, elaborando lapsus que se entretujan, entreviendo el presente, abriéndolo y desplazándolo.

Por eso, no es imposible pensar en una estética ligada a una geografía de los hechos porque Perlov es un errante, un migrante en cuyo imaginario (como también lo explica Benjamin) se funden los tiempos, el espacio se bifurca y la identidad se muestra herida. Este fenómeno se vincula con la explicación de Álvaro Fernández Bravo (2003, p. 11-12) en relación con las derivaciones o secuelas de la errancia en el sujeto migrante, en el relato que compone desde sus propias fracturas porque el sujeto migrante por la errancia entre dos o varias culturas y el arrastre de ficciones de identidad que generan los desplazamientos individuales o colectivos transita un lugar doble, híbrido,

no unitario, de modo tal que en el imaginario de ese sujeto se funden inmigración, exilio, diáspora para referir una subjetividad múltiple, herida, fracturada. Esto lo tenemos presente cuando señalamos que la obra genera sus pistas-heridas reconstruyendo lo real siempre desde una tensión entre el pasado y el presente (desde una fabulación discursiva-fílmica), trabajando sus huellas como principio de verdad aparente, haciendo interpretaciones de la realidad, afirmándola para, al instante siguiente, contradecirla e indagarla nuevamente. Eso nos recuerda que “las cosas no están a priori ahí. Por el contrario, es necesario buscarlas, producirlas e interrogar las imágenes surgidas” como aclara Bonitzer (2007, p. 90).

De tal modo es evidente que lo que encuentra el autor entre las imágenes y los discursos, la imagen como frontera, un pasaje con los otros (otredad), una zona de despojos, de escombros, para descubrir no solo lo que vemos (a partir de su sistema de representación determinado), sino cómo nos mira aquello que vemos y lo que subyace en toda representación que experimenta la construcción de sentido en proceso, la frontera inexistente o borrosa entre documental y ficción.

Este aspecto de la complejidad del proyecto estético perloviano es completado con acierto por Ilana Feldman y Patricia Mourao en *David Perlov: Epifanías do cotidiano* (2011) al subrayar la materialidad entre palabras e imágenes, dado que la narración está comprometida con la propia materialidad sonora de las palabras. Las autoras describen esa materialidad en la entonación, en la estructura de las oraciones y en una rítmica oral en sintonía con el movimiento de los planos y, “sobre todo, con el movimiento en el ‘interior’ de los planos”. Así describen cómo es el proceso:

En el caso de las imágenes, captadas durante la filmación, evocan memorias, esas mismas memorias son construidas por la articulación de las imágenes en el montaje, así como por el trabajo con el sonido (por ejemplo, que contempla la narración, el sonido ambiente, los diálogos y la música) (2011, p. 4).

Así pues, como toda imagen es una ilusión y contiene dentro de ella múltiples formas y relatos, *Diario* pone en entredicho los hechos y su

representación, exhibiendo una voluntad de vincular el presente con el pasado, un esfuerzo por hacer visibles sus costuras desde la presencia viva y directa del autor (autopuesta en escena) confrontada con una realidad histórica.

2.3 Los acontecimientos desde lo cotidiano y lo ajeno

Puesto que la imagen es un encuentro con lo desconocido, la obra retrata y objetiva la conciencia subjetivante anudada por un posible vínculo, un recuerdo, una presencia, una relación entre los sujetos retratados, la cámara y el realizador. Los interrogantes sobre la identidad, la frontera cultural y religiosa o los vínculos entre vecinos palestinos e israelíes son un detonante para generar todo tipo de desafíos y de corrimientos de la puesta en escena en una puesta en abismo. En *Diario* vemos materializado lo que Comolli describe como doble proceso: individualización y subjetivización.

(...) es desde el nacimiento del acto cinematográfico que se pone en actividad un doble proceso de individualización y, si se puede decir, de subjetivización del sujeto filmado y a través de esta parte de sí mismo, que posa y que adopta postura, se presta o se da a la mirada del otro, (...) que proporciona una prueba a la vez porque suscita y solicita esa postura y porque registra e inscribe su marca, el trazo.(...) La cámara es visible, entonces, a quien ella filma. Se inscribe en el cuadro de un campo visual como el signo de la mirada del otro sobre mí (Comolli, 2002, p. 166).

Como el territorio se conmueve, el rodaje se vuelve el intento de reflexionar (rastrear) las huellas y pistas de los acontecimientos y, como todo cine político que es poético, va abriendo el juego con preguntas, de manera incompleta, fragmentada e ilusoria para develar los misterios e intentar correr el velo de la representación. A las imágenes tenemos que habitarlas, personificarlas, mirarlas y escucharlas para sacarlas de su estado vacuo.

Incluso, tenemos que implicarnos físicamente en una mezcla de intuición y peligro. O, al menos practicar cierta modestia por lo real y tener un

deseo de acercamiento, aunque nos separe un abismo. Estos márgenes de inscripción cinematográfica, de lo que puede ser o no una realidad y su contexto a través de una mirada sistemática de un diario filmado y sus situaciones, se pone en conflicto permanentemente en cada imagen de esta obra, ya que es evidente que se trata de entrever o develar los vestigios de la realidad como un desafío para atravesar y dejar atravesarse, lo que, de alguna manera, viene a confirmar a Jean Breschand en *El documental. La otra cara del cine* (2004, p. 32) cuando dice “toda imagen afecta aquello que toca” porque filmar es observar, lo que implica sumergirse en el seno del acontecimiento o del lugar con el objetivo de captar sus modos de funcionamiento.

Es así como mirando el presente, Perlov desdobra la realidad y la transforma en sedimentos que derivan en acciones y suposiciones (planos, preguntas, movimientos) proyectando el vínculo entre los dispositivos y las escenas. Uno de los recursos privilegiados es su voz que guía y desplaza los límites de la representación, la transparencia y/o la opacidad. Pero, claro que en el discurso cinematográfico, como lo expone Ismael Xavier (2008), no se trata de una mera oposición transparencia/opacidad, sino de las formas de relación entre el cineasta y el mundo que puede observar, con el que puede interactuar o sobre el cual puede reflexionar, es decir, involucra algo semejante: fluidez versus suspensión, imagen representación versus imagen presencia y es más especial cuando focaliza el modo de documentar la lectura de la imagen sonido relevantes de la relación entre el cineasta y el mundo que observa, con el que interactúa o sobre el cual reflexiona (Xavier, 2008, p. 275).

En efecto, en *Diario* el autor lee las imágenes, contempla sus sentidos posibles, los re-escibe, toma una distancia y transforma sus aproximaciones en múltiples puntos de vista, ya no solo lo que está por delante de la cámara, sino también lo que está por detrás, arriba, abajo y a los lados del conflicto armado, religioso y cultural. ¿Qué y cómo vemos la realidad? La voz como potencia reconstruye las escenas y sus sentidos, interviniéndola a partir de incesantes interrogantes.

São Paulo, Brasil. Febrero de 1974. Durante las vacaciones semestrales, retorno a São Paulo, luego de una ausencia de 20 años. Vuelvo para reconciliarme con la ciudad en la cual crecí y para despedirme. Me parecía que mi país estaba encaminado a la destrucción. Regreso a São Paulo para despedirme de mi pasado.⁵



Es importante indudablemente que tengamos presente que para este tipo de documental y para este tipo de autores, toda imagen recorta la realidad para verla desde una rendija, alterando aquello que mira y toca y por ende, duplica las personas en personajes, las acciones en relatos, recorriendo un itinerario abierto como un escenario afectado, imaginado e intervenido.

Precisamente en la relación entre las ambigüedades y la duplicidad, Jacques Rancière (2012, p. 21) sostiene que la duplicidad imprime su marca en la mirada que se posa en las ambigüedades del cine y que esa duplicidad consiste en que pueda despertar a la vez la conciencia por un develamiento claro y a la vez, suscitar la energía gracias a la presentación de la extrañeza, develando toda la ambigüedad del mundo y la forma de comportarse con ella.

En la obra de Perlov se pasa de una realidad significativa a conjugarla en significantes cargados de deseos, de una densidad o porosidad reflexiva. A

⁵ PERLOV, Op. Cit., fragmento del off bloque São Paulo, Brasil. Febrero de 1974.

la realidad se le atribuye un efecto de verdad, no exento de contradicciones y paradojas. Este punto de vista interior, parte de un principio de verdad (autobiográfica, singular, subjetiva y poética) que habla de una política de las imágenes. Caminar por el vecindario mutilado le recuerda una canción y el desgarrado tema del extranjero en todas partes:

Camino a mi vecindario, calles mutiladas, como un rostro mutilado. Se ha conservado sólo un lado de la calle.

(...) *“Extraño aquí, extraño allí, extraño por doquier. Retornaría a casa, querida, pero soy un extraño ahí también”*, una canción de Odetta.⁶



⁶ PERLOV Op. Cit.



De algún modo, la realidad para este tipo de documentales, es sólo uno de los tantos realismos que se pueden construir entre claroscuros y se plantea una nueva verosimilitud, un campo de signos para interpretar un efecto de verdad, una escritura de lo real como una autopsia de la escena, de lo cotidiano y de los múltiples relatos que se pueden construir y vivir como experiencia desde allí: ¿volviendo visible lo invisible? ¿desbaratando los acontecimientos? Es teniendo en cuenta que la desintegración del signo es un asunto central de la modernidad presente en el intento realista que Roland Barthes (1994) lo considera regresivo porque se realiza en nombre de la plenitud referencial, lo que se contrapone al vaciamiento del signo actual y del alejamiento infinito del objeto. Este vaciamiento del signo pone en cuestión radicalmente la estética secular de la representación decididamente en las nuevas formas estéticas de representación (Barthes, 1994, p. 147).

En todo caso, siempre hay una tensión, una crisis y un enigma con aquello que un documental intenta capturar, programar, evidenciar y/o ocultar.

2.4 ¿Una política de las imágenes?

Es evidente que una política de las imágenes desenterraría las primeras lecturas de la realidad en estado “urgente” y condensaría ese estado explícito y transparente que todo documental puede tener, en una memoria personal sobre la realidad como una construcción simbólica e imaginaria, autoconsciente del hecho de estar desarmando, narrando y ejecutando la imagen como un debate político-poético, un lugar para habitar el mundo, en su singularidad y deseo. Al respecto, Comolli destaca en el cineasta documental el vínculo entre identidad y subjetividad:

Lo que vale para un individuo singular cualquiera, vale todavía más para un cineasta: el cine documental se distingue por el carácter indisoluble del vínculo que establece entre identidad y subjetividad, entre cuerpo, palabra, personaje consciente e inconsciente, ritmo, energía, cansancio haciendo perceptibles estas articulaciones, haciendo del hombre filmado un nuevo objeto de conocimiento (Comolli, 2002, p.558).

Si aceptamos que el cine documental parte de una creencia, de explorar y descubrir lo desconocido, lo que se juega ahí no solo es una mirada sino los cuerpos y sus marcas, los pueblos y sus cicatrices. En este sentido, todos aquellos cineastas que resistieron en las dictaduras latinoamericanas produciendo desde la marginalidad y/o la clandestinidad en nuestros países, dejaron como enseñanza la necesidad de encontrar imaginarios propios elaborados como latinoamericanos y con nuestras propias modalidades.

Muchas de estas cuestiones en la actualidad se vinculan directamente con los desarrollos teóricos y perspectivas descoloniales (críticas en relación con el posmodernismo, el capitalismo mundial y el colonialismo global), y con sus desprendimientos en textos, jornadas, diálogos interculturales, críticas, curadurías, creaciones artísticas, congresos y eventos teóricos y artísticos de lo decolonial a lo largo de Latinoamérica. En tanto estética, esta corriente busca una alternativa a la modernidad en pos de un mundo transmoderno, pluriverso, no capitalista, ni homogéneo, sino pluralista. Se postula así que el arte sea algo diferente de como se lo concibe: “no una mercancía potencial o

real, ni un objeto de distinción social ni un instrumento de colonialidad". Por el contrario, lo conciben como a una actividad imaginativa y creadora de otros mundos posibles, a construir desde las fronteras (Gómez, Pedro Pablo (editor), (2017).

Si retrocedemos a la América Latina donde creció Perlov y de la que emigró, podemos retomar lo de la creencia de explorar lo desconocido de donde parten los documentalistas que no solo ponen en juego la mirada, sino los cuerpos y sus marcas, los pueblos y sus cicatrices. En especial el *Cinema Nôvo* en Brasil, el Cine Militante Revolucionario en Cuba, y en Argentina Octavio Getino y Pino Solanas (que en 1969 fundaron el grupo Cine Liberación e impulsaron un circuito alternativo de difusión a través de organizaciones sociales y políticas que formaron parte de la resistencia a la dictadura.) Asimismo la carrera de Cine de FBA UNLP también formó parte de un movimiento marginal produciendo un cine comprometido, realizando obras y distintos registros de las manifestaciones en plena dictadura, hasta el cierre de la carrera en 1978, reabierto por antiguos alumnos en 1993.

Como muchos otros en la región en esa época Perlov aporta a la base de esas otras prácticas que hoy intentamos sostener desde una coyuntura también compleja y conflictiva. De su experiencia en la actualidad podemos fomentar una concientización de la necesidad de crear con nuestras herramientas, movilizándolo al espectador a través del cine para reflexionar desde otra visión de la realidad, y produciéndolas de forma independiente y alternativa de la hegemonía cultural que se intenta restaurar en la región. Una política de imágenes que conmueve un régimen de creencias, que lo desafía a través de una distancia personalizada que, como un microscopio espacio-temporal (el mundo íntimo y privado se vuelve público), trabaja con una noción de la historia en presente, singular, pero cargada de pretéritos imperfectos.

Esta cuestión nos hace tener en cuenta –como lo señala Yamila Volnovich en *Actos de ver. La función documental* (2012)– que el documental es el umbral donde el cine despliega la potencia de un discurso que no puede desprenderse de pensarse a sí mismo, pero no al modo de un metalenguaje que se efectúa

dentro del código, sino en el sentido de un hacer inscrito en la singularidad del acto del ver la condición de la posibilidad de la imagen. Eso explicaría que en el documental la dimensión estética sea inescindible de una política y de una ética de la imagen ya que una mirada como toma de posición abre nuevas posibilidades de reconfigurar las condiciones materiales y simbólicas de existencia (Volnovich, 2012, p. 332).

Por otra parte, la vida en una imagen, en una práctica de escritura sistemática, en una intertextualidad de los días que relaciona lo autobiográfico con lo performativo, articulado por una conciencia subjetivante pone en escena el fuera de campo en forma permanente (tensiones políticas, la guerra, los desplazados, los inmigrantes, la familia) aprehendiendo sobre y desde lo que está sucediendo en la realidad (como un estado en situación y/o inscripción latente). De este modo, el diario filmado de Perlov crea desde lo cotidiano una forma de escritura experiencial que dispone una red de signos, situaciones colectivas puestas en entredichos personales, para capturar una problemática singular en la búsqueda de un posible imaginario colectivo, como llama Maurice Halbwachs (*La memoria colectiva*, 2004) al concepto que refiere al espacio y sus sentidos entre grupos de personas o colectivos sociales y sus relaciones (metafóricas y físicas) en la memoria colectiva entre el ambiente del campo y la ciudad.

En efecto, con esa escritura como un ejercicio vital donde el proceso creativo abre puertas de acceso a las distintas realidades posibles, el documentalista plantea tensiones entre el pasado y el presente, paradojas y perspectivas sobre la realidad. Al igual que Paola Lagos Labbé en “Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov” (2018) consideramos que el movimiento suscitado en la construcción de la memoria perloviana parte de la dificultad de aprehender de lo real como conflicto permanente que asiste al exiliado. Ciertamente, tal como observa la autora, la mirada que resulta de esta operación se representa en la construcción de una imagen fantasmagórica sobre la realidad y los tiempos que

confluyen en ella. De ahí que compartamos su consideración de que para Perlov,

(...) los territorios –topográficos y emotivos– no pueden transfigurarse en imágenes nítidas, sino en representaciones de tipo difuso, que reflejen los espejismos y acentúen la idea de flujo, de mutación. El movimiento es una constante en sus diarios, representada por medio de los viajes a través de territorios imprecisos como alegoría de sus búsquedas y errancias. Las ciudades son pues, pasajes y paisajes cartográficos y emocionales; tránsitos entre umbrales espaciales y temporales, intervalos entre pasado y presente (2018, p.4).

A este aspecto nos referimos al considerar que dicha pieza genera más que un corte, un pliegue que puede verse como la perspectiva de la imprecisión como fenómeno, o como anticipando la incredulidad de una época (postmodernismo) en los grandes relatos. Lo verdadero y lo verosímil se entremezclan con lo imaginario y simbólico. Instala así que estas visiones suscitan lo visible desde experiencias intersubjetivas buscando los inconvenientes del sentido, sus accidentes, inventando nuevas modalidades para captar lo premonitorio y significativo, re-descubriendo objetos olvidados y sujetos inadvertidos.

Es así que en el transcurso de *Diario* asistimos a la experiencia del realizador que está ensayando un cine solitario e independiente, plasmado de libertades expresivas. Es decir que se trata de un cineasta que explora una visión otra atravesada por una errancia que devora las fronteras de géneros e instituciones, que confía en su deseo identitario y enfrenta el choque mismo con lo heterogéneo. Al referirnos a esa visión otra del artista, recogemos la afirmación de Boris Groys (2014) que sitúa la cuestión de la identidad como una pregunta que no se dirige a la verdad sino al poder. Es decir, la pregunta en forma de opción -¿yo o la sociedad?- se dirige a quién tiene el poder sobre mi identidad, quién dispone del control, las clasificaciones y mecanismos sociales para la identificación. Con ello, Groys apunta a que la lucha contra mi propia persona pública y mi identidad nominal contiene también dimensión pública y política desde el momento en que está dirigida sobre la taxonomía dominante. Lo que destaca Groys es que el artista migrante atraviesa esa

lucha para volverse capaz de reapropiarse artísticamente de las diferencias, de las divisiones, de las jerarquías, de las discriminaciones, y de ese modo, reapropiarse para modificarlas y manipularlas (2014, p. 141).

Por otra parte, lo que se quiebra en este tipo de obra es un pacto de credibilidad con el mundo/espectador, una escisión que explora otros grados de credibilidad, alterando y transmitiendo dicha experiencia en todas las perspectivas de lo real desde una poética singular, y por ende, política en tanto estrategia propia de un rumbo artístico. Así lo concibe Rancière (2012) en *Las distancias del cine*, como una forma de acelerar o lentificar el tiempo, estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no la mirada y la acción, encadenar y desencadenar los momentos, el interior y el exterior del espacio.

Y entonces, concluye Rancière (p. 12) se trata de “la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza”.

Referencias bibliográficas

- Barnouw ,E. (2005) *El documental. Historia y estilo*. México, Ed.Gedisa, p.223.
- Barthes, (1994), *El susurro del lenguaje*, cap. “El efecto de lo real”. Barcelona Ed. Paidós, p.147.
- Benjamin, W., (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Ed. Taurus, p.13.
- Bonitzer, P. (2007) *El campo ciego*. Buenos Aires. Ed.Santiago Arcos Editor, p.90.
- Brakhage, S. (2014) *Por un arte de la visión. Escritos esenciales de Stan Brakhage*, Ed.Eduntref, Saenz Peña, p.111.
- Breschand, J. (2004) *El documental, la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, p.32.
- Comolli, J.L. (2002) *Filmar para ver -Escritos de teoría y crítica de cine-*. Buenos Aires, Ed. Simurg, p.166-p.558.
- Comolli, J.L. (2008) “*El anti-espectador. Sobre cuatro filmes mutantes*”. En:*laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2018-03-22
Disponibile en: <http://2018.http://www.lafuga.cl/el-anti-espectador/331>
- Crary, J. (2008) *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, España, CENDEAC. Col. Ad litteram, pp.21- 22.
- De Lucas, Gonzalo. Diarios de Perlov. *Cahiers du cinéma España 2007; (1): 80-80* En: 29 miradas sobre el cine que viene. *Tiempos de Futuro 29 miradas al cine que viene* Revista *Cahiers du Cinéma España* Obtenido y disponible: https://issuu.com/bibliocinetica/docs/cahiers_esp_01__mayo_2007_
- Feldman,I, y Mouraro (2011) *David Perlov. Epifanias do cotidiano*. São Pablo. Brasil. Ed. Centro de Cultura Judaica, p.4.
- Fernández Bravo, Á. (2003) *Sujetos en tránsito. (in)migración exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid / Buenos Aires. Ed. Alianza, p.11-12.

- García Canclini, Néstor (comp), *Extranjeros en la Tecnología y en la cultura*, Ed. Ariel-Fundación Telefónica, 2009, Madrid, p.3.
- Gómez, P.P. Introducción: trayectos de la opción estética decolonial. En: Gómez, Pedro Pablo (editor), (2017) *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Buenos Aires. Ed. Del signo.
- Groys, B. (2014) *Volverse Público*, Buenos Aires. Ed. Caja Negra, p.141.
- Hallbwach, M. (2004) *La memoria colectiva*, Zaragoza, U. de Zaragoza.
- Jameson, F. (2012), *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires. Ed. Prometeo, p.121.
- Lagos Labbé, (2018), Paola (2018) *Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov*, (publicado en Archivos de la Fílmoteca 75, 57-84 ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico0-2156). Obtenido de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/arcLagoshivos/article/view/637>, p.20.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*, Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Rancière, J. (2012) *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Ed. Manantial SRL, p.21.
- Sontag, S. (1984), *Contra la interpretación*, Barcelona, Ed. Seix Barral, p.20.
- Volnovich, Y. (2012) Actos de ver. La función documental. En *Territorios Audiovisuales* (comp. Jorge La Ferla, Sofía Reynal) Ed. Librería, Buenos Aires), p.332.
- Xavier, I.I (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires. Ed. Manantial, p.275.

3. Puesta y autopuesta en escena. Distancias justas y distanciamientos.

3.1. La cuestión del otro y la inscripción del yo

Hemos tratado ya de indagar la política de las imágenes en *Diario* y la vinculación inevitable con el pacto de credibilidad que se replantea. En este capítulo enfocaremos algunas cuestiones acerca del vínculo del ensayista consigo mismo y con su entorno, y como eso deriva en describir el modo con que el autor asume los distanciamientos, nos demandará que indefectiblemente hablemos sobre la distancia y sus relaciones en la puesta en escena, sin dejar de lado los meandros o recovecos encontrados en su elaboración.

En *Diario*, Perlov no dejará de investigar la cotidianidad (en microrrelatos) como espacio creativo e imaginario para rememorar el pasado en el presente. Indaga aquello que filma cuestionando y ampliando los márgenes de inscripción cinematográfica, fusionando lo que hasta hacía poco se separaba en forma tajante: subjetividad e inscripción verdadera. Es así que su enunciación logra alumbrar un nuevo sendero, un híbrido que mezcla el retrato de una época con su autorretrato y, a la vez, como su título lo indica, contempla la forma del diario como una memoria dotada de recuerdos interferidos desde el presente al pasado, como una materia viva, en curso.

Para conseguirlo, recorre toda una serie de artilugios (entendido en el sentido de mecanismo artificioso de escasa duración) que ponen en crisis la noción de puesta en escena en el documental.

De este modo su ensayo evidencia la participación de un colapso epocal, personal y artístico que pone en primer plano muchas de las incertidumbres que configuran una constelación singular, acaso un laberinto, cuyo resultado es la creación de un sistema abierto, una configuración propia de escritura audiovisual, de ciudades y vivencias que van construyendo una pieza peculiar en seis capítulos de 55 minutos cada uno. Esto evidencia que su obra autorreferencial anticipa muchas de las cuestiones que han ocupado recientemente un lugar central en el documental contemporáneo

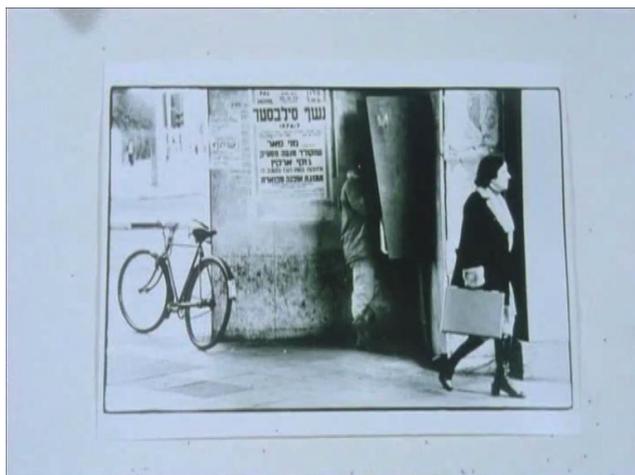
latinoamericano. Por ello insistimos en que, como un caso testigo del otro cine que nos interesa abordar, *Diario* es un híbrido que toma su forma de varias fronteras polisémicas (la ficción, el experimental, la vanguardia) para hacer emerger este tipo de obra mutante, borrosa en sus límites y movimientos.

En relación con lo antedicho creemos que constituye *una experiencia estética* en el sentido clarificador que le confiere a la misma Daniel Belinche (2011) cuando afirma que no consiste en una mera asociación, señalando que se trata de una secuencia de eslabones mentales de carácter simbólico que surgen desde un problema, una ruptura con los hábitos perceptuales y llega a una conclusión por medio de un conjunto de enlaces. Nos explica también que en el arte, por su naturaleza polisémica, todo signo o discurso alcanza mayor potencia debido a la ambigüedad (Belinche, 2011; p.177).

Las posiciones que Perlov toma con relación a los que filma (sujetos, situaciones, objetos) son parte de un riesgo entre lo presentado y lo representado en plena producción de subjetividades (dadas por la elección de un dispositivo y sus asociaciones). Nos referimos no solo a las operaciones de puesta en escena en directo de las imágenes y sus sentidos, sino también a los extrañamientos por desplazamientos (entre palabra e imagen) utilizados por el montaje. Así, la voz en off encarna las vicisitudes de lo real y pone en entredicho, en suspenso, aquello que filma, relata y subvierte. Precisamente es esa voz, la de Perlov, la que nos habla y nos dice:

La cinematografía no es exactamente un evento social. ¿Lo entenderán?

Filmo muy poco. Los costos son muy elevados. Pero tomo instantáneas para mantener alerta mis ojos. Estudio rostros, gestos, mis propios estados de ánimo.



(...) Estas casuales escenas domésticas se tornan insoportables. Poseen demasiada presencia. Necesito distancia.⁷



Veremos cómo el autor toma la experiencia de grabar al otro y a él mismo (las escrituras del yo, el trabajo de todos los días como memorial), en sí mismo como acontecimiento desde una singularidad dispersa, buscando las fisuras, creando una fuerza o línea de fuga que es atravesada por una conciencia subjetivante. Una distancia que deambula entre lo real y lo imaginario en provecho de una interrogación, de una enunciación de la imagen, de sus sombras y fantasmas, un saber y/o poder para hacer legible lo ilegible. Si nos preguntamos cómo hace evidentes esos cambios y

⁷ PERLOV, David, Diarios, 1983, fragmento extraído del bloque 1975 - 1977.

transformaciones, cómo lo patentiza, veremos que las situaciones se presentan como pruebas para inquietar y establecer una dimensión del acto del ver, de una impresión auténtica, que intenta revelar la realidad como un enigma. Se trata de un cine autobiográfico y autorreflexivo que parte de la exploración de lo real desafiando las posibles vinculaciones con el contexto, con sus modos de persuasión, de articulación de discursos, paisajes y retratos. El cineasta va construyendo un sistema de creencias junto al espectador descolocándolo, discurriendo por medio de una enunciación borrosa y ambivalente. A ello se refiere Ilana Feldman en “As janelas de David Perlov: autobiografía, luto e política”, (2017) al destacar que en *Diario* está en juego un doble movimiento:

Por un lado, se trata de un proceso de constitución de sí, constitución de un sujeto permanentemente inacabado, opaco y en tránsito. Por otro lado, se trata de la construcción de una topografía poética del real cuyo contenido testimonial apunta a la necesidad de decir y la imposibilidad de nombrar: experiencia traumática y negativa que se encuentra en la base del sujeto, del lenguaje y de la imagen (p. 4).

En cuanto a la forma, la obra se constituye o configura por un relato fragmentario, no conclusivo, estableciendo narrativas no lineales, laberínticas y con sentidos múltiples ligados a la obtención de una visión subjetiva que vincula memoria con imaginación. Se trata de una memoria de lo real que entabla un diálogo con su proceso de experimentación, una distancia y una relación entre la imagen y la palabra, entre el pasado y el presente, entremezclando cuerpos, relatos, discursos conscientes o inconscientes por ambos lados de la imagen. En cuanto a esto recordamos a Comolli cuando explica que “la auto-puesta en escena” consiste en la combinación de dos movimientos: el inconsciente del agente (que viene del habitus y pasa por el cuerpo) y otro, que hace que el sujeto filmado, en la perspectiva del filme, consciente o inconscientemente se convenza de él y se ajuste a la operación cinematográfica, y pone en juego allí su propia puesta en escena emplazando el cuerpo bajo la mirada, “del juego del cuerpo en el espacio y en el tiempo definidos por la mirada del otro (la escena)” (Comolli, 2002, p. 169).

De ese modo Perlov hace patente su autoinscripción y al hacerlo puede esquivar las herencias programáticas de aquellos jóvenes cineastas de finales de los 50 y principios de los 60 - el Direct Cinema- que finalmente se cristalizó en documentales para la televisión aportando al canon institucionalizado del género. En principio, esta incomodidad desencadenada explicita las distancias de las imágenes y los dispositivos y, como todo acto de mostración, implica un programa más o menos acabado, propone un (im)pacto con aquello que vemos y nos mira. Dicha intervención es un juego que se desliza en el límite de lo representacional y sus residuos, una experiencia que va creando un nuevo mundo mientras lo transforma. Por eso, es el momento de volver a preguntarnos de qué modo el cine puede dar la creencia en el mundo. En Perlov filmar al otro y a él (sí) mismo como acontecimiento viene impulsado por la escritura de lo vivenciado, estimula la imaginación para desafiar la relación entre el fuera del campo y el campo.

Si lo reformulamos como interrogante: ¿Cómo crear dichas situaciones reveladas desde el “acto de mostrar”?, deberemos estar atentos a cómo va denotando una necesidad, una creencia que esté ligada a la práctica diaria de mirarse, de describir y clasificar las cosas y sus apariencias. Esta apertura sucede cuando una puesta en escena se vuelca a una puesta en relación, creando un microcosmos desde perspectivas simultáneas e incluso paradójales, asumiendo lugar en la imagen, permitiendo habitar personajes y que los lugares e imágenes nos habiten en todos sus grados y alternancias.

3.2. El acto de ver y la subjetiva indirecta libre

Queremos encabezar este apartado transcribiendo la necesaria definición de Gilles Deleuze (1990) en torno a la noción de dispositivo como máquinas para hacer ver y para hacer hablar y su vinculación con la visibilidad:

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes: está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo (Deleuze, 1990, p. 155).

Se entiende que en un recorte del espacio y del tiempo siempre queda algo afuera, el fuera de campo siempre es una decisión y/o una omisión latente. La realidad es lo que un plano corta con su costura y lo indaga, toda realidad filmada es alterada por quien lo filma y es filmado. En todo caso, en *Diario* esa es su fuerza expresiva: vislumbrar los vínculos en las distancias asumidas, mostrando el fuera de campo. En cuanto a la función especial del espacio fílmico, el fuera de campo o espacio off, como lo llama también Bonitzer, hay que precisar que está ligada a la estructura de la pantalla y que siempre hay algo “oculto” en el espacio del film, de modo que “el espectador - lo señala Bonitzer - queda atrapado en el laberinto entre el montaje y la toma. El laberinto es una superficie, un desierto que, como tal, tiende a desaparecer” (Bonitzer, 2007, pp. 57-60).

Perlov elabora el fuera de campo dentro del marco de la imagen a través de su voz en off que desnaturaliza aquello que enmarca en el acto de ver, de modo que un gesto inmediato permite vincular e indagar conexiones en la desterritorialización observada. El hecho de que el cineasta Perlov no llegara a ser reconocido en vida, ni alcanzara a pertenecer a un circuito determinado, nos conduce a enmarcar esa situación con la desterritorialización de latinoamericanos en el mundo según la interesante reflexión de García Canclini (2009):

El pensamiento posmoderno propuso sustituir las naciones y los estados nacionales por el nomadismo como objeto de estudio (...) Las artes y la literatura también encontraron en los viajes -fueran de turistas, exiliados, artistas en gira o migrantes-, un estímulo para consagrar la <<desterritorialización>> generalizada. En muchas obras, y en programas de bienales, exposiciones y revistas, la mezcla de viajes, sin diferenciar su carácter, sirvió para despolitizar o desocializar la movilidad internacional y

resbalar hacia un cosmopolitismo abstracto al que suele atribuirse un poder emancipador (2009, p. 3).

No quedan dudas de que la postura de Perlov es más bien crítica con lo que “ve” en general, y nostálgica con respecto a lo que “entrevé”. Es probable que aquí, en este entre-campos, es donde aparece algo impensado, algo particular del gesto cinematográfico ligado al *intervalo* o a la suspensión de escenas, de cuerpos, poniendo el sentido en espera, como una desviación entre una imagen recogida y los movimientos ejecutados posteriormente.

A propósito, en relación con la noción de intervalo de reconocida complejidad (invención formal y semiótica) recordamos que dio origen a la teoría de Dziga Vertov y su movimiento en el espacio-tiempo que influirá en el notable cineasta Artavazd Peleshyán en su *Teoría del montaje a distancia*.

Para nuestro análisis es necesario que tengamos en cuenta que en el *Diccionario teórico y crítico del cine*, Aumont-Marie (2006, p. 221) aclaran que el intervalo puede entenderse en tres dimensiones: espacial, temporal y musical.

Definen a la primera como la distancia que separa dos puntos, a la temporal como la duración extendida entre dos momentos y a la musical como la relación entre dos alturas de tonos. Y lo resumen *como hueco, como lazo o como relación* (Aumont, J.-Marie, M., 2006, p. 221).

Perlov vuelve a mirar por la hendidura de las imágenes, sobre los planos y con los planos logrando una imagen viviente, pensante, indeterminada.

Distanciando la palabra de la imagen intentará subordinarlas en vínculo con el discurso posterior (la voz) del montaje, desplazando la imagen de un primer lugar, llevándola a un segundo o tercer grado de lecturas potenciales, creando una distancia entre la toma de la imagen y el relato del comentario, intentando evocar las imágenes y sus ecos en la fosa de los signos, en el desierto de la realidad. La voz y la imagen se abren a lo performático de la experiencia (a la pantalla-hoja en blanco), donde ambas proponen lo inesperado, los accidentes y lo íntimo, germinando los paisajes y las situaciones de sentidos, accediendo a metáforas, alegorías, etc.

De igual modo podemos interrogar *Diario* de Perlov desde el “cine de poesía” tal como lo concibe y expresa Pier Paolo Pasolini (2006, p.187) al señalar que las películas de este cine se caracterizan por su “naturaleza doble”. Sostiene, al explicarla, que la película que vemos y se percibe normalmente es “una subjetiva indirecta libre” refiriéndose a que, aunque irregular y aproximada, es muy libre y ello se debe a que el autor se vale de un estado de ánimo psicológico dominante en la película, el estado de ánimo de un protagonista enfermo, anormal para prolongar su mimesis. Y eso le concede libertad estilística y provocativa. Pero, revela Pasolini, bajo esa película, corre otra: lo que el autor habría realizado sin la excusa de la mimesis visual de su protagonista y sería “una película total y libremente expresivo-expresionista.”

Entendemos que, efectivamente, Perlov establece cierta secuencialidad a través del discurso, una “subjetiva indirecta libre” que trabaja sobre los sentidos de una imagen-situación, lo que se presenta como posible motivo para interrogar, suscitar ideas y escenas. Así lo hace, por ejemplo, en el siguiente fragmento de la voz en off de *Diario*:



El apartamento nuevo, mayo 1977.

Lo filmo en color. Arriba, en el 19o piso. Cerca de los pájaros. Cerca del cielo. Regocijarse con la ciudad a tus pies. El canto brasileño de los pobres que habitan en las colinas, la tierra de nadie. Los así llamados “israelíes bellos” no quieren vivir en el centro de la ciudad. Prefieren la

reclusión en los acaudalados suburbios. Probablemente desapruében la mezcla racial. Tal vez por eso el apartamento resultó barato. Cerca de la luna, una cálida luna oriental. Miro el paisaje como un campesino desde la cima de su colina. Es igual al de la bahía en Río de Janeiro, sin las montañas pero con el aeropuerto.⁸



En dicho fragmento la metáfora visual (la evocación) se condensa con la descripción discursiva dada por la conciencia subjetivante del texto. El sujeto y su escritura se abren a criterios performáticos, vinculando lo público con lo privado. Es la voz del ensayista que mira antes de hablar y nos trae a colación lo que John Berger (2016, p.5) plantea acerca de los “modos de ver” para reflexionar qué vemos cuando miramos:

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. (...) Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos (Berger, 2016, p. 5).

Lo que nos enseña Berger es que la visión, nuestra visión, está en continua actividad, en continuo movimiento y eso nos permite aprender también continuamente las cosas que se encuentran en un círculo donde el

⁸ PERLOV, Op. Cit., fragmento del off bloque 1977.

centro lo ocupa nuestra visión, y es precisamente lo que constituye lo que está presente para nosotros tal cual somos.

No es posible, entonces, soslayar que la noción del conflicto personal en las enunciaciones pasa por entrever cómo se encarnan las imágenes (¿las cicatrices del territorio?) atravesadas por un dilema político, social y cultural.

Expresar poética y políticamente un punto de vista parcial, personal y paradójico de la realidad: el tema de este documental es ni más ni menos que ese: ¿desde dónde poder ver y pensar formalmente la realidad y lo que oculta?, pero, al mismo tiempo ¿cómo asumir las distancias justas y sus distanciamientos?.

A continuación del último fragmento transcrito, la voz “yo” hace sensible una dialéctica completamente poética entre el campo visual filmado y otros campos posibles, los que habrían podido ser filmados, o que las palabras (e igualmente la música) evocan o imaginan. Permiten comprender de esa manera otros aspectos o asociaciones posibles hacia lo virtual. A eso se refiere François Niney (2015, pp. 109-110), es decir, a lo surgido de los posibles escondidos, copresentes o todavía por llegar, sin lo cual la historia no sería sino una fatalidad. Niney lo llama “reviviscencia” y nos aclara que puede ser provocada en el documental como en negativo, pero el montaje y el comentario deben hacerla entrever a través de los planos, sus sombras. Son los trazos finos junto a la saturación de la imagen.

La ciudad es afectada por un cine personal, visionario. El rodaje va colectando huellas y marcas que la puesta en escena absorbe como cicatrices.

Entonces, ¿qué crea el grado de creencia de una imagen? ¿Cómo y quién produce el efecto de verdad? Estas dicotomías se producen en el paso de la memoria del pasado en el presente, en su composición e interferencia, porque, como señala Comolli (2002, p. 505), al ser filmada, la ciudad deviene texto, hipertexto y hasta una colección de todas las historias posibles en ciudades y vocabulario o léxico de todos los vocablos o palabras intercambiadas. Es decir, parafraseándolo, la ciudad es un corpus de cuerpos

y una red de signos, porque absorbe series de relaciones (en el sentido en que vinculan y relatan) y no todas son visibles.

Para los cineastas que experimentan con lo real, el mundo es un estado iniciático, fantasmal, ligado a un aspecto simbólico de la imagen y sus imaginarios posibles. La historia del rodaje se plasma en el intento de dialogar con los estados conscientes de la subjetivación, de la experimentación de textos, texturas, sonidos, intertextos, imágenes, dispositivos, vinculando y desconectando todo al mismo tiempo. Eso que se registra “ahí afuera”, es finalmente desdoblado en el acto de ver.

La observación actúa como una escucha atenta bajo ciertas condiciones, lo real por momentos no es más que un acoso y las imágenes, un respiro de ilusión. Lo que existe como posibilidad de mundo no se separa de su ser, ya no hay un afuera sin un adentro, la reflexión vuelve ese imaginario filmado en una visión de las realidades, donde muchas veces no solo se filma el presente, sino que se asocia al pasado y al futuro inminente. Eso permite trazar un enlace con lo que Jean-François Lyotard (1987, p.11) señala con respecto del lenguaje. En primer lugar, que las reglas no están legitimadas en sí mismas, porque, por el contrario, forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores. En segundo lugar señala que sin reglas no hay juego y que la más mínima modificación de una regla modifica la naturaleza del juego como que una jugada o enunciado que no responda satisfactoriamente a las reglas no pertenece al juego que estas definen. En tercer lugar, concluye sus observaciones Lyotard, todo enunciado debe considerarse como una jugada realizada en un juego.

Lo que realiza Perlov es despertar las apariencias ocultas a través de una puesta en crisis del punto de vista, generando una forma inacabada, una interrogación crítica que toma como base la subjetividad consciente, que explora lo real hablando y escribiendo un contexto, modos de persuasión, de articulación de discursos, de un sistema de creencias construido junto al espectador activo. Ese es el pacto o contrato que “juegan” el cineasta y los

espectadores en *Diario*. ¿Qué es la realidad supuesta? La realidad contiene puntos de vista que prueban lo real, lo examinan, lo opacan o transparentan.

Encontrar los puntos de cambio e intercambio o intersticios de las realidades y sus redes de significantes es lo que hará de la obra un imán que absorbe aquella incógnita. Una voluntad de operar al presente y al pasado, un esfuerzo por hacer visibles sus costuras desde la presencia viva y directa confrontada con una realidad histórica. Claro que, como aclara Michel De Certeau (2000, p.71) “la invención no es ilimitada y supone el conocimiento y la aplicación de códigos”, lo que implica una lógica de juegos de acciones relativos a tipos de circunstancias.

Ahora bien, la resistencia pasa a ser la defeción de una realidad a través de las imágenes, ese es el juego y la puesta de una política de las imágenes. No solamente la voz interior de estar pensado una imagen, sino de tomar un lugar a veces inexacto a través de los dispositivos, esa manera incómoda de ver es un poder que recorta, evoca, relata. Precisamente Perlov como Artavazd Pelechian, Chris Marker, Jean-Daniel Pollet, Johan van der Keuken, Alain Cavalier y tantos otros ponen en entredicho los hechos y su representación, y tal como dice Clément Rosset (2016, p.90), lo ponen en entredicho cuestionando sus procedimientos, problematizando el propio poder de la imagen y sus decisiones para recortar una imagen (percepción) del mundo, una dialéctica que se materializa en una visión lírica, poética y política.

Una imagen se siente, está viva, arde, es huidiza, vuelve y se escapa (por la ventana). En las imágenes perlovianas de tantas ventanas filmadas (reiteradamente) vemos umbrales donde lo colectivo se vuelve singular; lo doméstico se vuelve público. Se trata de una alteridad formada por el desconcierto subjetivado, pero expuesto por lo enmarcado y lo desmarcado, lo desplazado y desbordado. Es a propósito de las ventanas como un universo perloviano singular que Feldman (2017, p.14) nos proporciona, tan certera como bellamente, su interpretación de la ventana como un régimen performativo que implica un umbral, una frontera entre el yo y el mundo,

entre lo doméstico y la alteridad, entre la soledad y la comunión, y ya no como un régimen meramente representativo:

A partir de una vasta historia, atravesada por diversos dominios, la ventana puede ser pensada como elemento constitutivo de la modernidad, así como modo privilegiado de subjetivación, como si la subjetividad moderna hubiera sido estructurada tal como una ventana. (...) En los diarios de Perlov, la ventana deja de ser una metáfora ya banalizada, que se referiría a una "ontología" del cine y de la representación clásica, para convertirse en un régimen no más representativo, sino performativo, un umbral, borde o frontera que, al separar el yo y el mundo, la domesticidad y la alteridad, la soledad y la comunión, se convierte en la condición misma de esa relación (2017, p.14).

Como decíamos una imagen se siente, está viva, arde, es huidiza, vuelve y se escapa. Percibimos en Perlov lo que Rosset (2016) sostiene al decir: "Las imágenes ya no son ventanas del mundo (de la realidad), son incertezas que se confirman con poéticas claras y decisivas, frontales con la escena, y lo vivido en una experiencia única: el otro y el yo desdoblados". Entiende Rosset que ambos se superponen bajo el conflicto del pasado en el presente. Esta imagen, que no hace más que concretizar el fantasma habitual de la duplicación de lo único, presenta sin embargo una particularidad notable que subraya Rosset señalando que lo único desdoblado -no sea ya un objeto o un evento cualquiera del mundo exterior- "sino un hombre, es decir, el sujeto, el yo mismo." (Rosset, 2016, p. 90).

Diario hace visible esa experiencia como única y sustancial: el desdoblamiento de la visión del autor, a la vez sujeto de la mirada y objeto de la misma.

3.3. Del retrato al autorretrato: proximidades. El espectador como testigo

Dado que la imagen es un encuentro con lo desconocido, la obra retrata y objetiva la conciencia subjetivante anudadas entre sí por un posible vínculo, un recuerdo, una presencia, una relación entre los sujetos retratados, la

cámara y el realizador. En algún modo nos acerca a Blanchot (2002) cuando habla de la fascinación y explica eso que sucede cuando lo que se ve se apodera de la vista, donde la mirada se inmoviliza en luz y esta, la luz, es el resplandor de un ojo que no se ve, pero no deja de ver porque es nuestra mirada, nuestra propia mirada en espejo. Pero esa luz también es abismo, "horrorosa y atractiva" y hace que nos abismemos en ella (Blanchot, 2002, p. 28).

¿Cómo evidenciar las contradicciones de lo invisible, de lo inimaginable? A las imágenes las tenemos que habitar, que personificar, mirarlas y escucharlas para sacarlas de su estado vacío. Es necesario incluso implicarnos físicamente en una mezcla de intuición y peligro. O, al menos, practicar cierta modestia por lo real y tener un deseo de acercamiento, aunque nos separe un abismo. Decir, "yo", "tú" "nosotros" "ellos". Respirar y sumergirnos en un mismo universo expuesto expresando la alteridad, formando parte a través de una distancia, de una atención analítica de los presentes, de un tejido singular formado por diferentes "yo soy otro(s)". Es casi lógico que surja para nosotros la evocación de Arthur Rimbaud exigiendo: "Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos" (Rimbaud, 1995, p. 102). El recuerdo de la centralidad de Rimbaud para la modernidad parece resumirse en su legendaria frase "yo soy otro", frase que repite dos veces más en *Carta a Paul Demeny*, 15 de mayo de 1871, publicada por primera vez en *La Nouvelle Revue Française*, en París, en octubre de 1912 y que se ha immortalizado como la "Carta de un Vidente".

"Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!"; "Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya" (1995, pp.101-102).

Aclaremos que si traemos a colación esa videncia moderna es porque se aproxima a la actitud en los comienzos de Perlov cineasta, un moderno que se afirma en sus primeras obras, ligadas a prácticas industriales y que en el

pasaje (de *Diario*) a lo contemporáneo se desvanece en sus paradojas y contradicciones. La identidad ya no es capturable ni en un “yo” ni en un “yo soy otro” trascendente. En la subjetividad capturada de la autoinscripción, el sujeto es objeto de la mirada por los vaivenes performáticos que se intercalan con un deseo de lo real, su corrimiento es una esquiza de la realidad. El cine concilia esa paradoja ontológica de creer en una ilusión. Quizá, porque, como dice Catherine Russell (2016, p.446), la autoetnografía es vehículo y estrategia que permite cuestionar formas impuestas de identidad y también de explorar las posibilidades discursivas de subjetividad no auténticas.

Por eso, cuando reiteramos que *Diario* es un caso paradigmático de otro cine posible, ajeno a los cánones de la industria, anticipatorio de la época posmoderna con la incredulidad de los grandes relatos, queremos también apuntar a que, partiendo a veces de irrealidades que se exponen como experiencias de mundos distópicos por el descreimiento y la crítica del estado de situaciones sociales y/o culturales del contexto, se exhibe desde una poética confrontativa y obtusa. Tales visiones suscitan lo visible desde experiencias intersubjetivas buscando los inconvenientes o inadecuaciones del sentido, sus accidentes; inventando nuevas modalidades para captar lo premonitorio y significativo, redescubriendo objetos olvidados y sujetos inadvertidos. Feldman (2017), advierte que en esta obra de Perlov, la equivocación, el trauma de la infancia, “la sensación de estar exiliado en el país que voluntariamente escogió como hogar”, junto a la necesidad del luto, al compromiso político con lo cotidiano y a lo que la autora llama una *ausencia fundadora*, que concibe como la búsqueda permanente por la ausencia de un origen tanto en el cine como en el arte, constituyen figuras de una enunciación subjetiva y de una narrativa en tránsito constante, y el desplazamiento configura mucho más que un fenómeno geográfico porque, como concluye Feldman:

(...) hace el paso de la identidad a la alteridad, desde la casa a la calle, singular al colectivo, del trauma al duelo, del privado al político. En ese movimiento, su autobiografía - abierta, como una ventana, al afuera - se

convierte en biografía del otro, o "alterbiografía", biografía de todos nosotros" (2017, pp.4-5).

Esto se puede notar a lo largo del film observando cómo el realizador que está ensayando un cine solitario e independiente, con libertad expresiva, va explorando una visión otra atravesada por una errancia que devora las fronteras de géneros e instituciones, que confía en su deseo identitario y enfrenta el choque mismo con lo heterogéneo. Por eso necesitamos retomar el eje de la distancia y a propósito recordamos también la evocación de la imagen aurática de Benjamin como una relación de poder y atracción, "la distancia como un choque" (Benjamin, 1999, pp. 152/163) que tiene la particularidad de alcanzarnos, de tocarnos. Tiene que ver con esto que, por su parte, George Didi-Huberman a partir de esos conceptos nos aporte una clave de análisis al sugerir que cuando algo nos toca de improviso, lo que hacemos es abrirnos a una dimensión esencial de la mirada, y esa dimensión de la mirada hace que mirar se convierta en el juego asintótico de lo cercano (hasta el contacto, real o fantasmático) y lo lejano (hasta desaparecer y perderse, reales o fantasmáticas (Didi-Huberman, 1997, p.105). Entonces, al menos, la distancia es doble y virtual, un juego de errancias revelando plano tras plano una subjetividad en búsqueda de la propia singularidad e individualidad del cineasta (autorretrato) y su entorno (retrato), conforman este ensayo desde la concepción de un cine imperfecto, incompleto y libertario.

La emoción es el cuerpo-social que se desenvuelve frente a nosotros como una estela, un velo que nos absorbe y mira, como cronos mira el tiempo, un lapso, un fragmento, una totalidad de sensaciones de permanencia, de sucesión. El espacio vive en el tiempo, uno dentro de otro descansa, muere y se despierta en otro movimiento. Lo que se capta es lo que fluye, lo que fluye es lo que se escapa y pareciera irreal, único e irrepetible. Tiene relación con este aspecto lo que en una entrevista con Niney, el cineasta Pelechian confiesa que el misterio del montaje a distancias es la posibilidad de que una imagen no real aparezca, que se trata de un flujo y reflujo porque implican un movimiento del nacimiento a la muerte, pero también de un movimiento

inverso: crecimiento-degradación, muerte-resurrección. Tras afirmar que nadie ha hecho un montaje con imágenes que no existen, Pelechian sincera lo que él intenta realizar en la arquitectura de sus películas (Niney, 1991). En este fluir azaroso (del tiempo y del flujo continuo de la vida) encontramos el enigma del espectador/autor escuchando sin dejar de poder escuchar, haciéndose eco como un testigo, mirando sin poder dejar de mirar, al igual que algunas veces podemos sentir el dolor antes de percibir la herida. Ese juego primitivo del cine -iba a decir ese fuego-, es la impresión de realidad. Y tiene que ver con lo que entiende Blanchot cuando habla de la fascinación como la pasión de la imagen y puntualiza la relación entre imagen y distancia.

Si para ver es necesaria la distancia y decidir lo que separa, supone el poder de no estar en contacto y evitar la confusión del contacto, la fascinación, sin embargo, implica que ver convierte la separación en encuentro. Esto lo lleva a Maurice Blanchot a preguntarse qué ocurre cuando lo que se ve, aún a distancia, parece tocarnos, es una especie de toque y se impone a la mirada “como si esta estuviera tomada, tocada por la apariencia” y finalmente, sostiene que la imagen es lo que nos es dado por un contacto a distancia y define la fascinación como la pasión de la imagen (Blanchot, 2002, p. 27).

En *Diario* se plantea un espacio-tiempo paralelo ligado al espectador que confronta la película con un bloque en presente, el tiempo del sujeto-autor filmado será semejante al vivido por el espectador, de modo tal que el documental busca esa duración, esa vivencia comprometida con lo real, con todo lo que esto conlleva en relación con la mirada con y desde el espectador en una misma realidad viviente y espectral. El espectador debe realizar la tarea que Rancière (2010, p.19) describe paso a paso: observa, selecciona, compara, interpreta y va ligando lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros lugares como si compusiera su poema con elementos del poema que tiene delante. Es decir, el espectador es partícipe de la performance rehaciéndola a su manera para hacer de ella una pura imagen y asociarla a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. “Así, son a la vez

espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Rancière, 2010, p.19).

Pero, como las relaciones en lo contemporáneo se complejizan, mutan los vínculos, se amplía la brecha y la nitidez del espacio-tiempo se ve claramente distorsionada, expandidos uno sobre otro, asistimos a estratagemas y disposiciones que estimulan la repetición y el instante, lo que induce a preguntarse si se trata de una subjetividad que toma conciencia de la dialéctica de lo inmediato. Estamos ante un proceso de transformación, de subjetivación que busca particularizar la deriva. Es decir, estamos en presencia de una dialéctica confidencial que parte de las cosas, pero no para subrayarlas, sino para verificarlas hipotéticamente en directo, indagándolas. Y eso tiene que ver con la enunciación que procede buscando sorpresa e improvisación, confrontando y debatiéndose sobre la decisión tomada, vivenciando los signos.

De este modo, no es preciso interrogarse tanto sobre las imágenes, como con o entre ellas, pues su valor político recae mucho más en la posición de la enunciación que en el contenido del enunciado. Desde estas prácticas relacionales, las imágenes resisten, cuestionan las relaciones entre dominación y emancipación, e interrogan categorías de acción y de producción. Como señala Paola Lagos Labbé (2018, p.9), en esta lógica Perlov ensaya poéticas que reflexionan sobre el dispositivo fílmico y proponen estéticas intersticiales para articular vértices entre las múltiples capas de la experiencia personal, el pensamiento crítico, el sentido de pertenencia colectiva, la evidencia de lo real, el propio acto de filmar, las relaciones entre pasado y presente; ausencia y presencia; la memoria y el olvido.

De esa elección (de sus impresiones) se desencadenan palabras, textos e imágenes que se van declinando más allá de los primeros sentidos. Se crea una configuración de ideas espontáneas en paralelo a la percepción de los acontecimientos, una desviación entre acción y percepción, según la cual se vivifican distintas versiones espacio-temporales derivadas de las mismas situaciones, una serie infinita de realidades. Se instala un sistema creado entre

invención y memoria, un espacio inquieto entre palabra e imagen que va provocando rarificaciones en las escenas y escenarios, despegando las imágenes de los fondos. En relación con esto Belinche refiere que la perspectiva conquistada monta un dispositivo incorporando al fondo en la mirada y en la escucha, es decir que incluye lo que está oculto, repara lo que está detrás en un paso que implica decisiones de percibir y estrategias de composición (Belinche, 2011, p. 56). Es importante destacar que este señalamiento de la perspectiva por parte de Belinche precede a la mención de la tesis que aporta Ricardo Piglia, quien en *Formas Breves* (Piglia, 2000) sostiene que todo cuento plantea al menos dos historias: una evidente y otra cifrada; una en la superficie del relato y otra, en sus intersticios.

3.4 El pacto “fantasmático” y la puesta en abismo

Si seguimos la huella que abre Piglia, nos aproximamos a una perspectiva que trabaja al menos en dos lecturas de relatos simultáneos: la de la superficie y la de los intersticios. En nuestro caso, esa perspectiva es posible acercando los fondos y alejando las figuras y, muchas veces, buscando dichos intersticios, unos sobre otros, cortando y despegando las partes como si fuese un montaje por *décollage*, mientras encontramos las diferencias entre las partes, sus suturas y semejanzas donde se reúnen los labios de una herida. Así notaremos que los sucesos y sus verdades aparentes (el efecto de lo real) se componen de múltiples planos (lecturas) como cualquier intento de ensayo, rompiendo una perspectiva unívoca, despegando de un punto de vista centralizado, desintegrándose para transformarse en espectros de lo real. Las imágenes turbadoras entran en el terreno de las visiones fantasmales, de los sueños de las realidades. Por eso, el acto de creación es una invención política, liberadora de nuestro imaginario. Al excavar lo oculto y envuelto, se observan las posibles apariciones, se exponen las imágenes que pasaron inadvertidas, los cuerpos singulares, los rostros entregados a otros, a la dicha del encuentro

que suscita lo visible, la fantasmalidad y lo ubicuo. Para Edgar Morin (2001, pp.149-150) un sistema complejo de credibilidad y participaciones se interrelacionan para definir cada tipo de ficción. Así, esta se define por la libertad y la violencia de las proyecciones - identificaciones imaginarias con lo real. "El realismo es la apariencia objetiva de la fantasía" afirma.

Desde otro ángulo de análisis, Gonzalo de Lucas (2007), en *Diarios de Perlov* considera que esos diarios serían "una especie de meditación sobre el bosquejo o el apunte, sobre el gesto del esbozo. También un gesto de amargura y rabia". Se refiere De Lucas a lo que llama las "edades de la película" señalando las etapas de la creación en lo que resume como "Un ciclo visible, suave y rugoso como la piel cambiante de una fruta" y que coincidimos en entender se evidencia en *Diario* con nitidez:

(...) Después vendría el descubrimiento del lenguaje y sus juegos, los entusiasmos y, más tarde, las progresivas dudas, las épocas oscuras e introspectivas, la serenidad, las despedidas. Las edades de una película poseen su cuerpo y sus gestos, desde la agilidad de los primeros años (es el lado aéreo y elástico de los camarógrafos) hasta la lentitud, la fatiga, la melancolía de la madurez (es la gravedad de la cámara) (De Lucas, 2007).

En *Diario* asistimos a una puesta en abismo en directo que plantea ciertos interrogantes ligados al tiempo-espacio como virtualidad, registrando distintas zonas afectivas en una misma escena trastocada, escindida. A riesgo de resultar reiterativos, es válido recordar que todo tipo de práctica cinematográfica es ficcional ya que siempre será parcial y subjetiva, histórica y socialmente determinada. Por eso, las imágenes tomadas en *Diario* son cortes dinámicos, visiones sin afanes aclaratorios y/o explicativos, son más bien llevadas a cabo por una turbia "limpidez" que depende de una opacidad concienzuda, de una poética. Dicha opacidad es el carácter subdeterminado de su poder hacer ver y constituye en el modo mismo de la presentación sensible que es inherente al arte. La palabra representada es golpeada por pasividad de lo visible que paraliza la acción y absorbe las significaciones. (Rancière, 2011, p. 129).

En fin, después de señalar las estrategias apuntadas, podemos decir que el campo y el fuera-campo perlovianos pertenecen ambos a un mismo universo imaginario, “de fantasía” diría Morin, entre transmutaciones y remolinos en los que sueldan sueño y realidad, que se actualizan todo el tiempo en una confrontación con lo transhistórico, en una maniobra que es reversible, ya que vehiculiza y recomienza cada vez sobre sí, “un espacio imaginario” articulado como encuentro y travesía, para evidenciar las marcas y suturas de la escena fílmica.

Ahora bien, volviendo a una de las primeras preguntas que se hace el realizador en la obra, es interesante que tengamos en cuenta lo que advierte Bellour para aprehender y comprender lo que hace Perlov en *Diario*:

¿Quién soy yo? Responden haciendo de ese “yo”, a veces apenas percibido, un ser de dispersión, de exceso, de deriva, de juego, y el soporte visible de un anonimato que prepara un acceso, tanto a la captación del mundo como a las fuerzas de la inquietud personal. Vemos sujetos atraídos desde lo más íntimo de ellos mismos hacia una forma nueva de “pensamiento de afuera”, a partir de las exigencias y de las posibilidades de la imagen y el sonido (Bellour, 2009, p.337).

Los procedimientos tensionan lo que procesan entre lo individual y lo contextual para darle un sentido de visión a la realidad. Observando a los semejantes, a los otros y a sí mismo, Perlov permite al espectador comprender su extraterritorialidad, la que señala como cotidianeidad en imágenes simples, frágiles frente a los otros, a la comunidad y su familia. Ambos captados dificultosamente en un juego doble del registro de su cuerpo, reflejando las marcas de enunciación que recorren su auto-inscripción, una y otra vez como una caja de resonancia y disonancia del mundo que lo rodea. Tenemos que destacar el hecho de que tratándose de una obra “autobiográfica” y tan extensa como *Diario*, el autor aparece muy pocas veces delante de la cámara.

Esas apariciones, además, se hacen patentes a partir de reflejos segmentados (en espejos, por la voz detrás de cámara, etc), pero nunca en una imagen completa, todo lo cual determina cierta cuestión espectral.

En *El pacto autobiográfico y otros textos* (1994), desde el campo literario, al referirse específicamente al espacio autobiográfico en relación con la novela, Lejeune explica en qué consiste esa forma indirecta que llama el “pacto fantasmático”. En ese texto fundante nos dice que el lector es invitado a leer novelas no solo como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana, sino también como fantasmas reveladores de un individuo (Lejeune, 1994, p.83). Tiempo después de ese ensayo donde abordaba con exclusividad el pacto fantasmático en la novela, Lejeune extiende su interés por lo autobiográfico para investigar el fenómeno en el cine. Su acercamiento a una posible definición de lo autobiográfico en el cine plantea una problematización de los conceptos y términos al escrutar las diferencias entre la novela y el cine para presentar el reparto íntimo, privado y público.

Entiende entonces en el capítulo *Cine y autobiografía*, problemas de vocabulario (2008, pp.16-24) que el cine autobiográfico comienza a existir de una forma distinta a la autobiografía escrita, pero también diferente del cine de ficción, por lo que lo considera a mitad de camino entre el cine amateur y el cine de ensayo.

No es difícil admitir, pese a las diferencias procedimentales, que el autorretrato filmado en *Diario* se elabora desde dicho pacto fantasmático, puesto que trabaja sobre la imagen que da el artista de sí mismo y de sus reflejos en las sombras de lo real, a través de la fuerza de un estilo dado por una ética y una estética comprometedoras que, pese a todo, se deja trabajar por el propio mundo de las imágenes alteradas, en abismo. El presente es suspendido en el aire, se desplaza y abre desde un pasado a un futuro próximo, enriqueciendo todas las potencialidades del presente, tanto futuras como pasadas. Y cuando nos interrogamos de qué modo se entrelazan, pensamos en la posibilidad de esa zona obtusa, en un intervalo sin fin entre aprehensión e imaginación. Como si se hubiera propuesto auxiliarnos a resolver dicha cuestión, nos aclara Deleuze que así como no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, tampoco hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un

presente por venir. Y eso se debe según Deleuze a que la mera sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada uno de esos presentes “coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría”. Es por eso que Deleuze le asigna al cine la tarea de captar ese pasado y ese futuro que coexisten con la imagen presente. “Filmar lo que está «antes» y lo que está «después» (Deleuze, 1990, p. 60).

Si el gesto moderno rosselliniano por excelencia consistía en filmar la espera, en el pliegue contemporáneo que propone *Diario* lo que se monta filmando es la soledad del sentido inacabado, una suspensión, un desdoblamiento errático que conduce a una desviación como forma poética, el antes y el después de la fabricación de una imagen que intenta resistir el embate de lo imposible: la dificultad del vínculo con lo otro y la historización de los lazos sociales. Se trata del método que Jameson llama “desreificación” al que ya nos hemos referido al introducir la observancia perloviana. Jameson (2012, p.134) lo entiende como “un cortocircuito de todos los cables del inconsciente político”, un intento de purgar los contenidos residuales de la fantasía colectiva y la representación ideológica.

La mirada de lo que “sucede”, la duración del sentido, se tensiona con la literalidad de los hechos, los acontecimientos en cine se construyen desde las distancias entre lo que vemos y nos mira en una (auto)puesta en escena, en una especie de cortocircuito fugaz entre lo cercano y lo lejano. Las imágenes (des)componen las realidades, pero no de manera rígida y estática, sino en proceso permanente, dispersas. En Perlov, el campo (visible) de la imagen piensa el fuera de campo, imagina lo invisible, lo vuelve presencia y lo comunica descomponiéndolo como murmullo y persistencia, haciéndole hoyos, haciéndole mella a los sentidos, presentando lo ausente como suposición del presente. Es oportuno y necesario recordar que Bonitzer describe el desarrollo del proceso en estos filmes donde el cine vuelve sobre sí mismo intentando aferrar el objeto-causa: la mirada imaginada al campo ausente. Nos explica que la mirada que viene del campo ausente es una puesta en escena paranoica y no juega como el elemento oculto y secreto de la

tensión del campo. Al contrario, la mirada se convierte en el objeto mismo del juego cinematográfico. De ese modo, el espacio cine se revela agujereado y lo que vuelve a través de esos agujeros del realismo técnico son los fantasmas de la mirada y de la voz que hostigan y ofuscan los bordes de la imagen (Bonitzer, 2007, pp.75-76).

Develar y reparar el vacío de quien mira y es mirado, encontrar su articulación, aportar a los imaginarios instituidos una perspectiva que puede estar escondida o no, pero que crea presencias desde las ausencias, huecos, escisiones por donde acceder y entrever para escuchar: Perlov desde un fenómeno de desconexión y extrañamiento cuestiona su propia visión y también el lugar que ocupa en el mundo de las imágenes. De ese modo, esboza un imaginario de los afectos perdidos, cenizas subterráneas de una memoria en permanente elaboración. Lagos Labbé revela como se hacen evidentes las estrategias de evocación poética de una “estética del desarraigo o del desamparo” que se conforma transitando entre la filiación y la orfandad

... en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes. De ahí que no es de extrañarse que los registros de enunciación narrativos sean la reminiscencia, la nostalgia, el desaliento, la fragilidad del recuerdo y el futuro incierto, la “lejanía interior”, la saudade que se impregna en los pequeños detalles, gestos e interjecciones (2012, p.10).

Cumple de esa manera la doble función de trabajar sobre lo mediato para liberarlo y recorrerlo como ruinas, al mismo tiempo que incorpora en ese recorrido al espectador que tiene delante de sí la tensión del proceso artístico, de la forma viva y abierta, con todo lo que esto conlleva en relación con la mirada, con y desde, el espectador. De este modo, el dispositivo es marcado también por el azar de los sujetos impredecibles en el circuito de representación, en el umbral de todo pasaje a lo real.

El desencadenamiento del punto de vista, asumido como un desvío, es una puesta a distancia entre lo visible e invisible, una distancia trabajada desde una ilusión perceptiva, elaborada desde una dialéctica del alejamiento como espacio de proximidad (de los otros). Ese es el juego que supone el

pacto fantasmático al que Lejeune (1994, pp.117-118) puede resumir señalando cómo por un lado meterse dentro de los demás para comprender de qué modo lo ven a uno y por otro lado, ponerse fuera de sí mismo, salirse de uno para verse como si fuera otro, pero se trata, en los dos lados, de un juego falseado, amañado, por una elasticidad en el intento de establecer una distancia total para ser los demás y otro a la vez.

En otras palabras, las imágenes son una alteridad que tenemos que descubrir para contagiarnos, para recibir la multiplicidad de voces, desde una co-presencia que contribuye a despertar las distintas perspectivas de una poética de los cuerpos y de las miradas evocadas. Dicho diálogo oculto es legible en las encrucijadas tomadas por la imagen y su reiteración, en ese espacio del sentido y sus variaciones, donde se ensaya una transmisión proyectada en el corazón mismo de las imágenes. Se trata de hacer ver-oír los desvíos posibles, introducirlos (en la cadena de representación) como gérmenes en el tiempo.

La película como investigación está estructurada sobre la base de la crónica diaria duplicada, de lo presente y aparente de la prosa y de la poesía en la búsqueda de sus accidentes. Evidentemente en esa distancia de la aprehensión de lo real hay algo que se encuentra en su alteración a través de la observación que enfrenta al medio autónomamente, encontrando brechas, modificando el presente, condensando en la voz la búsqueda de hipótesis de partida y de conclusiones supuestas por bloques y secuencias. Así se forma *Diario*, historizando el presente, sus ruinas y su poetización. La creación explora nuevos senderos confiando en lo imperfecto y esperando posibles enlaces dados por una estructura dialógica puesta en abismo. Se trata de la interacción que según Eduardo Grüner subyace entre el filmador y el espectador, una interacción tensa entre imágenes y voces, históricas y prehistóricas, a través de las que el narrador y en este caso el cineasta procura hacer consciente al lector o espectador que tal como el narrador, ese lector o espectador no es el Otro, aunque puede compartir el espacio “heterotópico” del Otro (Grüner, s/f “Pasolini o el “otro” indirecto libre”).

El tejido del mundo se desvela en los sentidos encontrados en las redes de lo real, en aquella semiología de la realidad de la que hablaba Pasolini. Sin condescendencias, el cineasta va detectando las trampas de la puesta en escena hasta desvanecer los lugares comunes, los estereotipos, los arquetipos y esquivo el típico fresco histórico documental. Lo realiza anticipando la era del yo como disputa política, inventando, excavando, redescubriendo lo cotidiano para iluminar lo efímero, lo ínfimo y lo particular subjetivante.

Aunque en nuestro trabajo dejamos de lado el video como dispositivo, nos parece importante destacar lo que Rosalind Krauss sostiene en su famoso artículo sobre el video y la estética del narcisismo (pieza fundamental para discutir el video desde los 70 hasta la actualidad), especialmente porque en el mismo sostiene que las obras vinculadas al autorretrato, no solo estimulan el narcisismo, sino que además impulsan y promueven un ligamen o vínculo personal con los dispositivos que se cargan de actos sociales afectivos, de búsquedas de identidades colectivas en lo personal, de rastrear y enlazar el pasado en el presente como un ciclo vital de lo transhistórico (Krauss, 1976, pp.50-64). Una posición diferente, desde otra perspectiva y con una visión crítica de lo contemporáneo, plantea Groys (2014, p.14) cuando expresa su preocupación ante el peligro de *la mercantilización del yo*, que analiza a propósito de la confusión actual entre productores y usuarios. Considera Groys (p.115) que la combinación del acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video *con internet* como plataforma de distribución global ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores genera que en la actualidad haya más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. Es decir que se ha invertido la relación tradicional establecida por la cultura de masas del siglo XX entre productores y espectadores y esa inversión ha generado que millones de productores produzcan textos e imágenes para un espectador que carece de tiempo para leer y ver.

Lo indiscutible, en suma, es que lo ensayístico se define por la forma de enunciación personal y la autoinscripción que surge en el proceso de forma

oculta e indirecta. En el caso de *Diario* se trata de relatos fragmentarios y dispersos que convergen en encontrar lo oculto a través de su propia incertidumbre. El autor revela el proceso creativo con operaciones metadocumentales observándose a sí mismo y a los otros, filmando el presente como objeto de la memoria, pero esperando el resurgimiento de los recuerdos como un acto de resistencia, despegado del narcisismo y más allá de lo histórico y sociológico de la película, Perlov desafía el espacio-tiempo revelando e insistiendo en los intersticios de la polisemia de las imágenes, elaborando una retórica de lo personal en lo universal desde la búsqueda de sí mismo, fluctuando entre la microhistoria y la metahistoria. Es un doble de lo real sin certezas, observando su subjetividad en la deriva y en el exceso de lo imprevisible. Lo relevante consiste en que, como cineasta contextualiza los límites de una emergencia multicultural que privilegia la identidad, la subjetividad y lo intertextual, ya no solo en un sentido histórico sino también experiencial y especialmente, poético.

Bibliografía

- Aumont, J. - Marie, M. (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires Ed. La Marca, p.221.
- Belinche, D. (2011) *Arte, poética y educación*, (2011) La Plata, Ed. Innova
- Bellour, R. (2009) *Entre-imágenes*, Buenos Aires.Ed. Colihue.
- Benjamin, W. (1999) *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires.Ed. Leviatán.
- _____ (1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Ed. Taurus.
- Berger J. (2016) *Modos de ver*. Buenos Aires. Editorial Gustavo Gili, (3era.Ed).
- Blanchot, M. (2002) *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- Bonitzer, P. (2007) *El campo Ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Comolli J-L, (2002) *Carta de Marsella sobre la auto-puesta en escena*. En: *Filmar para ver -Escritos de teoría y crítica de cine-*, Buenos Aires,Ed. Simurg.
- De Certeau, M.(2000) *La invención de lo cotidiano*. México, Ed. U. Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1990) *¿Qué es un dispositivo?*. En: AA.VV. *Michel Foucault filósofo (varios autores)*, Barcelona. Ed. Gedisa.
- De Lucas, G. (2007) *Diarios de Perlov*. Cahiers du cinéma España 2007; (1): 80-80).
Obtenido y disponible en
https://issuu.com/bibliocinetica/docs/cahiers_esp_01__mayo_2007_
- Tiempos de Futuro 29 miradas al cine que viene Revista *Cahiers du Cinema*. Diarios, de Perlov G. de Lucas El corto español vende fuera de sus fronteras.
- Didi-Huberman, G.(1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires. Ed. Manantial.

Feldman, Ilana (2017) *As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política*, pp.4.-14. En Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 11, n. 20, maio 2017. ISSN: 1982-3053.

García Canclini, Néstor (comp), *Extranjeros en la Tecnología y en la cultura*, Ed. Ariel. Fundación Telefónica, 2009, Madrid, p.3.

Groys, Boris (2014), *Volverse Público*, Buenos Aires Ed. Caja negra.,(p.14 y p.115.)

Grüner. E. (sin fecha). *Pasolini, o "el otro" indirecto libre*,
Obtenido y Disponible en:
http://www.academia.edu/29591861/Pasolini_o_el_otro_Indirecto_Libre.docx

Jameson, F. (2012) *Signaturas de lo visible*, Ed. Prometeo, Bs.As,

Krauss, R. (2015) Videoarte La Estética del Narcisismo. Obtenido y disponible en:
https://issuu.com/movimientovideo/docs/videoarte-la_est_tica_del_narcicismo
(Video:The Aesthetics of Narcissism. En: October, (Vol.1.) pp.50-64.

Krauss, Rosalind (1976) *Video: The Aesthetics of Narcissism*, En: October, Vol. 1. (Spring, 1976), pp. 50-64.

Lagos Labbé, P. (2018) *Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov*, publicado en Archivos de la Filmoteca 75, 57-84 · ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico 2340-2156

_____ (2012:) Viajes de ida y retorno entre la pertenencia y el desarraigo. La construcción narrativa del hogar y la identidad en los diarios cinematográficos de David Perlov. En: *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Nro.10, Vol.1, año 2012, PP. 531-546. Revista anual del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, de la Universidad de Sevilla, España.

Lejeune, P.(1994) *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Ed. Megazul-Endymion.

Liotard. (2001) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona. España. Ed. Paidós

Martín Gutiérrez, Gregorio (Ed.) (2008) Cine y autobiografía, problemas de vocabulario En: *Cineastas frente al espejo*, Madrid, Ed.TB Editores, pp. 16-24.

Morin, E.(2001) *El cine o el hombre imaginario. Barcelona, España, Ed.Paidós*, pp.149-150.

Niney, F. (junio 1991) *Le documentaire est un film*, A. Pelechian entrevistado por F. Niney. En: Catálogo de la 2da Bienal Europea del Documental, Marsella, Francia. *Entretien avec Artavazd Pelechian* y reproducida en Cahiers du cinéma n°454 ; avril 1992, pp.35-37.

Pasolini, P.P. (2006) *El cine de poesía*. En: *Empirismo Herético*, Córdoba, Argentina. Ed.Brujas.

Pelechian (2011) Teoría del montaje a distancia (México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cuadernos FICUNAM).

Piglia, R. (2000) *Formas Breves*. Barcelona, Ed. Anagrama

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Pontevedra, España. El Lago Ediciones.

----- (2011) *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Ed.Prometeo.

Rimbaud, A. (1995) *Iluminaciones; cartas del vidente*, Madrid, Ed. Hiperión (Ed.bilingüe, Juan Abeleira), Hiperión, Madrid, p.p 101-102.

Rosset, Clément,(2016) *Lo real y su doble -ensayo sobre la ilusión*. Buenos Aires. Ed. Hueders.

Russell, Catherine (2018) *Autoetnografía: Viajes del Yo*, Disponible y Obtenido en:
<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> (8/ dic.2018

4. Lo real, lo imaginario. La voz de las imágenes, su creación.

4.1. Perlov y la herencia del cinema nôvo

La experiencia de una cotidianeidad contemplada, la vigilancia y la insistencia a través de la modulación de un dispositivo, preparan el medio y el espacio íntimo como un receptáculo donde resuenan como un médium descarnado las implicaciones físicas y metafísicas de la invención. El dominio del ejercicio y la disciplina del cineasta proveen las reglas de su arte que se mueve entre lo contemplativo y lo enunciativo. En estos márgenes es significativo lo que revela Raymond Bellour (2009) acerca del dispositivo al que caracteriza como el *lugar* de un suplicio y una experiencia, así como también al *instrumento* de una educación y como al *medio* de una resurrección, porque proporciona la regla aceptada como acceso al oficio de vivir, y así como la mirada es su ejercicio, el mundo es su teatro; la percepción, una forma de pasaje y la memoria, su condición (Bellour, 2009, p. 330).

En el caso de Perlov es necesario señalar la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza, porque creemos – como ya lo venimos expresando- que representa, a través de su subjetividad y del exceso de lo imprevisible, los límites de una emergencia multicultural que privilegia la identidad, la subjetividad y lo intertextual, en múltiples aspectos y sentidos.

Esa práctica perloviana de exploración de justeza viene arrastrada por la necesidad de cambio de toda una generación influida por el nuevo cine latinoamericano de los '60 y '70, esencialmente por pensar el cine desde una práctica y un compromiso diario y colectivo, como una experiencia de transformación, una concepción cinematográfica ligada a otro cine posible por fuera de la impronta dominante, un cine de ensayo, independiente, subterráneo, que cambie el vínculo especular del cine por otro, reflexivo y simbólico. Recordemos al respecto que los llamados *nuevos cines* y los cines políticos de esa época, según la caracterización de Emilio Bernini (2016, p.1), buscan fundar una nueva noción de lo popular, una nueva forma de lo nacional-latinoamericano tanto en un sentido estético como geopolítico,

recusando lo nacional, las propias tradiciones culturales. Todo ello, con mayor o menor radicalidad, la que no despegaba en absoluto de la crítica o impugnación a los estados nacionales, burgueses, cómplices del dominio imperialista en nuestra América.

Lo que abren, entonces, es un sendero que sujeta la vida con el arte y, no sin tensiones, vincula violentamente política y estética. Esta nueva visión cinematográfica en Latinoamérica está basada en una práctica que, lejos de separar ética de estética, las funde. Es la apuesta al máximo de sus posibilidades que proponen principalmente el *Cinema Nôvo* en Brasil, el Cine Militante Revolucionario en Cuba, y el grupo Cine Liberación en Argentina fundado por Octavio Getino y Pino Solanas en 1969. Estos grupos crearon desde un discurso propio un imaginario confrontativo ligado a los cambios sociales y políticos continentales y además de combinar los regímenes de producción de imágenes, también impulsaron un circuito alternativo de difusión de sus obras, a través de organizaciones sociales y políticas que formaron parte de la resistencia a las dictaduras incipientes en cada país de la región. Si bien estos movimientos configuran un amplio y diverso espacio, a continuación haremos foco específicamente en el *Cinema Nôvo Brasileño* porque tenemos en cuenta razones de afinidad de origen y cercanía conceptual con la obra de Perlov.

Desde 1950 en adelante, en algunas ciudades de Brasil, se suceden una serie de novedosas preocupaciones cinematográficas protagonizadas por críticos y cineastas que se convocaban y reunían, circulaban y confluían entre variadas actividades: cinematecas, cineclubes y puntualmente producían la realización de distintas películas fuertemente comprometidas con *una mirada sobre la historia y la política*, que terminaron conformando la idea posible de un colectivo. Dentro del *Cinema Nôvo*, más allá de los distintos estilos y/o personalidades, existía una convicción o voluntad profunda de cambiar el mundo en que vivían, descubriendo y buscando una mirada crítica de la sociedad.

Es indudable que para *Cinema Nôvo* como para otros grupos de la región, el cine se planteaba como un modo de cambiar la vida, un nuevo imaginario, un termómetro para acompañar los cambios tumultuosos. Tanto es así que, a un mes de la muerte del Che Guevara, en noviembre de 1967, Glauber Rocha, uno de los principales referentes de ese movimiento nôvo, lo cita como ejemplo: “Nuestro sacrificio es consciente, es el precio de la libertad que construimos (...) para continuar describiendo el panorama cultural y cinematográfico de Brasil, (“pueblo verboso, indiscreto, enérgico, estéril e histérico”,) al expresar la decisión de hacer de la palabra y de la música un material, por ser Brasil el único país latino que no ha atravesado nunca una revolución sangrante, ni fascismo barroco, ni verdadera revolución, ni guerrillas, como sí se vivieron en México, Argentina, Cuba o Bolivia y Venezuela (Baecque, Antoine de, 2006: pp.113-115).

Lo que se postula y se realiza es un cine independiente, desalienado y anti-académico ensayando los límites de la representación en busca del camino de la emancipación política y cultural. Reconociendo la dificultad de hablar del cine brasileño, Carlos Diegues, otro referente de dicho grupo, amplía la descripción de los intereses comunes al colectivo y considera que ese cine es una especie de *work in progress* que procura no solo mostrar la miseria, sino interpretarla. Lo que quiere decir es que las películas que realizan no contienen lo que les gustaría poner, sino, por lo contrario, lo que los subleva y en ese sentido recuerda a Glauber Rocha cuando en Génova lo resumió al expresar que el cine brasileño estaba determinado por una neurosis común a todos los integrantes del colectivo, la neurosis del Hambre (Marcorelles, 2006, 64-65).

Estos cineastas *nôvos* integran una generación que busca entre palabras e imágenes, un imaginario propio, rupturista, pero con la capacidad de cambiar el mundo o al menos, intentan ejercer sobre él una utopía y el misterio de su descubrimiento. De ahí que no resulte un gesto menor el hecho de que algunos de estos cineastas comprometidos con la necesidad de mostrar ese *hambre*, condensen en sus prácticas una preocupación central: observar las

diferencias que ponen en escena las injusticias. Bernini hace extensiva esa característica – la mirada sobre la historia y la política - a todo el cine de Brasil de las décadas del 60 y del 70, sin excluir la ficción, porque efectivamente han trabajado con una mirada sobre la historia y la política que respondía a cierta idea de objetividad o cierta idea de representar la totalidad. Para Bernini, ese fenómeno *nôvo* que impregna todo el cine brasileño y latinoamericano responde al modelo narrativo privilegiado del documental que han seguido.

Con ello remite al hecho de que tanto ficciones como documentales, esas películas dan voz e imagen al otro oprimido, étnico o social. Es decir, considera que ese cine construye la otredad, y en esa construcción, subraya Bernini que la subjetividad formaba parte de un proyecto mayor, totalizador, comprendida y contenida al mismo tiempo que señalaba los límites estéticos de su manifestación (Bernini, 2016, p. 1).

Los cineastas *nôvos* ejercen una práctica de justeza sobre la corteza de lo real, una práctica tanto más riesgosa cuanto infinita en sus alcances y pretéritos, que no por ello deja de ser un juego peligroso, tanto por el riesgo asumido en cuanto artistas, como por la desaparición y muerte, en esos años, de varios cineastas a lo largo del continente. Esa red está tendida sobre el riesgo de perderse en el abismo, donde emerge una idea que se opone a la oscuridad de los días, una conciencia sobre lo real y con lo real, pero, sobre todo, un deseo de oponerse a las máquinas de guerra del poder.

Es cierto que en el caso de Perlov se da un repliegue en lo artístico mediado por un giro subjetivo, un cambio de estrategia de abordaje, de espejos y reflejos, pero es evidente que ese repliegue subjetivo surge con el germen de una conciencia social traspasada por esta herencia latinoamericana y por la situación de migrante que da “otro sentido a las cosas”. Precisamente en la confluencia de (in)migración, exilio y diáspora señala Álvaro Fernández Bravo (2003, pp.333-334) la clave de lectura de la cultura latinoamericana de la época, en general, porque considera que dichos núcleos pueden confluir para organizar una lectura de los elementos centrales de la cultura latinoamericana atravesando un conjunto que desborda las fronteras de un país y de toda la

región. De modo que para entender la manera en que cada uno de los tres componentes se manifiesta en la cultura es necesario cruzar límites, salir de lo prescripto. En otras palabras, recomienda transgredir lo ordenado, pensar desde los múltiples factores, apelar a la heterodoxia como clave para llegar al sentido de las cosas y los textos.

Esa sensibilidad política hace foco en el acto de miramiento, donde el tiempo y el espacio se entrecruzan, poniendo las escenas en el cuerpo, tomando al cine como un acto de resistencia, silencioso, pero no por eso menos elocuente como gesto cultural, poético y político.

Concentrándose en el tipo de escritura cinematográfica que Perlov ejerce para despertar sus imágenes (*el reencuentro con los lugares vividos y el recuerdo que de ellos se conserva*), César Geraldo Guimarães (2017) nota que precisamente el retorno de las imágenes siempre es algo perturbador y analiza el trabajo de escritura cinematográfica que realiza el cineasta en su doble jornada donde la memoria y el presente le exigirían desde la imagen que lo perturba afectivamente una labor que incluye la reunión de fragmentos, el ordenamiento, la escala.

Este gesto sencillo traduce, en verdad, un largo y reiterado esfuerzo que recorre los diarios: el lentísimo y persistente trabajo de la escritura cinematográfica, en su doble jornada: primero, distender cuánto puede ese instante fugitivo en el cual el cono invertido de la memoria, su finísima punta de aguja -según el conocido diseño de Bergson-, toca el presente (para luego convertirse en cosa pasada) y, después, reunir los fragmentos, ordenarlos, concederles una escala, una imposible medida para todo lo que permanece sin medida: los afectos que la propia imagen preserva y acciona, dispara y, al mismo tiempo, recoge (2017, p.45-55).

4.2 La cuestión del ensayo: una práctica de justeza

En un planteo que abarca las artes en general, Franco Rella (Rella, 2010: 134) entiende que hacer historia es siempre confrontarse con las historias, con las múltiples y diversas historias que cuentan el mundo y, tal vez, es también construir una trama de historias. Por eso, propone proseguir tercamente la

esperanza de articular lo inarticulado (un gimoteo quedo, piar estridente) en una historia, en un relato que pase a ser verdadero testimonio, más que una expresión de incomodidad, sufrimiento o impotencia. Tomado así el cine es una prueba, una apertura, un mundo, su creación.

Por eso entendemos que, si allí existe una demanda que viene de lejos, una reserva que puede salvaguardar el patrimonio, los lugares de memoria, un ejercicio que hace posible la rememoración y la vigilancia misma de la memoria, entonces eso implica no solo circunscribirse a los datos históricos, sino particularmente a testimoniar el movimiento que los recuerda y los construye en el presente. Esta interferencia revista como un estratagema perloviano: ver(se) en los reflejos de los otros a través de la ilusión personal y del vínculo entre el dispositivo y sus condiciones circundantes. Las situaciones contadas devienen imágenes que nos conducen tras de sí, nos estrechan con los otros, nos las hacen recorrer, vivir las historias del presente y del pasado, están allí más allá de la muerte como una restauración que sobrevive al olvido. El cineasta está atento a inscribir su alcance narrativo en las ruinas de un colectivo (excavación o extracción de las ruinas como lugar de la memoria, de los escombros, de las huellas, de los trazos).

Como estos cineastas que espejan lo social con estas tácticas autorreflexivas, influídos por un laberinto personal, son atraídos por una especie de remolino, viven en él y siguen sus huellas atentos a las ficciones de lo real, espejando la necesidad de filmar urgentemente para decir, actuar y exhibir una recreación que crece como un organismo vivo. *Diario* confía en esta rememoración desde un valor personal y subjetivo, elaborando una conmoción y una construcción de una otredad. Al analizar este aspecto en Perlov, Noa Steimatsky (2011) destaca:

En cada gesto, cada decisión, en las rutinas de trabajo y enseñanza, pero incluso en su manera de andar, mirar, ver, no ser capaz de no ver, incapaz de olvidar cada detalle, incapaz de no relacionarlo con precisión a cientos de otros detalles, aparentemente ocurrencias banales que construyen el tejido de la vida cotidiana: en ese aspecto Perlov era histórico. En el cuidado y la fuerza de su mirada también estaban su pasión y su intervención (Noa Steimatsky, 2011, p.133).

De esta manera, en la selección del montaje y en la voz se adopta una escucha atenta a los detalles, a sus redes, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas. Son (micro)relatos que se comunican entre sí armando una colección, una constelación, tramando una red, construyendo una (micro)historia desde el cotidiano. Para Steimatsky reforzando su análisis se trata de una adición a sistemas de reconocimiento y aprendizaje. Es así como “el itinerario de un hombre, su diario filmado, se convierte en ejemplar” porque “en su superficie se forman las experiencias de pueblos, de ciudades - y los momentos históricos se cruzan” (p.137). De ahí que sea posible entonces reconocer que Perlov cumple lo que Rella demanda al artista: “hacerse guardián y custodio de las historias” y eso es posible protegiendo lo que es contado y haciéndose cargo de lo que las historias testimonian en los intersticios, entre el rumor de miles de voces y también del silencio.

Cuando, por su parte, Didi-Huberman plantea “exponer” los pueblos y para ello subraya una condición que implica demanda: exponer los pueblos, eso implica para él abordar los cuerpos singulares, lo que quiere significar “exponer los pueblos y no los “yos”. A su demanda la vuelve más precisa cuando advierte que es necesario abordar los cuerpos singulares para exponer los cuerpos construyendo una serie, un montaje que sea capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregado al otro, “tanto en la desdicha de la alienación como en la dicha del encuentro” (2014, p. 54) y para que esa construcción sea posible es imprescindible el ejercicio de la memoria. En este sentido, se considera que la memoria está en los vestigios, y aparece en los momentos de toma de conciencia, por eso el arte se constituye como el lugar mismo de anunciación. Este es el poder de la construcción de la memoria a través de relatos y situaciones, el poder de la imagen donde las cosas, los tiempos, las vidas, son puestos en contacto, esperan su aparición. La imagen acontecida de este modo se vuelve turbulenta, se desenreda y muestra sus formulaciones, aparece como operación del conocimiento histórico. Bastará insistir para ver y encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia perturbadora o un cortocircuito que exhibe las diferencias. Didi-Huberman

señala esa confluencia que se consuma en la invención que permitirá crear la belleza de los pueblos. Inventar, en el sentido artístico y en sentido arqueológico, explica Didi-Huberman, significa excavar y redescubrir elementos objetivos inadvertidos, olvidados, sepultados. Y eso determina que al inventar, en síntesis, el arte en general, como la poesía en particular, se politice (2014:p.123).

Dado que en el camino surgirán muchas preguntas sobre las marcas de este enterramiento y una proximidad paradójica, entonces se vuelve necesario preguntarse cómo mostrar lo que se entierra. El documental abre su espacio para darle lugar como superficie de inscripción, como acontecimiento.

Huellas memoriales, una memoria de la posibilidad generando una potencia de conmemoración. En este sentido, el documentalista es una especie de archivista o coleccionista. La necesidad de atestiguar es siempre una experiencia en estado de inquietud porque, sin saber la respuesta, el documentalista plantea las preguntas, dialogando con los sujetos y con sus imágenes, para testimoniar una puesta en escena del discurso directo. Es lo que sostiene Philippe Dubois (2001, pp.115-116) al reflexionar y responder que, de distinta forma, en todas las películas del ensayo/experimento, la función discursiva explicativa se incorpora explícitamente en aparatos enunciativos específicos desde que el “yo” siempre se dirige y habla a un “tú” y reconducen a una gran frase enunciativa que es el discurso directo. Directo entre el autor-narrador y el espectador, entre el sentido (externo a la pantalla) y la imagen (interior a la pantalla), entre dos personajes, entre el espectador y el aparato de la pantalla. Se trata de una interrelación perpetua, recíproca, interconectada, en cortocircuito o encuentro, dirigidos a conversión, al nudo.

De este modo Dubois se está refiriendo específicamente a las formas de puesta en escena videográfica y esto nos da pie para recordar el descubrimiento tardío del video por parte de Perlov, un descubrimiento tardío que le suscitaba fascinación por probar esa nueva herramienta, cuyas imágenes en directo podrían favorecer la verbosidad del ver y hablar con la realidad al mismo tiempo. En un extracto de *Diario*, de la parte 5 (1983)

mientras vemos imágenes desde la ventanilla de un taxi, en off, Perlov confiesa el sueño de tener una cámara de video que lo filme/escuche todo.



“Deseo una cámara de video con la cual deambular por las ciudades. De ser posible, en un taxi. Permitiendo que el ritmo casual de los semáforos defina el marco. Los llamados “puntos muertos” momentos vacíos, ¿estarán realmente muertos? El taxista se impacienta con los embotellamientos de tráfico. Yo no”.



Efectivamente, así es como en paralelo a lo acontecido, se busca la sensación de estar viendo otra cosa por adelantado a lo sucedido, una forma de anticipar lo visto, de desafiar su encuentro, sus giros o inflexiones, de tener la sensación y las alternativas del tiempo: ¿detenerlo para indagarlo y

suspenderlo? ¿Llenarlo y vaciarlo? Transmutar: filmar lo que está antes, durante y después de los acontecimientos. Las trampas y las ilusiones son parte de la ontología cinematográfica. En este orden de las cosas, el acto de creación, como bien explica Dubois, transmuta al espectador que contribuye claramente con la obra. Es decir que el acto creativo en sí toma otro aspecto –concluye Dubois– cuando el espectador experimenta la transmutación de la materia inerte a obra de arte. “Se produce la transubstanciación y es el espectador el que sopesará la obra en la escala estética” (Dubois, 2001, pp. 115-116).

En *Diario* podemos ver que los acontecimientos, según el dispositivo perloviano, pueden tomar caminos inesperados hasta encontrar, entre sus vueltas, un vínculo estrecho con lo real ligado a lo imprevisible. Filmador, filmado y espectador son puestos en escena, en una especie de encuentro en suspensión como dice Comolli, una insistencia abierta, una red suspendida de asociaciones. Entonces aquí abrir significa ver, comprender, prestar atención, exigiendo, cuestionando y problematizando los procesos (de otredad). Una explicación imprescindible en relación con la suspensión justifica el siguiente fragmento de Comolli:

Tanto como la experiencia de la fatiga y de la muerte, el directo inscribe la palpitación de lo lleno y lo vacío. Toda la magia reside en esta **suspensión**. Reino de incertidumbre. Poner en escena es aquí poner el cuerpo en espera y el tiempo en suspenso. Quien ve el film, como quien lo encuadra y como quien es en él encuadrado, se encuentran en una suspensión del sentido que se traduce y es de presente del directo- por una insistencia de los afectos (Comolli, 2002, p. 264).

Mirar con tacto, buscando lo que nos toca, lo que nos quema, a nosotros y a ellos. Hacer visible ese micromundo (del retratado y del realizador, cerca o no tan cerca uno del otro) mostrando una existencia particular que nos rodea, un intercambio que se abre. El pasado ilumina el presente y el presente ilumina el pasado. Nuestra conciencia del presente está ligada al pasado. Se produce un diálogo entre pasado y presente, un cuestionamiento, de una y otra parte.

Ahora bien, si partimos de que no existe un único sistema que describa lo real, ni hay un mundo real, quiere decir que existen distintas alternativas de múltiples mundos reales, “maneras de hacer mundos” las llama Nelson Goodman porque entiende que estamos encerrados en las formas de descripción empleadas al referirnos a aquello que describimos, de modo tal que nuestro universo consiste en esas formas descriptivas que presentan un mundo único o varios mundos (Goodman, 1990, p. 19). Es así que rehacemos mundos todo el tiempo a través de un sistema de signos que se retroalimenta a sí mismo.

Hemos intentado hasta ahora describir el proceso por el cual Perlov construye su mundo, un mundo a partir de otros: eligiendo, desechando, separando, conjurando mundo(s). Es evidente que las formas de organización que describimos no están en el mundo, sino que somos nosotros quienes las construimos y ponemos en un mundo.

Estos procesos de ordenación son los que Goodman considera parte de la construcción de mundos: composición, descomposición y ponderación de las totalidades y los géneros (Goodman, 1990, p.33).

Lo que se relata, lo que se dice y lo que se muestra, se basa más en lo frágil, en lo sensible e inmediato que en lo duradero y profundo. Antes que las cualidades fácticas de lo real, el cineasta prepara y explora las superficies sensibles de las cosas, de manera directa sin tantas alusiones, por eso aparecen allí aspectos afectivos y por consiguiente se despiertan los sentimientos que suscitan la emoción expresiva y gestual, sin que se nos presente como simbólico, dado que no solo los sentimientos expresan, sino también sus formas de expresión y las características de cómo se dice, la manera de expresarlo o describirlo. Sin embargo, hay veces en que dichas operaciones no son tan fácilmente reconocibles porque se niegan a ser reducidas como tales, al no poder cubrir, por ejemplo, como espectadores, con ciertas lecturas y análisis todos los aspectos de los signos y sus divergencias. Hay algo que se nos escapa, algo fugaz, algo que queda abierto, indiferente e incierto. La obra suspendida (entre-abierta) no deja de referir a ese estado vacío, a esa libertad

agobiante. En la segunda parte de *Diario 1978-1980* Perlov vuelve a ver sus imágenes, las interroga y como si no pudiera ver más que la arena del desierto, revela su estado de ánimo, una mezcla de cansancio e insatisfacción, de frustración:



Estoy exhausto, Exhausto, ¿de cuántos? 20 años de energía malgastada, batallas frustrantes.

Exhausto, desgastado, incapaz de dormir.

Hoy, contemplando nuevamente estas imágenes, todo parece un árido desierto. El color de la arena. Horas que no transcurren. Busco sombra por doquier. La luz del día irrumpe como una amenaza. Trayendo consigo la conciencia de mi estado de ánimo.⁹

⁹ Diarios, Perlov David, fragmento off segunda parte de *Diario 1978-1980*



No obstante, algunas obras como esta siguen indagando este mundo gastado de imágenes, ensayando una práctica de justeza conforme a una disciplina estoica que va revisando constantemente los resultados y las frustraciones, una visibilidad que se transparenta a la luz de los hechos y de los nuevos descubrimientos. Perlov está atento a los procedimientos y formas de comprobación ligados a la experimentación de sus propias maniobras: el yo como alteridad. El pliegue sentido de la imagen y sus derivaciones vuelven a la pregunta insistente de ¿cómo crear un mundo? Según nos recuerda Goodman todos los procesos de construcción de mundos son parte del conocimiento y este, el conocimiento, no solo se puede entender como un referir, sino también como un rehacer. El reconocimiento de modelos y de pautas está condicionado en gran medida por cómo se inventen y por cómo se impongan, lo que determina que comprensión y creación van juntas (Goodman, 1990, p.43).

Convenimos, entonces, que eso implica asumir determinados dispositivos y distancias. Y por ende, un compromiso ético-estético, un programa. Rehacer, deshacer y volver a averiguar sin disimular su condición de fragmento, de parcialidad. Desvirtuar.

4.3 El espacio-tiempo como sutura propiciada por la imaginación. La palabra como acto, la imagen como resistencia

Antes de ingresar en *Diario* creemos necesario explicar que al mencionar en el título de este apartado “la imaginación” la estamos tomando como el acto reflexivo para producir, mostrar o inferir un sentido o sus sensaciones e incluso de intentar lo inconmensurable e inimaginable. Es decir, estamos de acuerdo con Vilém Flusser (2015) cuando en *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* reflexiona acerca de la definición de imaginar y destaca que busca captar la situación en la que estamos: captar el clima espectral de nuestro mundo; mostrar cómo tendemos actualmente a despreciar toda “explicación profunda” y a preferir la “superficialidad cautivante”, mostrar hasta qué punto los criterios históricos del tipo “verdadero o falso”, “dato y hecho”, “auténtico y superficial”, “real y aparente” ya no se aplican más a nuestro mundo. Resumiendo, esta definición de “imaginar” fue formulada para articular la revolución epistemológica, ético-política y estética que estamos atravesando.

En el texto aludido, Flusser refiere que a diferencia de los orientales, que tratan de rasgar los velos de las superficies para sumergirse en la nada que encubren, para nosotros, se trata de imaginar siempre más densamente, “de la manera de escapar del abismo de la nada”, porque nuestros velos no cubren la nada, sino que constituyen nuestra respuesta a la nada y aunque nuestros velos se parezcan a los orientales invitan a un compromiso no solo distinto sino opuesto. “No a rasgarlos sino a tejerlos”. Nos desafían a darle la espalda a la nada para orientarnos en el universo de los velos para poder volverlo más denso (Flusser, V., 2015, pp.67-68).

Retomando *Diario* donde lo dejáramos, el cineasta continúa el off confesando que Mira, su mujer, lo convence de intentar filmar un sueño suyo.

Vemos imágenes de un perro que se acerca a cámara, calles de día, calles de noche y luces desenfocadas, y su voz dice:



Esta filmación, esta búsqueda de imágenes provenientes de un sueño, me animan a salir. Trato nuevamente de contemplar rostros.



**Vemos a dos mujeres de perfil en un bar dialogando.
Off: Belleza y fealdad aún no me afectan.**

Corte. Vemos a un señor en la calle extrayendo algo de sus bolsillos.

**Off: Es sólo en los gestos donde hallo de vez en cuando, cierto interés.
Es como trazar un boceto.**¹⁰

¹⁰ Diarios, Perlov David, 1983, fragmento del off .



El sueño de la realidad le permite al cineasta reconocer lo imposible, proyectarlo. Como argumentaba Goodman, en ese sentido, comprensión y creación pueden ir de la mano. ¿En el arte, para crear, hay que cuestionar imaginando? Probar para reconocer ¿simular, repetir, preparar? Todo mundo se sirve de otros mundos para rehacer.

Ahora sí creemos que no es antojadizo evocar a Michel Eyquem de Montaigne, el creador del género literario del ensayo, reflexionando sobre el poder de la imaginación en los actos:

<<Fortis imaginatio generat casum>> (Una imaginación robusta engendra por sí misma los acontecimientos, N. del T.), dicen las gentes disertas. **Yo soy de aquellos a quienes, la imaginación avasalla: todos ante su impulso se tambalean**, mas algunos dan en tierra. La impresión de mi fantasía me afecta, y pongo todo esmero y cuidado en huirla, por carecer de fuerzas para resistir su influjo (Montaigne, 116-117).

Ese “influjo” al que se refiere Montaigne es el poder de la mirada y de la intuición frente a otros, que nos permite separar(nos) para ver, sacar a luz, tomar distancia para distinguir y re-pensar lo visto, actuando y escenificando la conciencia de una mirada. Del texto fundante de Montaigne, se rescatan aspectos definitorios. Revela así que no hay que perder de vista que la escritura del ensayo en primera persona solo es posible por la práctica de la

curiosidad y del descubrimiento de sí mismo, lo que determina su espesura y consecuentemente, un arte de la insistencia entre los días y las noches. La vida de un artista se entrega al arte de vivir(se) como sujeto-objeto de auto-contemplación. En realidad, el verdadero misterio consiste en volver visible las transparencias, la luz de una mirada que se entrega al otro como una ceremonia. Recordemos su célebre pregunta cuando señala: *¿Qué sé yo?* O también traducida por *¡Yo qué sé!* que refleja claramente ese desapego y ese deseo de búsqueda, para re-pensar el mundo desde una singularidad y una distancia asumida. Acaso haya que recordar que el libro de Montaigne fue escrito siglos atrás desde una torre, en la soledad, en la altura de un castillo, y que lo va escribiendo como una reparación del duelo tras la muerte de su amigo Le Boétie. Tras varios años de insistencia en esa escritura, el autor termina definiendo su tarea (¿su autorretrato?) como parte de un proceso autorreflexivo que define bajo su frase “yo soy el objeto de mi libro”. Es decir, verse desde afuera, en vinculación con lo otro y consigo mismo, en una especie de espejo doble, haciendo presente la apertura o el distanciamiento del espacio-tiempo, una imagen como una acechancia. A eso se refiere Didi-Huberman (2014, p. 218) cuando habla de la “imagen acecho”, la que se encarga de anticipar, de hacer saber, de construir los posibles. Es la imagen sin objeto captado, sin objeto definido, ni conseguido, ni ganado. Frente a ella, en ella, observar es esperar.

No dudamos en evocar a Montaigne como una referencia ineludible cuando se piensa en el arte-cine como un acto primitivo fascinante, de imágenes por esperar y observar remarcándolas, como un ejercicio perceptivo, una mezcolanza entre percepción y realidad que hace evidente un imaginario otro ofreciéndoselo al espectador como su doble, sombra o fantasma. En particular en los pasajes donde reseña y reelabora varias leyendas (Montaigne, pp. 165-166), la mirada tiene cierto poder para imantar acciones, personas y animales. Son como dardos lanzados de un cuerpo a otro arrastrados ambos por una fuerza peculiar, irresistible. Cuerpos imantados por una mirada, sería una fórmula interesante para testear en cualquier tipo

de proyecto y claramente, un ejercicio perloviano. Dejarse caer como el pájaro, por la fuerza de la imaginación.

Claro que tomando distancia del estilo literario de Montaigne, la tarea de un documentalista sería encontrar, mostrando cómo crea, a través de una distancia asumida, una proximidad (fugaz). ¿Desestabilizándola? para ¿(des)puntar las imágenes?. Destejiendo sus hilos, observado la pulsación en el latido de las imágenes y los cuerpos, poniendo la imagen a obrar(se) a sí misma, entreviendo la distinción del acontecimiento. Russo (2012) se refiere a la relación central entre la imagen y el sentido. Y la puesta en escena que es compleja porque en ella se juega con una materia prima no domesticable. Se trata de las imágenes visuales y sonoras que es difícil reducir en palabras, y lo vincula con lo que Christian Metz llamaba “un significante imaginario”, el momento de la escritura (Russo, 2012, p.55).

Retrotrayéndonos a los '70, época de creación de *Diario*, se puede recordar que Metz (2001, p.159) cuya primera edición francesa es de 1974, argumentaba en un breve pasaje acerca de cómo el cine nos introduce en el imaginario, cómo se hace presencia por él, cómo se esparce en sus límites significantes, traspasando el umbral de lo real. Más aún, para Metz, lo que caracteriza al cine no es lo imaginario que puede representar, sino lo que es ante todo, lo que es como significante. Por definición, lo imaginario -nos asegura- combina en sí una cierta presencia y una cierta ausencia, y por eso concluye:

(...) O mejor dicho, su actividad de percepción es real (el cine no es el fantasma), aunque lo percibido no sea realmente el objeto, sino su sombra, su fantasma, su doble, su réplica en una nueva especie de espejo (Metz, 2001, p.59).

Perlov llega a confesarnos que en su casa se encoge al tamaño de un pajarito diminuto: *“Estos pasajes son difíciles de traspasar. En casa, me convierto en una criatura, no un ser humano”*¹¹ y esa confesión nos despierta

¹¹ Diarios, Perlov David, 1983, fragmento del off .



una inevitable asociación con la metamorfosis al estilo Franz Kafka. En todo caso, aparecería toda una (meta)física de las imágenes turbadoras, impertinentes, elaboradas desde un cine personal donde el espacio-tiempo del imaginario vuelve presente lo imposible, lo ausente y lo efímero. Tenemos presente, en este aspecto, que desde su mera existencia de materia dotada de forma, en su dimensión plástica y valor estético que impacta a los sentidos, la puesta es metamorfosis de la imagen, se transforma en material significante (de acuerdo con distintos grados de iconización, indicialización o simbolización posibles) como aclara Russo. Es entonces cuando un texto audiovisual gana forma. Sus hilos entrelazados revelan su diseño, la trama de nudos y enlaces, la textura y los agujeros, huecos y fallas (Russo, 2012, p. 60).

A raíz de la cuestión de las dificultades de este tipo de trabajos que confían en la fisicalidad y en la potencia de las imágenes-sentidos, se renueva la pregunta que ya habíamos formulado: ¿Cómo podemos transustanciarnos en las imágenes? En *Diario*, en este sentido, el don de la palabra confía en dichas apariciones, muchas veces sacrificando las imágenes en pos de dicha invocación desesperada. A lo largo del off en el transcurso del documental se hace evidente la reiteración de la transformación de sujeto a objeto y/o animal. El cineasta expone su opresión abiertamente, en un encierro capsular, intentando tener/ver un lugar en ese posible mundo, en esa dimensión,

explorando su cotidiano para obtener algunas imágenes ¿probando otro punto de vista desde una mirada que está desdoblada? ¿Un punto de fisura? ¿Metamorfoseado? Es por eso que no parece antojadizo aproximarlos a lo que sostiene Rella en referencia a Kafka, cuando afirma que es en la escritura, en el acto de escribir, donde Kafka busca su relación con el mundo y donde conoció en un estado de inexorable desnudez el lugar donde se unen felicidad y horror, vergüenza y exaltación. Radicalizando algo implícito en el acto de escribir en tanto escribir es la búsqueda de relacionarse con el mundo y no una mera comunicación de hechos o pensamiento. Un acto incomprensible y absurdo (Rella, 2010, pp. 10-11).

Ciertamente, *Diario* hace evidente una imagen en perpetuo cambio, al desnudo, una imagen que hace su juego (sutura, en el sentido de construir al espectador en sujeto) entre textos y pretextos, egos y alter egos. Hace y es una película subyacente, en tren de realizarse. Los planos y las voces dan testimonio de la existencia, se juegan y dispersan, hacen notar esa aproximación irregular al mundo. Tras esa imagen encontrada, se desenvuelve otra a través de signos anunciadores: encarnaciones mediante un distanciamiento errático y lúdico. Recordemos la última frase de Perlov antes citada, *“En casa, me convierto en una criatura, no un ser humano”* y es entonces cuando vemos casi por única vez en todo el documental al cineasta de perfil en primer plano, forzado por la situación hospitalaria, porque debe hacer una consulta al oftalmólogo. Esta situación posiblemente sea - repetimos, por única vez en todo el documental - en la cual notamos claramente sus rasgos y señas particulares. Su rostro está detenido en un aparato donde examinan con una luz sus ojos y escuchamos el diálogo que mantiene con el médico. El off retoma:

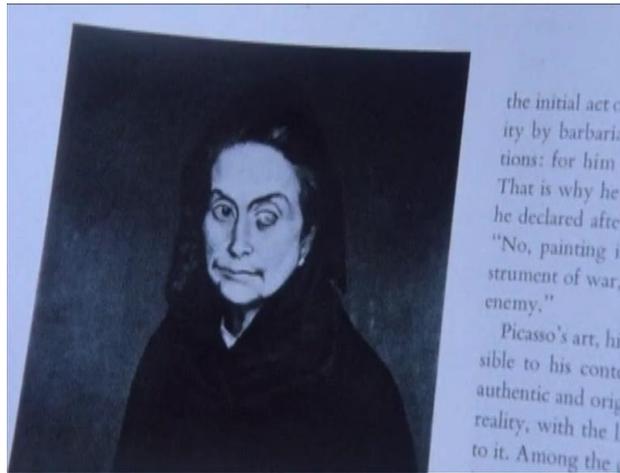


Hace ya mucho que no veo realmente las cosas. Advierto algo en mi ojo izquierdo.

Apenas termina la consulta vemos la filmación de muchos de sus artistas favoritos:

Bonnard, el gran maestro de lo difuso. Para crear algo difuso en arte, la mano debe ser precisa. Firme. Como la de un cirujano. La vista exacta ¹²

¹² Diarios, Perlov David, 1983, fragmento del off.



Entre pinceladas esfumadas y la imagen perloviana de borroneos, se entusiasma:

Hallo estas figuras tuertas de los grandes Maestros. Una mujer, de Picasso.

Luego, este Van Gogh. ¿Será la lucha el recurso de un pintor que al perder un ojo, continúa siendo creativo ¿de luchar? ¿Cómo este guerrero de Rembrandt?



De este modo, Perlov sugiere que para ver y filmar -en un sentido amplio- hay que liberarse de lo visto-oído y hacer re-nacer lo soslayado. Es decir, el acto de filmar para ver se instaura a partir de una exploración de

imágenes palimpsestos que se encuentran buscando a tientas. Entonces, finalmente, ¿qué significa testimoniar y describir(se) al desnudo?

4.4. La apelación al espectador, la imagen mirada: la mirada que mira mirar

Rella hace hincapié en otro aspecto de la cuestión cuando plantea si el hecho de verlo suceder en el mismo instante en que sucede, no lo hará partícipe o cómplice del mismo suceder. Es decir, supone que si eso es verdadero, estamos ante un testigo, pero tal testigo no es solo aquel que mira, sino también el que es mirado, o aquel que se figura ser mirado. La apuesta de Rella considera que quizá el testigo sea una mirada doble: una que mira el suceder y una que se mira mirar (Rella, 2010, p.73). Ponerse en escena es un ejercicio en apariencia sencillo, pero requiere cierta libertad (la famosa jugada de dados de Mallarmé) del autor y de los espectadores: la mirada que mira mirar, ¿sería una dialéctica del suspenso?

Perlov filma lo que crea y desnuda su composición, como esos pintores que él mismo filmaba por un sentido de relación e intuición entre superficies, profundidades, tonos, colores, ritmos, texturas, palabras, gestos, sensaciones.

Esta correspondencia de los sentidos propuestos es también una idea que provoca la creación frente al espectador. Tiene que haber *contacto y distancia*. Un juego de distancias dobles, que rompen las (in)diferencias. Un intersticio desde una postura dual entre la ausencia y presencia del sentido, de la aparición de una imagen como una tensión que explora lo innombrable, intentando nombrarlo en un espacio autobiográfico.

Es precisamente con esta noción *-espacio autobiográfico-* que Lejeune esclarece a partir de un rescate trabajado sobre la literatura, que creemos es posible proyectar sin forzamiento a nuestro análisis. Habla Lejeune de jugada doble, visión doble, escritura doble, efecto y se permite un neologismo, “estereografía”. Para él ya no se trata de saber si es más verdadera la autobiografía o la novela, puesto que ese no es el problema. Por eso, señala

qué le faltaría a cada una: a la autobiografía le faltará complejidad, ambigüedad, y a la novela, exactitud. En cambio, lo que le resulta revelador es el espacio donde se inscriben ambas categorías de textos, que en un espacio es reducible a ninguna de las dos. Lo que se consigue, el efecto de relieve adaptarse que se alcanza de este modo es la creación que realiza el lector de un “espacio autobiográfico” (Lejeune, 1994, p. 83).

Pero, volvamos a la imagen mirada: atracción de imán, la imagen mirada es una postulación en puntos de fuga, una descomposición de sensaciones sentidas, una tentativa que va por todos los lados de la imagen hasta abordar sus sombras, balbuceando lo que intenta callar–esconder. Se trata de una puesta (en escena) a prueba, una disposición que saca a la luz.

Una puesta a prueba o “ensayo” si rescatamos el significado del verbo ensayar (“tratar de...”, “intentar”, “ponerse a prueba”), algo que no es definitivo “y consiste en un intercambio infinito” como describe Jean-Luc Nancy (2013).

A propósito tenemos en cuenta que Nancy considera que el ensayo puede enfocarse en dos sentidos, ya que, por un lado, suscita ese decir que no es sino su efecto, pero, por otro lado, encuentra dicho decir delante de sí y un límite de su propio decir. Ese límite es, precisamente, el que permite el encuentro y el comercio, decir y decir de otro modo se tocan, se dan contacto y distancia, acceso y retirada, caricia y separación, distancia y proximidad infinitesimales. Esto quiere decir que se trata de un intercambio infinito en esta puesta a prueba mutua que se juegan (Nancy, 2013, p. 63). La operación central de la obra es finalmente la puesta en acto, su revelación: el obrar mismo de una imagen genera el sentido como un exceso infinito, su efecto angustiante y desgarrador. Desde el comienzo al fin reafirma incompletitud y por eso conmueve. El fin de la imagen es esbozar su vida, su puesta en acto es la energía vital para el cineasta y para el espectador, la obra del sentido un acto zigzagueante en producción permanente. Obrar imágenes, es dar lugar a los acontecimientos proyectados, puestos en evidencia a través de su arte: desbordamientos y flujos de presencias.

Aunque Nancy considera que lo simbólico no remite a nada, no representa nada, debe admitir, sin embargo, que sí compone, pone juntos, hace que haya distribución. Y eso sí, reconoce que lo simbólico es posible porque libera en nosotros algo como el pensamiento o el arte de un mundo: la sensibilidad o dirección para componer un cosmos, para un símbolo que “sería también su tonos y su melos, su pathos y su logos” (Nancy, 2013, p. 67).

Son formas de proximidad a un mundo subyacente -dentro y fuera del marco de una imagen que se presenta como un enigma- que se envuelve en sí mismo mirando a los otros, transparentándolos, como una cinta de Moebius donde los bordes internos y externos se tocan y se comunican, se relanzan y vuelven a empezar, de ambos lados de la imagen: el sujeto se transforma en objeto y su objeto es el sujeto devenido anverso y reverso. Se pliegan y repliegan, uno sobre otro sin fin.

Arlindo Machado (2009) aporta a esta cuestión con su reflexión sobre el juego alternado del campo/contracampo que, en un cine determinado, permite construir una reversibilidad infinita de percibir y ser percibido provocando que el sujeto “yo” no sea esa trascendencia condicionante, sino un efecto de la cadena significativa que configura “la geometría de las miradas”. Una mirada observada atentamente, con insistencia, que refleja como un espejo, algo de afuera y algo de adentro. Un reflejo doble, mezcla de retrato y autorretrato, una mirada vuelta hacia sí misma, que mira el afuera desde adentro.

Por su parte, Graciela Speranza (2009, p.69) añade un señalamiento relevante pues considera que, si bien la distancia no garantiza la autonomía estética capaz de extrañar la mirada, es “la otredad del extranjero la que puede ayudar a interiorizar lo propio y matizarlo con un aire ajeno, un acento, que vuelve la identidad más oblicua, menos enfática”. Subrayamos, especialmente, la explicación que le asigna al extrañamiento ya que en *Diario* se puede percibir ese despliegue que venimos y continuaremos analizando:

(...) El extrañamiento puede inspirar la creación de mezclas inesperadas, híbridos, mixturas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, mediante un readecuación de los materiales y las formas que, en

sintonía con la experiencia desestabilizadora del exilio, atraviesan los límites ya probados (2009, p.69).

Es así como hilando las fantasías de manera incompleta, a través de sustratos y secuencias de derivación de signos, Perlov consigna un cine de la deriva compartida, tomando lo propio como ajeno y lo ajeno como familiar (Machado, 2009, p.43).

4.5 Grafología del “yo”, del “otro”. Co-presencias, signatures de un mundo desdoblado

A esta altura es conveniente, entonces, la reflexión acerca de los egos y alter egos y a las imágenes en torno a una idea del “yo” en el cine, su escritura y/o inscripción. Y para adentrarnos en tema partimos de Michael Renov (2011) que examina la etimología de la palabra autobiografía para descomponer los tres ingredientes principales de su forma de representación: un yo (auto), una vida (bio) y la práctica de una escritura (grafía). De inmediato señala que las dos primeras (auto-bio) hay que centrar la atención en la dimensión grafológica que es, precisamente la que nos permitirá analizar una autobiografía en su forma fílmica, electrónica o digital porque la inscripción de la subjetividad se realiza y construye a través de las prácticas significantes, necesariamente (Renov, 2011, p. 195).

Debemos aclarar, por nuestra parte, que la práctica significativa parte de una alteridad como prueba: un yo, una vida y la práctica de una escritura.

Como venimos haciendo hasta ahora, nos interesa hacer hincapié en la grafía de esas escrituras del “yo” y sus vaivenes ya que resulta muy sugestivo que *Diario* comience con una cita que plantea dicha cuestión sustancial entre la escritura, la identidad y la imagen:

“En tierras de pobreza e ignorancia, aquellos que no sabían firmar, presentaban dos cruces sobre sus fotografías: nombre y apellido”

En un texto de posguerra muy reconocido y escrito paralelamente al movimiento del Neorrealismo, anticipando la modernidad de la Nouvelle Vague, Alexandre Astruc (1948) relaciona la nueva era cinematográfica con una manera de reconfigurar, de escribir el mundo desde una órbita personal, ya no sólo por la posibilidad de crear en el cine de manera singular, independiente, artesanal, por fuera de los circuitos comerciales y/o cánones industriales, sino para profundizar un campo novedoso, cuyo abecedario permitiría componer de manera directa y espontánea los grandes temas antes abordados por la literatura y los maestros como William Faulkner, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Honoré de Balzac o Fyodor Dostoevsky, claro que, en este caso, como a lo largo de la historia del arte, siempre un cambio tecnológico viene acompañado de nuevas prácticas artísticas. Cuando aparecen los nuevos dispositivos de dimensión portables -tanto de la imagen como de sonido-, traen aparejada una nueva dimensión (de producción y distribución) de lo social y de lo poético. Y eso sucede básicamente por la posibilidad de trabajar con equipo reducido, poco presupuesto y saliendo a la calles para descubrir otras realidades y desenmascararlas que son asumidas por los jóvenes inquietos. Ya a partir de 1962, se pudo sincronizar imagen y sonido provocando otra dimensión posible atravesada por prácticas y estéticas novedosas.

La *cámara lapicera* sería no solo una extensión del cuerpo para articular las voces, intuiciones y/o sentimientos, sino que, a partir de los nuevos dispositivos y sus maneras de elaborar mundos, se crearía el lenguaje que donaría al futuro, mediante el cine, una manera de pensar sin limitaciones, simple, directo y sin regodeos como hacían los viejos escritores en sus ensayos, expresando sus obsesiones y deseos, pero sin traducciones ni *interposiciones*. Es por ello que Astruc celebra que la puesta en escena ya no sea un medio para ilustrar o presentar una escena, sino que se haya transformado en una auténtica escritura donde la cámara asimila al cineasta con el escritor que escribe con su estilográfica (1948). Y lo celebra porque está convencido de que solo el cine puede atravesar estas meditaciones, desde otra perspectiva

humana, donde la pasión y la metafísica pueden ser trabajadas personalmente desde una visión del mundo. Es cierto que lo que denomina meditación remite a una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones y expresa su confianza en que solo el cine puede describirlas (Astruc, 1948, pp. 219-224). ¿Cómo podría realizarlo? Para Astruc el cine debería salirse de las causalidades espacio-temporales para devenir, por cierto, en un estado reflexivo, donde resaltarían las asociaciones del propio lenguaje, su proceso como escritura sin mediaciones en la puesta en escena.

Dialogando con las ideas de Astruc y su texto pionero, Aumont (2013) retoma la reflexión sobre las leyes del cine, lo que aproxima y separa al cine de otras artes y pone el acento en la ventaja que lo distingue: es un arte del surgimiento, del hacer aparecer, pronuncia y propone con audacia que el cine debe desmarcarse tanto de la pintura como del teatro porque no es meramente un arte de la imagen visual ni un arte de la escena. En cambio, se debe aproximar a la capacidad de imaginar de la literatura, de modo que la puesta en escena devenga sinónimo de invención y deje de remitir al teatro (2013, p. 59). Precisamente, Aumont habla de la cámara estilográfica para reconocer y exaltar en el cine la libertad de decir “yo”, una libertad que hará posible una expresión personal, libre, análoga a la del novelista, una libertad para imaginar el mundo, al mismo tiempo tal como es y tal como deseamos que sea, encadenando libremente los acontecimientos en forma expresiva. Cuando Aumont destaca al cine como arte de la imagen presente, plena, que muestra y da a ver no nos deja dudas de que proyecta e imagina el estilo perloviano: “una imagen dentro de otra imagen, una imagen dentro de un imaginario, apariencias dentro de apariciones, la imagen plena” (2013, p.154).

De las mismas certezas partía también Antonin Artaud (1982), poeta comprometido con lo cinematográfico, al afirmar fervientemente su creencia en el cine como un nuevo horizonte que sacudiría a la sociedad, con un lenguaje experimental que parece concebido para otra humanidad, para

poblarnos de fantasmas, de brujas y sueños, porque le reconoce una esencia reveladora de toda una vida oculta y nos pone en relación con la misma, acercándonos a esa sustancia: que consiste en traducir los sueños o lo que en la vida despierta se vincula con los sueños (1982, p. 14-15).

A propósito de Artaud, lo destacamos como representativo de la cercanía que sostuvieron el cine y las vanguardias en la década del 20 del siglo pasado. En efecto, el poeta participó apasionadamente actuando en varias películas de grandes cineastas como Carl Dreyer, Abel Gance, Germaine Dulac, además de escribir guiones y textos teóricos sobre el nuevo fenómeno. Entendía que a través del cine confluían poesía y ensoñación en una zona liberada donde se co-funden la exhumación de otros mundos y lo real, ya que su combustión nos revelaría lo mí(s)tico y afloraría la realidad de un mundo de imágenes ineludibles.

Estas expresiones auto-reflexivas del poeta marsellés nos permiten continuar la línea de análisis como un cine deseo que provoca una conmoción para desvelar a la realidad, para exhumar su sustancia, como un misterio, *eso que nos impide dormir*, condicionado por su propia consciencia de superviviente, como un estado en vela o vigilia. Filmar es como estar soñando despierto, un ritual donde se confunden vigilia y sueño. Esta concepción del cine de Artaud resurge, parece latente en Perlov que más de una vez confiesa en sus testimonios que no puede conciliar el sueño.

Por su parte, Rella (2010, p.107) destaca cómo surge en el artista la necesidad del otro, cómo ese yo frente a sí mismo queda enredado en el tejido de su propia mirada que mira las cosas, en lo que registra su mirada y escribiendo (o filmando, agregaríamos) escribe (o filma) sin saber todavía que se hará sobreviviente sobrepasando este momento para testimoniar no solo a sí mismo, sino al otro, a cualquier otro. Surge entonces la necesidad del otro, de otra mirada y de otra escucha.

Es así como lo creado, lo inventado, es una tela tejida, por los agujeros regulares de los días, de los cuales surge, hecha de muchos hilos, la trama convocada por toda (auto)puesta en escena. De su testimonio nace la

(cuasi)forma, de su vida cotidiana y en sus meandros brota la vida de los yoes como una estrategia para capturar las imágenes y situaciones que actúan como una alarma de intersubjetividades, un entramado de miradas y de signos que se intentan espejar, una red puesta en abismo que prepara una forma de existir para devolver(se) al mundo. ¿Cómo se hace, entonces? Quizá debemos recordar que Goodman (1990, p.134) repite que no llegamos a formular las versiones de un mundo en forma casual, accidental o fortuita ni por carambola, sino que partimos siempre de alguna vieja versión, de algún mundo viejo ya conocido y al que estaremos atados si carecemos de la determinación y la habilidad necesarias para rehacer esa versión o ese mundo y construimos otros nuevos.

Diario, como este tipo de documental en general, se construye desde ese bordado, y a veces, de la nada, del vacío o de sus fantasmas. Un pensamiento de la imagen que se pliega y se desdobra. Y puesto que hablamos de desdoblamientos, inevitablemente tenemos que pensar en Jean Rouch (2007), quien da un paso más allá y trabaja sobre la imagen como ritual.

Rouch, que reflexiona acerca de su rol como usurpador y creador de dobles, como un devorador y proyccionista de reflejos, se había dedicado a lo largo de más de cinco décadas a escribir y a filmar las metamorfosis del “yo” en distintas tribus africanas. Fascinado por el vínculo entre el cine y el ritual, describió las formas de observación de la posesión y sus implicancias cinematográficas, nos refiere (2007, p. 32) que al doble del dios encarnado en un ritual se lo llama “bia” cuya noción es confusa en sí misma porque designa al mismo tiempo *sombra, reflejo y alma* de todos los seres animados. Este “bia” permanece ligado al cuerpo de por vida, pero puede abandonarlo temporalmente mientras duerme (en sueños) y ocasionalmente en la vigilia (en estado de ensoñación, reflexión o posesión), para, en el momento de la muerte, abandonar el cuerpo y seguir su propio camino en el más allá. Rouch nos aclara que algunos sitúan este doble en la parte posterior lado izquierdo-

del cuerpo, de ahí que durante el sueño se debía reposar sobre el lado derecho que era donde el dios o su doble se instalaba de forma temporal.

Lo que viene a sugerirnos Rouch es que la fenomenología del acto de filmación está dada por la captación de un trance, donde se produce una mezcla de apariciones divinas y mundanas, es decir, donde una parte del yo tiene tanto de humano como de dioses (2007, p. 30). En las escenas que incluye su texto, es interesante que al presentarse como el filmador en dicho ritual, sea partícipe de la escena, no como mero observador sino como participante en trance consciente-inconsciente. Es decir, como parte de un circuito de intercambio dual. Quiere demostrar cómo el realizador-observador al grabar estos fenómenos los modifica inconscientemente al mismo tiempo que él mismo experimenta un cambio. Al reproducir luego las imágenes, en un diálogo extraño, se produce un reencuentro entre la verdad de la película y su representación mítica.

Se puede advertir que los actos privados se hacen públicos por una escena ritual que se juega en sus desdoblamientos: lo visto y oído, lo presentado y actuado, lo visible y lo oculto, lo religioso y lo mágico, la fe y la brujería. Por eso, lo real que explicita en esos fragmentos es una distorsión, “un intercambio de dobles” que busca sus reflejos. Prevalece una actitud que ensaya, actúa y se compone trabajando un cierto tipo de verdad, las de la co-presencia, las del arte de crear imágenes y sonidos como una necesidad atravesada por un ritual que desenmascara: el cine.

No es casual, por lo tanto, que Rouch (pp.44-45) denomine “cine-trance” refiriéndose a esa situación por la cual su “yo” como filmador se ve alterado tal como el “yo” de los bailarines poseídos (los otros) que mientras se filma, esos bailarines experimentan el trance real. Es muy interesante su testimonio acerca de la forma vívida con la que él lo experimenta mientras a través del visor de su cámara por las reacciones del público conoce si lo grabado es un éxito o un fracaso, pero, también se evalúa a sí mismo queriendo saber si ha logrado liberarse del peso de las teorías fílmicas y etnográficas para redescubrir lo que llama “la barbarie de la invención”.

En suma, lo que puede inferirse de los testimonios y aportes teóricos anteriores es que ese otro no necesariamente está afuera y probablemente no sea necesario salir del diario o del autorretrato para conseguirlo. Hay una continuidad de la mirada, perpetua, posesiva, que asegura esa proximidad. El “yo” se mira a sí mismo sin descanso, explorando el asombro, encontrando el asombro calculado, exponiéndolo como un artificio para su miramiento.

Ahora sí podemos retornar al mundo que crea Perlov. Su mirada es esa superposición que observa, filma, monta y registra actuando entre sombras y lagunas. Si por el efecto encapsulamiento y por el tedio su tarea se vuelve minuciosa, incierta, frágil, de escarpelo del tiempo-espacio, crear consiste entonces en deconstruir un dispositivo que capture una red de signos. Se trata de un estado vacío donde se atan y desatan los nudos o nervios del proyecto, donde emergen muchas de esas imágenes que es necesario entretejer para restituir el testimonio, el acontecimiento, desafiando la indiferencia. De modo que es posible concebir lo real como una incerteza que el arte intenta contemplar o sostener con el rigor de la(s) mirada(s), huellas sutiles del caos, su polvo y desde el umbral de lo real, de su intervención, emerge una conciencia y múltiples puntos de vista, que modifica y altera aquello que toca, siente y ve, trabajándose, con paciencia, invisiblemente como el paso del tiempo, horadando la piedra, en la soledad.

Por eso, para Rella (2010, p. 133), la facultad del arte consiste en volver visible la condición de desterrados, pero también hacer visible la patria del sentido que se pierde como desterrados y que se vive en fragmentos y trizas, de modo que al final, “es otro el yo respecto al yo habitual”, un yo cuya verdad solo se puede aferrar a través de huecos, sombras o lastimaduras.

Bibliografía

- Artaud, A. (1982) *Brujería y cine*, En *El cine*. Madrid, Ed. Alianza, pp.6-8.
Astruc, A. Nacimiento de una nueva vanguardia: la «caméra-stylo», Originalmente publicado en L'Écran Français N° 144, 30 de marzo de 1948 Recuperado de: https://slide.mx/download/astruc-alexandre-el-nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-camera-stylo_59ccc466f58171f03ccae1a6_pdf
Aumont, J. (2013) *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires. Argentina. Ed. Colihue

- Baecque, A.de (Comp) (2006), *Teoría y crítica del cine*, Bs.As, Paidós.
- Bellour, Raymond (2009) *Entre-imágenes*. Buenos Aires. Argentina . Ed. Colihue,
- Bernini, E. (2016) Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina, En: *Revista Los cuadernos del cinema* 23, | NÚM.005. México. Ed. La internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C.
- Comolli, J.-L. (2002) Luz resplandeciente de un astro muerto. En: *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires. Argentina Ed. Simurg
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, figurantes*. Buenos Aires. Argentina Ed. Manantial.
- Dubois, Ph,(2000) *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires. Argentina. Ed. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Fernández Bravo, Á. (2003) *Sujetos en tránsito (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Ed. Alianza, Madrid / Buenos Aires.
- Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra, pp.67-68.
- Goodman, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid. España. Ed. La balsa de la Medusa.
- Guimarães, C.G. (2017) Experiência subjetiva e experiência histórica nos diários de David Perlov. En; *Galáxia (São Paulo, Brasil)*, núm. 35, Maio-Agosto, 2017, pp. 45-55. Obtenido y disponible en Galaxia online <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399655128004>
- Krauss, R. (2015) Videoarte La Estética del Narcisismo Obtenido y disponible en: https://issuu.com/movimientovideo/docs/videoarte-la_est_tica_del_narcicis (Video:The Aesthetics of Narcissism. En: *October*, (Vol.1.) pp.50-64.
- Labbé Lagos, P. (2018) Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov, publicado en *Archivos de la Fimoteca* 75, 57-84 · ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico 2340-2156,
- Lejeune, Ph. (1994) *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, España. Ed. Megazul-Endymion.
- Liotard, J.F. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona. España. Ed. Paidós.
- Machado, A. (2009) *El sujeto en la pantalla*. Barcelona, España. Ed Gedisa
- Marcorelles, L. (2006) Encuentro con el cine novo. En: Baecque, A. de (comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Barcelona, España. Ed. Paidós, pp.54-65.
- Metz, Ch. (2001) *El significante imaginario. Cine y psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós
- Montaigne, M. Ensayos, en: <https://es.scribd.com/doc/25444117/Ensayos/-Montaigne-I> Nancy, J.-L. (2013) La partición de las artes. Valencia. España. Ed. Pre-textos. (Universidad Politécnica de Valencia)
- Niney, F. (junio 1991) Le documentaire est un film, A .Pelechian entrevistado por Niney, en: Catálogo de la 2da. Biental Europea del Documental. Marsella. Francia.
- Pasolini, P.P. (2006) El cine de poesía. En: *Empirismo herético*. Córdoba. Argentina. Ed. Brujas.
- Piglia, R. (2000) *Formas breves*. Barcelona. España. Ed Anagrama.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Pontevedra. España. El Lago Ediciones.
- _____ (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Ed Prometeo.
- Rella, F. (2010) *Desde el exilio, la creación artística como testimonio*. Lanús, Argentina. Ed. La cebra.
- Renov, M.I. (2011) Estudiando el sujeto: una introducción. En: Labaki, A. Y Mourao, M.D, (comp.) *El cine de lo real*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Colihue, pp.141-153.
- Rimbaud, A. (1995) *Iluminaciones; cartas del vidente*, Madrid, Ed. Hiperión.

- Rocha, G.(2006) Se conoce como Aurora. En: Baecque, A.de (comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización. (Pequeña antología de Cahier du Cinema 4)*. Barcelona. España. Edit. Paidós.
- Rosset, Clément,(2016) *Lo real y su doble -ensayo sobre la ilusión*. Buenos Aires. Ed. Hueders.
- Rouch, J.(2007) Sobre las vicisitudes del yo: el bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo. En: Luis Buñuel, Jean Rouch, Michael Taussing et al. *Miradas cruzadas. Cine y antropología*. Madrid. España. Casa Encendida. Fundación Caja.
- RUSSEL, Catherine *Autoetnografía: Viajes del Yo*, Disponible y Obtenido en: <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> (8/dic.2018)
- Russo, E. (2012) Cine una puesta en otra escena. Quince años después. En: La Ferla, J. y. Buenos Aires. Ed. Libreria. Reynal, S. (comp.) *Territorios audiovisuales*
- Speranza, G. (2009) Elogio de la distancia: Poéticas del desarraigo en el arte latinoamericano contemporáneo. En; García Canclini, N, *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Madrid. Ed. Fundación tecnológica, pp. 65-76.
- Steimatsky, N. (2004) In memoriam David Perlov. Obtenido y disponible en: http://davidperlov.com/text/Perlov_in_memoriam.pdf

5. Juegos de desdoblamientos, performatividad y espejos (im)pactados.

5.1. El doble y el fantasma: el extrañamiento/distanciamiento y el ritual de filmar(se)- exhibir(se) a sí mismo y al espectador

Las imágenes del mundo perloviano contemplan en su fabricación un compromiso que exhibe una tensión contra los automatismos de la percepción y de los estereotipos, creando las circunstancias y los mecanismos que transparentan los criterios autorreflexivos y el descubrimiento de una necesidad: la imagen de un “mundo” (im)posible. Y si hablamos de tensión y distancia marcadas por una necesidad (la de buscar lo imposible para alcanzarlo, la de un cortocircuito que nos separa, pero a la vez nos une), tenemos que recurrir a Bertolt Brecht, al extrañamiento o distanciamiento como liberación y a la idea de un dispositivo poblado de artificios significantes. En esta cuestión seguiremos la indagación acerca del “efecto Brecht” que Russo (2002) ha desarrollado a partir del análisis de las obras y textos teóricos del autor alemán, hasta arribar a la vinculación posible de esa teoría originalmente pensada para el teatro desde la práctica cinematográfica.

Para Russo la reflexividad se destaca como una de las condiciones mayores de la poética brechtiana, parangonable con el efecto distanciamiento del espectador (2002, p.144). La teoría de Brecht, cuyo núcleo de obras y reflexiones se refieren al teatro, se adecua al espectáculo cinematográfico ligado a las masas y usos de la representación como una “ilusión realista de los hechos”.

A propósito de esta cuestión (la ilusión realista de los hechos) quizá sea admisible como digresión rescatar - a modo de referencia - dos posturas importantes en la controversia histórica del Realismo en el cine, la de André Bazin y la de David Bordwell. El primero sostiene un realismo “naturalista” e “invisible” que se borra de la realidad que representa (aclaramos en este caso que se trata de una operación contraria a la de Perlov, quien sí inscribe su presencia). En el ineludible *¿Qué es el cine?* (2001), compendio de artículos que originalmente publicó en 1958, Bazin define el cine “como arte de lo real”, que

debería ofrecer el espectáculo de un contacto directo con lo real, buscando la fluidez de la realidad y su mimesis. La materia prima del cine para Bazin no es la realidad misma, sino su reproducción por medios mecánicos (como la fotografía impresa en el celuloide), de ahí que lo conciba como una reproducción del mundo que se nos entrega como un doble, una duplicación y realidad visual.

Cuatro décadas después, Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996), en cambio, excluye el tema de la ilusión cinematográfica al criticar las teorías miméticas de la narración y la apropiación de un modo de representación institucional ligado a un realismo ilusionista. Como Brecht, trabaja con ciertos conceptos que vienen de la teoría literaria del formalismo ruso. En el caso de Bordwell, fundamentalmente desde el vínculo entre “trama” e “historia” y se define rechazando la idea de mimesis en el cine.

Retomando el tratamiento del “efecto Brecht”, Russo señala en tanto condiciones centrales la reflexividad y el extrañamiento. También, la alienación sometida por el espectáculo a sus espectadores en contraposición con otro cine posible ligado con la teoría brechtiana, donde se podría pensar o incorporar a un espectador activo o *emancipado*, y en donde Brecht veía desde el teatro una transformación del espectador en actor. Si nos preguntamos cómo la concibe Brecht, Russo (2002, p. 149) nos explica que apelaba a una estrategia de diferenciación para establecer el extrañamiento entre ciertas partes de la obra que procuran una desfamiliarización, pero le agregaba otra definida entre el espectador y la representación. Necesita que el público tome posición respecto de lo representado y también respecto de su representación misma.

Russo destaca los dispositivos orientados a romper con el hechizo hipnótico del espectáculo y enumera una serie de procedimientos brechtianos por excelencia, en particular pensados para el teatro, pero potencialmente relacionados para ese otro cine posible lejos del espectáculo avasallante del cine dominante de la industria cinematográfica. Se trata de:

- a. Lo que en el teatro era el “teatro de interrupciones”, en el cine se convertiría en una fragmentación de la acción y un desafío a la consistencia de la diégesis, hacia la exposición plena del montaje como operación constituyente del espectáculo.
- b. El rechazo a la psicología dramática y su reemplazo por el cultivo del gestus social, se vio potenciado en el cine por su utilización de la opacidad de los cuerpos, su registro de superficies de inevitable exterioridad
- c. La interpelación del espectador fue recuperada para postular un diálogo audiovisual entre actores y espectadores concebidos como interlocutores.
- d. La interpretación distante, predispuesta a la ironía, la cita, la parodia, fracturaban la identificación y proponían un contacto inhabitual, por el cual las expectativas del espectador son descondicionadas.
- e. La reflexividad, ya operante en la concepción tempranamente multimedia de las piezas brechtianas, se traducía en el cine en la posibilidad de revelar tanto las condiciones de su producción como los códigos y principios que regulan su funcionamiento.

Mezclando los procedimientos brechtianos en posiciones radicalizadas, los cineastas, según explica Russo (p.149), crean una variedad de obras singulares más cercanas a las propuestas reflexivas de Brecht que los programas teóricos en que se fundaban.

Muchos de los cineastas que hemos venido mencionando como referentes en el recorrido de la investigación tomaron dichas estrategias, pero, especialmente es en *Diario*, una pieza clave y enigmática en Latinoamérica (o, mejor dicho, de un latinoamericano realizada en Israel) donde, a nuestro entender, se sintetizan de algún modo todas estas cuestiones ligadas con la toma de conciencia de las opacidades y transparencias operando en simultáneo, una conciencia subjetivante inherente, en funcionamiento, que se activa a través de la creación de un dispositivo y sus consecuentes desarrollos,

una distancia fracturada y reflexiva frente a un espectador buscado e inscripto como tal en dicha obra.

A propósito, Aumont (2013, p.119) señala que cuando se dice que el cine muestra el mundo como es, en realidad, es posible identificar varias creencias. Es decir, el cine nos muestra lo que existe tal como existe, apariencia por apariencia, y puede colocarnos frente a una representación simbólica y realista a la vez: sensorialmente realista, mentalmente simbólica (muy próxima a la posición de Merleau-Ponty). O bien, el cine nos muestra lo existente para dejarnos adivinar o presentir allí lo que atañe al ser: representa el mundo puesto que es el único modo en que puede presentarnos lo real (o el espíritu, o la verdad, y es la posición de Bazin).

Perlov es, ciertamente, uno de esos cineastas provocativos que se animaron a jugar con estas ideas (como Jean Luc Godard, Orson Welles, Alain Resnais, Marguerite Duras, Chantal Akerman, Jean-Marie Straub - Danièle Huillet, entre otros) ya no solo como un recurso formal, sino tomando conciencia de un realismo crítico y transformador de lo social que Brecht consideraba consustancial a la representación como intervención política. Es que, como explica Russo (p. 152), ha quedado cuestionada la estructura drásticamente opositiva de espectador alienado/espectador distanciado por la complejidad de posiciones híbridas, combinaciones o juegos que juntan participación y extrañamiento, y dan lugar a terceridades que permitan escapar a las oposiciones espectaculares.

No resulta forzado considerar que de ese modo lo llevó a la práctica el cineasta de *Diario*, lanzándose y expresando su juego, cuestionando lo real entre participación y extrañamiento, interrogando aquello que filma y sus afirmaciones, tomando perspectivas y profundidades desde sus terceridades, permitiéndole sellar su estilo entre narración e invención, configuraciones que traspasan del plano de la estética a la metafísica y eso se parece bastante a una operación demiúrgica (Russo, 2012, p. 51).

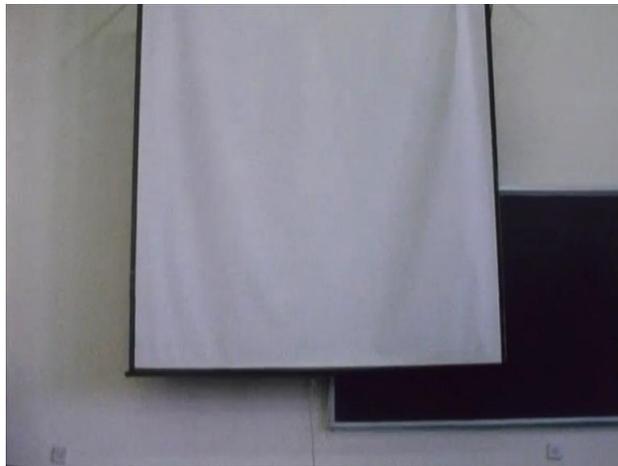
Si volvemos a *Diario* entonces vemos imágenes de la escuela de cine donde enseña Perlov: vemos a alumnos (antes o después de una clase), varios planos de la pantalla, en blanco sin proyección, con luz día que entra por la ventana. Y el Off:



Añoro ver un pizarrón lleno de ideas claras.

La blancura de una pantalla en blanco, llena de colores y contornos precisos.

No me refiero en las películas, sino al lugar dónde yo vivo.¹³



Entendemos que no se trata solamente de una mirada interior que rompe un pacto de invisibilidad, ni solamente de cómo se la expone en el tiempo, habitando cinematográficamente un espacio íntimo, sino también de un descubrirse mirando dentro de una mirada, en su exterior, hacia fuera y hacia dentro, una mirada

¹³ Diario, Perlov David, 1983, fragmento Diario parte 4 1982-1983.

duplicada, evocada en un transcurrir. Ella misma es pasaje (raspaje) de la mirada al cuerpo, abierta a las presencias y también a los distanciamientos. Y en este sentido, es como si la mirada fuera la cosa que sale, la cosa de la salida, al decir de Nancy (2012, p. 79). Precisamente, describiendo la mirada, Nancy afirma que no es nada fenoménico y que, por el contrario, es la cosa en sí de una salida de sí. Con ello quiere decirnos que por esa mirada es por la cual el sujeto se hace tal, se hace sujeto, ya que la “mirada salida”, su abertura, no es en absoluto una mirada sobre el objeto.

Para Nancy (p.79-80) es una abertura, una mirada abierta por la evidencia del mundo. No es pues la representación de un sujeto ante un mundo. Estamos ante la presentación de un mundo que emerge a su propia visión y evidencia.

La mirada de espejo-imagen se dirige del acto de filmación al espectador y conlleva una puesta en acto del miramiento, en todos los sentidos del término, en una relación. Realiza un proceso de reconstrucción donde la imagen cobra vida en la experiencia.

Como señalamos con anterioridad, esta apuesta se retrotrae al arte performático de los '60 (happenings y performances), en obras que toman como estrategia lo intersubjetivo (un diálogo o una experiencia presuponiendo a un otro) y producen un cruce de disciplinas y fronteras. En el cine estos nuevos cruces aparecen en relación con el tiempo y con nuevas formas ligadas a la repetición, a estructuras mínimas, lentas o rápidas, pero fundamentalmente en jugar/vincular arte y vida como una manera de desmitificación. Es en este sentido que podemos pensar y vincular la obra de Perlov con un semblante que proviene de estas expectativas, *las presentaciones del yo en la vida cotidiana*, un mundo que emerge entre otros, tomando a la performance en sentido múltiple, intercultural e interrelacionado.

Esta vinculación inevitable del *Diario* de Perlov con el campo de la performance abreva especialmente en *Performance. teoría y prácticas interculturales* (2000), el libro donde Richard Schechner condensa los estudios, experiencias y propuestas de investigación acerca de la performatividad en las últimas décadas del siglo XX. Precisamente, al comienzo de dicho libro con la intención de delimitar

qué son los Estudios de Performance sitúa el contexto epocal que permitió la confluencia particular de ideas de la antropología, de la lingüística estructural, de la psicología, de la sociología y de la estética, que parecían intersectar aproximadamente en el mismo lugar en diferentes direcciones, especialmente el descontento con los análisis que se estaban desarrollando y con las estéticas que se estaban sucediendo, como parte de un cuestionamiento general a los poderes de turno en distintos lugares del mundo, una rebelión potente contra la autoridad establecida, ya fueran autoridades gubernamentales, epistemológicas, intelectuales o artísticas.

Schechner define la disciplina académica de los Estudios de Performance como “campo de estudio de todo el amplio espectro de la performatividad, que es interdisciplinaria e intercultural”(2000, p. 11) y se refiere al objeto de estudio como “la compleja y dinámica performatividad del mundo actual” porque aclara que “todo “se construye”, todo es “juego de superficies y efectos”, es decir que “todo es performance: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana” (2000, p. 11).

Desde el ámbito cultural al que pertenece, lo que plantea Schechner es que aquello que la sociedad occidental concibió tradicionalmente como performance (la representación de un texto dramático) ha sufrido una extensión y de algún modo, una transformación, con el desarrollo de los movimientos de vanguardia desde comienzos del siglo XX que, precisamente, cuestionaron las fronteras entre el arte y la vida. Las problemáticas y las intersecciones de la performance como práctica marcada por una conciencia subjetivante (que percibimos en el observador y la observancia perloviana), de la singularidad de una puesta en relación (en una ficción de lo real), en el laberinto de lo performativo entre “lo otro” y un “yo” reificado, una tentativa (¿política?) de (des)equilibrar el “yo” del “ustedes” y el “nosotros”, explorando la problemática del diálogo con el “otro”.

Para Schechner comprender las escenas de este mundo contradictorio, dinámico, en flujo constante es examinarlo “como performance” y por eso propone estudiar performances por un lado y por otro, eventos sociales, escenas de la vida de cualquier grupo social como performances. Con esto afirma que hay que

distinguir “entre lo que es performance y lo que puede estudiarse como performance” (2000, p. 13).

Si bien reconoce que las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas, es, sin embargo claro cuando subraya que todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás (2000, p.13).

En este campo performático, específico y diferente a todos las demás, es posible encontrar las raíces que enlazan el desvío perloviano, el azar encontrado, los devenires fallidos, la pulsión subjetivante que crea sus imperfecciones y la búsqueda de la certidumbre como proceso en dicha contingencia. La voz en off remarca los recorridos de los cuerpos públicamente, observa-lee las cicatrices de lo social para establecer un posible encuentro o choque, un juego, una interferencia, un (im)pacto que se re-toma cada vez parcialmente, desde una estética del “yo” que, como toda ficción (singular) atenta a lo real siempre tiene que volver a ensayar, simular, provocar y sugerir lo escrito (lo que muestra) y lo borroneado (lo que se oculta) de una maquinaria (un sistema) sensorceptivo que promueve su fallos, sus procesos de estímulos para captar(se) sensiblemente el contacto con los otros, señales, miradas, silencios o tensiones que se deslizan y/o transmiten.

Además, a la manera en que Schechner se extiende en su profesión y actividades para comprender e interactuar, reflexionar y generar conocimiento ante fenómenos culturales del mundo, haciendo de su estudio una herramienta analítica y artística que transforma a la teoría en práctica y a la práctica en teoría, el cineasta Perlov se inunda de lo ajeno, lo observa, para reflexionar sobre la propia práctica como sentido de pertenencia a un circuito comunicacional y afectivo, un sistema de sentidos-signos relacionados. Si la teoría que desarrolla Schechner es inacabada, imperfecta porque precisamente se desarrolla desde la observación y la acción en la dinámica socio cultural donde busca comprender lo distinto y diferente que puedan convivir, las tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos “y las telas de significación que nuestra especie sigue teniendo” (2000,

p.19), no es difícil encontrar semejanzas con el cineasta de *Diario*, obra en la que venimos rastreando las tensiones que atraviesan su yo y las formas de representación de su mundo, haciendo de su documental una obra en proceso, un ritual, una obra abierta, autorreflexiva, que va generando también su propia poética.

Así como Schechner da preeminencia a la corporalidad entre las particularidades de la performance, desde el campo local y en relación con esas experiencias, también Jorge Glusberg (1986), un referente ineludible aunque más ligado a las artes visuales, destaca que la performance busca hacer del cuerpo un signo, un vehículo significativo. Es una unidad de sentido que se aparea con una variedad de sentidos visuales, olfativos, táctiles, auditivos, etc. y considera que es el sentido anafórico el que caracteriza a estas manifestaciones. Es particularmente la que origina el efecto de sentido que adquiere la experiencia y la interrelación entre emisor y receptor que Glusberg define como un verdadero acto de transmisiones de significaciones (p. 58).

Configuran un sistema de sentidos-signos relacionados, organizados y comunicados entre sí como un ejercicio estético cotidiano ligado a un cine de lo real. Curiosamente, revisando la etimología de donde procede la palabra moderna “estética”, el filósofo francés Dominique Chateau en *Estética del cine* (2010, p.129) sostiene que remite a los (cinco) sentidos (nombrados por Glusberg en lo performático), a la sensación, al sentir, a lo sensorial, a lo sensitivo, a la percepción. Es decir “concierno a la relación de los sentidos con el mundo”.

En relación con esas tácticas performativas un destacado texto de Nicolas Bourriaud (2006) retoma la cuestión al analizar obras - referidas a cierta potencialización de aquellas experiencias - pero re-elaboradas a partir de los '90, estrategias que se fundamentan desde modelos de lo social más o menos precisos para referirse finalmente a una estética relacional del arte que caracteriza la intersubjetividad como no solo representativa en el marco social de la recepción del arte (*el campo*) sino que pasa a convertirse en la esencia de la práctica artística (2006, p. 23).

En el cine perloviano lo profílmico se dispone debajo, delante, durante y después de la escena, implicando una proyección en espejo del filmador y del acto de filmar como encuentro con el otro, un pasaje de donación de la imagen al espejo (pacto cinematográfico). Dichas miradas se asocian, se bifurcan y dialogan, se juntan sujetadas por un cuerpo que registra sus huellas (des)tejidas en el círculo de la representación y su comunicación, buscando otras duraciones otros cuerpos y sus efectos de la representación. De ese modo, la ambigüedad es el efecto de una multiplicación de voces y miradas que incorpora la escena a una experiencia menos controlable de ver y oír, una experiencia más abierta. En esa representación el espectador como lo especifica Machado (2009, p.66) debe considerar de un modo más complejo la experiencia social y humana, con sus contradicciones y múltiples aspectos. Lo inesperado y lo esperado intentan propiciar una relación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen (mental) pantalla del espectador.

Un juego doble entre distancia e identificación. Por eso, Bourriaud (pp. 15-16) sostiene que el arte contemporáneo, en tanto lugar de producción de una sociabilidad específica, desarrolla un proyecto político en tanto se esfuerza por abarcar lo relacional problematizándolo.

La puesta en relación de las miradas intercedidas se disponen en profundidad desbordando al sujeto (cineasta-espectador), ambos en permanente transformación, construyendo un régimen estético en conjunto.

Entre errancias y pormenores crean su propio simulacro de la escena, estableciendo posibles vínculos subjetivos entre el espectador y el propio documental en construcción. Pero, entonces, se nos plantea otra cuestión: ¿cómo se fusiona el cineasta con su cine-espectador?

En busca de una explicación a dicha pregunta, entendemos con J.L.Nancy (2013) que, según modos diferentes, se trata de separar lo que vincula una obra con sus medios, condiciones, contextos reglados y lo que la hace existir como tal en su unidad indivisible, la de un conjunto y de las unidades discretas, indivisibles, de sus partes, momentos, composiciones, aspectos (pp. 280-281). La sensibilidad por las partes que forman el todo, una idea del realizador expuesto en una senda o a una herida, ocupando un lugar abierto en el mundo de la mirada y su

ambivalencia, por verla, esperarla y evocarla en sus tensiones. Este rompecabezas forma parte del asunto de un cineasta, de un programa, de un deseo de lo real: de estar atento, a lo que nace y a lo que morirá.

Reingresando ahora en *Diario*, vemos el barrio, el territorio en que el cineasta está alojado en París, y vemos también distintas imágenes de gente que deambula cerca de una iglesia. El Off con la voz de Perlov nos dice:



Mi cámara se acerca más y más a la gente. Siento como si estuviera buscando a alguien". "Mira cuántos de ellos usan lentes", observa Yael. "Tal vez es por la lectura de la biblia", le digo. Son protestantes devotos.



Recuerdo a Dona Guiomar, mi madrastra negra leyéndome la biblia cuando era pequeño. Yo comprendía muy poco y retenía sólo algunas imágenes. Imágenes como la de las ovejas, las ovejas del señor, la cual me agradaba y la que nunca he visto en la vida real.

Entonces vemos que la cámara y la voz intentan encontrar relaciones y proximidades de la imagen del recuerdo de Doña Guiomar.



Dona Guiomar era la única de la familia que usaba lentes. Comienzo a buscar un rostro como el de ella entre la multitud. ¿Sería como el de ella? ¿Cómo aquella? Seguramente era más joven. Ella jamás usó sombrero.

Pero Dona Guiomar poseía la misma mirada punzante.¹⁴

Vemos las combinaciones en las sucesiones desplegadas, las vidas imaginadas de las miradas y su mortalidad, cuando se convierten inevitablemente en algo abstracto, poético, inalcanzable y extraño como un fantasma filmado. La mirada tiene un cuerpo, una distancia y un desplazamiento donde a la vez, puede nacer y morir.

Nos hacemos eco para seguir a Vincent Sorrell y Jean-Louis Comolli (2016, p.239) que se preguntan si es “mi” mirada (la de Perlov en este caso, el de *Diario*) si es mi mirada la que produce la porción de perennidad, la que está frente a la muerte, la “mía” (la de Perlov), la que verá una vez más a los y las que “me” contemplaban (a Perlov) a través de la cámara antes de morir, puesto que nadie por venir tendrá que verme (a Perlov) contemplándolos.

Des-mirando (tomando distancia de la imagen de él mismo y de los otros), encontrándose “entre”, el cazador-filmador está auto-emboscado, armando tácticas y juegos para una expedición de lo cotidiano, iluminando los rastros, las pistas impregnadas de afectividad, de la singularidad que despliega un trazado, una manera *de capturar*, de hacer/ver imágenes.

Inevitablemente entonces recordamos que Aumont (2013) describe la puesta en escena en estos films mediante una metáfora al asimilarla con “un arte de la captura”, como la caza y la recolección. Exaltando las apariencias, transfigurándolas eleva el velo sobre el mundo y ofrece múltiples e intermitentes apreciaciones de lo real (pp.123-124). O, en otras palabras, de cómo articular el advenimiento de una imagen: nombrando, clasificando, postulando un vínculo preciso, un dispositivo puesto en forma por la atención fenomenológica de la creación.

Otra conexión posible puede acercarse a la descripción que aporta De Certeau (2000, p.42) en relación con lo cotidiano, cuando se refiere a las prácticas de tipo táctico, las prácticas habituales (hablar, leer, circular, hacer compras, cocinar, etc.) y también una gran parte de esas maneras de hacer: los éxitos del

¹⁴ Diario, Perlov David, 1983, fragmento parte 5 marzo-julio 1983.

débil contra el más fuerte (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden) artes de poner en práctica jugarretas, astucias de cazadores, movilidades, maniobras, simulaciones de múltiples formas, hallazgos jubilosos, poéticos, guerreros.

Si lo pensamos como el filmador filmado: el retrato afectado se desintegra en un autorretrato, lo absorbe y lo contamina en su inscripción verdadera. El cineasta, entonces, surge no como sujeto ni como objeto, nace como una imagen-cuerpo posible, fragmentado y astillado, más bien una alteridad indescriptible, inmanente, una fuerza inventada a través de un diálogo, un reflejo turbio que está a disposición, una mirada que va más allá de su presentación, que espera su decantación, una mirada velada, un reconocimiento que intenta anudarse a algo o alguien, un nosotros marcado que contempla un camino sinuoso, un territorio o pasaje.

De algún modo se trata de lo que sostiene Bourriaud (2006, pp.22-23) cuando refiere que la forma se vuelve consistente y adquiere existencia real cuando pone en juego las interacciones humanas porque la forma de una obra de arte surge de una negociación con lo inteligible. Es que el artista entabla un diálogo a través de la forma y la práctica artística tiene su esencia en la invención de relaciones entre sujetos. ¿Qué propone la obra de arte? Estamos de acuerdo con Bourriaud para quien cada obra de arte en particular es una propuesta para habitar un mundo en común. Es por eso que el trabajo de cada artista inventa relaciones con el mundo que a su vez generarían otras relaciones en una sucesión infinita.

Las imágenes puestas en palabras buscan las ideas como un acto creador, los vínculos de un deslizamiento entre el espectador mirado y el acto de filmación sostenido por su miramiento. Toda imagen empieza por una situación, por el acto de filmación precisando a su vez, la libertad, lanzándose a su necesidad, exhibiéndola como una imaginaria que borda sus ideas. A ello se debe que Jean-Louis Deotte (2002) crea que el cine, al inervar las técnicas, integrándolas a la humanidad, las expone poetizadas y es su manera de volverlas pensables, aunque no sean necesariamente objetivables. En síntesis, si el cine tiene una tarea, la misma

consiste en sensibilizarnos poéticamente frente a un medio cuya línea de fuga no es ni humana ni inhumana (p.88).

Limitarse a esos mismos ejercicios, a la relación entre los medios y los fines, podríamos decir perlovianamente: ese espacio intermedio entre los medios y los fines. Un mundo habitado que se muestra inacabado, una forma creciente dando la posibilidad a través de esta condición. La imagen toma un lugar imperfecto, dudoso, sin saber ni separar lo material de lo espiritual, *ni humana ni inhumana*. No hay una barrera infranqueable, una diferencia esencial entre lo viviente y lo no viviente, entre la materia y el espíritu, porque es la misma realidad desconocida profundamente la que se revela viviente o inanimada, la que está provista o desprovista de alma, según el tiempo en la que sea considerada, como sugiere Jean Epstein, uno de los primeros teóricos sobre el cine (*La inteligencia de una máquina*, 2015. p.37).

En todo caso podemos pensar en la memoria de una obra en proceso, donde las imágenes y sus componentes se dirigen hacia una interrogación: ¿la reflexividad de las imágenes puede configurar su propia memoria, sus restos y archivos, donde se constituye el sentido de la creación? El valor de lo lejano se deposita en la proximidad, dejando huella. Claro que se corre el riesgo, en el peor de los casos, de sobrecargarla y contaminarla, pero, en el mejor de los casos, se la puede dirigir en otra dirección, en la opuesta, internándola en una profundidad extrema. Para Déotte (2002), la huella constituye un vector y deja que la proximidad se vuelva evidente (en la escritura) y lo lejano, pase a recuerdo de su origen(p. 50). Se trata de la inscripción de una argumentación, a veces alejada de una retórica, esbozando una sensación, una emotividad, una pre-historia, una primitividad que se deja trabajar por una alteridad bajo distintas formas que ocupan un espacio sensible de inscripción, de performatividad, de toma de conciencia de actos de subjetivación o reflexividad.

5.2. Concientización de la Subjetividad: modos de producción de las imágenes en la estética de la memoria. La mirada y la escucha como (corto)circuito

Diario: Hacia el final de la parte cinco del film, Perlov está llegando al aeropuerto para ir de París a San Paulo. Vemos imágenes del aeropuerto tomadas desde un taxi. Off:



Les pedí a Yael y a Naomi que no pidan licencia en el trabajo.
Que no vengán al aeropuerto. Está bien”, dije. “São Paulo queda a la
vuelta de la esquina”. “El avión vuela como un pájaro”.
No parecen entenderlo. Para ellas, los pájaros vuelan como aviones.
¿Dónde están hoy los pájaros? ¿Qué le sucedió al albatros?
¿Dónde está la puerta de embarque a Sudamérica? ¿A São Paulo?
Deseo encontrarme en Brasil.¹⁵

¹⁵ Diario, Perlov David, 1983, fragmento final de parte 5.



La obra existe obrando sus imágenes, traduciendo un diálogo en una lengua extranjera, simbólicamente inexplicable, una conversación diferente entre palabras e imágenes, vinculando lo inteligible y lo sensible, elaborando y exponiendo un régimen de apariciones que cuestiona los mecanismos de construcción de imágenes y discursos. Y también, un cierto modo de lectura-escritura de las imágenes, del mundo de las imágenes y sus imaginarios y de cómo habitarlos políticamente.

Conviene, entonces, poner en claro lo que es político en arte y Rancière (2011, p.33) responde en forma incontrastable. Comienza explicando por la negativa al expresar que el arte no es político por los mensajes o sentimientos que transmite sobre el orden del mundo, ni por el modo en que representa las estructuras sociales, los conflictos o identidades grupales. Y se vuelve afirmativo para definir lo político del arte cuando señala la distancia que toma respecto de sus funciones, por la clase de tiempos y espacio que instituye, por el modo en que recorta tiempo y espacio.

La escritura de las imágenes (de los acontecimientos) va de la mano de sus relecturas y reciclajes: se lee mirando y se filma observando el acto de filmación como escritura y borradura. Entre la lectura y la escritura se produce un frotamiento, una latencia. Es decir, hay disposición al desplazamiento o frotamiento entre palabra e imagen y su sonido-sentido.

Sonido como tal: silencio, ruido, murmullo o grito. Así, en el comienzo del capítulo tres de *Diario*, vemos desde su ventana un plano general de la ciudad y el sol del atardecer cayendo sobre la misma. La voz en Off dice:

Verano 1981, elecciones. Nuevamente.



Vemos imágenes de la televisión transmitiendo los resultados, escuchamos: según el último pronóstico televisivo, el partido laborista ha ganado las elecciones parlamentarias por un pequeño margen de uno o dos votos. Se escucha en el fondo a las hijas de Perlov celebrando.



Y el Off de Perlov:

Error. La televisión está vaticinando la victoria. Una vez más, el profundo deseo reemplaza a los hechos. Y una vez más, elude a los hechos en sí.

Vemos imágenes de la ciudad filmada en paneos desde su departamento. La voz de Perlov en Off:



La así llamada “bella Israel” insiste en dar por sentada su belleza. Ciudadanos derechistas consideran feas a estas personas que aparecen en pantalla, y realzan así su propia belleza.

Se produce un corte. Nuevamente la imagen del televisor filmado que muestra rostros de manifestantes en la calle.

Off: Error. Un error amargo.

En el televisor filmado siguen saltando los manifestantes. La imagen, por primera vez en todo el *Diario*, se congela y se detiene en el rostro de un manifestante. El barrido horizontal negro del televisor, tapa justo los ojos del manifestante y sobre su imagen congelada con la boca abierta y los dientes desafiantes, aparece en off:



¿Será este rechinar de dientes algún tipo de presagio?¹⁶

De allí, a partir de los chispazos, se articula su reescritura al desnudo.

En todo caso, se trata de inventar una relación (¿silenciosa? ¿invisible?), descolocando a ambas partes, a condición de identificar lo singular de lo colectivo, de afectarlo mutuamente. Entre “ellos” y “nosotros”, Perlov exhibe memorias heterogéneas, temporalidades que parten de una heteronomía, que trata de reconocer lo irreconocible, lo insignificante. “Sin conciencia estética no es posible una conciencia del propio presente”, afirma Martin Seel (2011) y entendemos que Perlov en el fragmento comentado está atendiendo a la presencia de posibilidades desconocidas y desaprovechadas en su invisibilidad, pero que él ha dejado traslucirlas justamente en la experiencia estética (p.35). Conciencia del chispazo, vibración que produce no solamente sentido, sino gestos y sensaciones a partir de los cuerpos y sus movimientos, y eso evidencia su propia forma de comunicación, un juego con reglas propias, un “yo” y un “nosotros” puestos a jugar. Entonces, como enseña Lejeune (1994, p.93) tenemos presente que en el desdoblamiento del pronombre “yo”/“nosotros” (o “tú”, “ellos”) inevitablemente desembocamos en el problema de la identidad y el análisis del juego de los pronombres y las personas de la enunciación, impone construir una teoría del sujeto, porque la identidad “es una relación constante entre la unidad y lo múltiple” .

¹⁶ Diario, Perlov David, 1983, comienzo parte 3.

Esta operación funciona casi como un (corto)circuito, con intermitencias, entrelazando los sentidos de valores estéticos, desentrelazando las tramas subyacentes, vale decir, hasta los distintos grados posibles de su iconización, indicialización y simbolización. “Es precisamente en ese momento de telar – como afirma Russo - donde un texto audiovisual cobra forma”. ¿Cómo lo hace? Tal como lo expone Russo (2012, p.60), Perlov entrelaza sus hilos y la trama tiene un diseño entre nudos y enlaces, su textura y también las fallas, los huecos o agujeros.

¿Qué se ve alrededor de esta mirada (doble) desmirada? Y ¿Cómo se des-entrelaza? Explorando la correspondencia alrededor de una visión (de la miradas y de las escuchas), de su visibilización, el documental organiza su espacio, el de un sujeto espaciado y de su desnudez, poniendo(se) (entre) las miradas en el espacio, revelándolas, suscitándolas. Las implicancias del mirar podría titularse la ramificación semántica que declina Nancy y cuya transcripción literal resulta insoslayable:

El mirar lleva el sujeto adelante. «Mirar» [regarder] vale primeramente como garder, warden o warden, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guardia [prendre en garde] y tener cuidado, guardarse [prendre garde]. Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como «soy»: en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba [me regarde] (Nancy, 2012, pp.73-74).

Sin embargo, en el interior de la escena se referencia un estado de cosas -que busca su conciencia- en tanto otro, en la relación identitaria puesta en juego por las apariencias, una especie de interfaz que proporciona el intercambio y el juego de las diferencias. Tiene que ver con el análisis de Lejeune examinando la co-presencia en la enunciación de un yo, de un tú y de un él referidos al mismo individuo y también tiene en cuenta el carácter doble del destinatario cuando yo me hablo de tú y también la enunciación puede desdoblarse a un tercero, el eventual oyente o lector o espectador que asiste a un discurso que se le ha destinado aunque ya no se le dirija. Estos señalamientos de Lejeune sobre la enunciación (p.95) muestran que esta se ha teatralizado.

Por eso, *Diario* también es un lugar donde se transmiten las diferencias y las co-presencias y, por consiguiente, una superficie de inscripción y una profundidad vincular obtenida mediante la observación y experimentación.

Un lugar donde se establece un principio de accesibilidad transitorio puesto en juego como aparición. Como afirma Seel (2007) en su aparecer todo aquello que es perceptible puede ser percibido. Solo debemos atender a su concreción material que “siempre acontece en el presente, en un aquí y ahora específicos”. Entonces surge en su plenitud de fenómeno y en una dimensión de realidad que de otro modo queda desatendida y a cuya percepción le dedicamos tiempo al instante (Seel, 2007, pp.117-131).

Descubrimos, por lo tanto, cómo la mirada es interrogada, se reconoce en cierto modo por estar desfasada en un interior que es exterior. Este ejercicio de los lados y los (des)pliegues es trabajado por su familiaridad espacial, situacional. En este sentido, el cineasta se deja perder jugándose en sus confesiones, en un espacio relacional, determinando la sucesión del suceso, como una especie de observación de un reloj de (arena) imágenes. También analiza Lejeune cómo el narrador autobiográfico, aparentemente único, puede combinar otras figuras: el presente de la narración y el estilo indirecto libre, y nos explica cómo ese uso combinado le permitirá crear juegos perturbadores de confrontación entre lo que ha sido y lo que es bajo un “yo” único (Lejeune, 1994, p.96) y en este caso, las últimas escenas de *Diario* cuyos off hemos transcrito resultan una transposición cinematográfica de esa combinación y sus juegos. Perlov es un sujeto en relación con el espacio que busca su sujeto, es decir, las relaciones espaciales con él y su entorno, cayendo como los granos de arena en el reloj, una imagen (de grano) tras otra, poniéndose al servicio de la escucha y de su observación. Pero, ¿dónde están los granos de los cuerpos? ¿Dónde están sus cicatrices? ¿Sus imágenes?

Barthes nos ayuda a situarlo al decir: “El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (1986, p.270).

La mirada que filma atentamente intenta encontrar estas imágenes grano. Sin embargo, cuesta mucho trabajo nombrarlas, describirlas, fijarlas.

Incluso aparecen como fantasmas y aunque sus huellas-granos-cicatrices son difíciles de hallar, siempre están presentes. A ello se refiere también Fernández Bravo hablando de los relatos de un hiato entre el sujeto y su mundo, considerando que la escritura es el espacio donde la escisión de la identidad se elabora como si se tratara de una herida (Fernández Bravo, 2003: pp.11-12). Porque, entonces, una cicatriz es lo que ocurre cuando el mundo se hace carne y evidencia en sus tejidos la imagen de una cicatrización, por fuera de toda la serie de acontecimientos estereotipados. Y "...una voz sin grano, sin peso significativa, responde de modo satisfactorio a la demanda de una cultura media" (Barthes, 1986: p.267).

Hay que buscar y encontrar el cuerpo de las imágenes de este mundo, descubrir las cicatrices mostrando el deseo de imagen, el reflejo que pueda traducir aquello que desea mostrar(se). Entre evaluación e interpretación se extraerá (desmontará) un sentido y la puesta en relación de toda la cadena de significantes del tejido audiovisual. Se trata menos de una representación que de un procedimiento para ejecutar una subjetividad y de hacerla presente, vislumbrando una distancia necesaria, relacionada con él mismo y su exposición puesta en acto. Parecería que ninguna de las combinaciones del sistema de personas en la enunciación alcanzara a expresar satisfactoriamente la persona, o, como sugiere Lejeune (1994; p.97), revelan aproximadamente lo que es propio de la persona, es decir la tensión entre la imposible unidad y la intolerable división, y el corte fundamental que hace del sujeto hablante un ser prófugo, un fugitivo.

Fuera y dentro de sí, entre las fronteras de la autobiografía, el diario y el autorretrato, una intimidad de relaciones organiza un sistema de enunciaciones y apariciones que espeja sus tiempos y los posibles sujetos-identidades, asumidos por las miradas, sus ideas y artificios. Al final, se trata de filmar una sucesión de sujetos y cuerpos posibles, una proyección, un flujo, en todos los sentidos de la palabra, que aparece cuando las imágenes se revelan. El film proyecta el mundo, no solo una imagen del mundo ante mí, sino que más sutil y decisivamente, me proyecta en el mundo de su proyección y ese es, según Nancy (2012, p.308), un modo más ontológico que psicológico o sociológico. El filmador es filmado por su

escena en una serie de revelaciones momentáneas (y su fondo es la propia arena de las imágenes), en una especie de proyección rebotada que demora o esfuerza sus imágenes. El filmador es mirado por las imágenes como un espejo dentro de otro espejo que mira al espectador, y más allá, como una profecía perdida, desviada.

Repasemos el momento del encuentro de la mirada con la imagen.

Desde lo que la visión deja expuesto, la mirada trasciende. Es su función: que la puesta se vuelva generadora de una serie de revelaciones momentáneas las que se producen cuando las imágenes se forman, confluyen y relacionan y también, plantean interrogantes. En ese encuentro o cruce, la puesta se revela capaz de irrumpir con efecto significativo y así, todo un tejido audiovisual llega a su condición de función-signo. En ese cruce o encuentro, el espectador quiere saber más sobre lo que ve parcialmente y como afirma Russo (2012, pp.56-57) “no le queda otro recurso que mirarlo más y más”.

Se proyecta en la pantalla que, a la vez, nos absorbe y nos separa, nos devuelve una imagen, su (re)presentación. Un (des)cubrimiento de lo real que se hace presente, un cuerpo de lo real. Sin embargo, hace presente lo que está afuera, aún lo ausente y lo memorable, mostrando sus limitaciones a la luz, aventurándose al peligro de estar intentando hacer un mundo, un hiato del mundo. En cuanto a esto, vale la aclaración de Machado señalando que para que el suceso pueda surgir plenamente, es necesario dejar que el suceso también hable. Y con ello Machado nos quiere decir que hablará con las miradas que ya están contenidas en el suceso y por eso sostiene que es preciso “someterse a esa geometría de miradas”, “a esa irradiación infinita de percibir y ser percibido, que en su elocuencia marca la ambivalencia del sujeto de la mirada” (Machado, 2009, pp.55-56).

La mirada muestra lo que guarda y vigila, se abre desde el fondo y transporta lo que crece, en destellos del presente o paisajes colectivos. De ese modo se declara una interioridad en exterioridad declarando sus resistencias, articulando una comunicación de sí entre lo presentado y lo representado.

Hay un desfasaje o un alejamiento que se abre y se renueva infinitamente, en una nueva singularidad que retorna. De hecho, como aclara Nancy (2012, p.62),

el retrato más que una evocación de la intimidad, es una convocatoria a ella o hacia ella, nos lleva a ella, a lo que nos ofrece a la mirada y “uno entra dentro de tal como eso se presenta fuera”.

En el momento del acontecimiento en su construcción accedemos a una disposición espacial, a una inducción promovida por una imaginación espacial que activa la mirada y la escucha. En la imagen resultante de la experiencia, el yo está disuelto siempre en una reconstrucción de sus límites.

Mirando la imagen de este modo se pierde el vínculo superficial entre figura y fondo, se disuelven sus contornos y se obtiene un estado de fusión que mira la captación de la experiencia en sí misma, donde encuentra su pasaje al entorno de las imágenes.

En la complejidad de la puesta en escena, en las asociaciones, en la fusión de los choques, mirada y escucha van produciendo sentido, porque todo texto es un tejido de semejanzas y diferencias. Guión y montaje funcionan como instancias moderadoras que determinan cortes, rasgos singulares que combinan lo que la puesta en escena abre en sus asociaciones buscando una fusión problemática, a lo que se muestra y lo que se escamotea, a lo legible y perceptible aunque sin percibir el sentido, qué sentido tiene. Es como explica Russo (2012, pp.55-56) que la participación activa de la mirada y la escucha en la construcción del “magma audiovisual” van definiendo los sentidos posibles a partir de una experiencia vivida.

Son formas (de escuchas y enunciaciones) de ver las distancias resultantes y las distintas imágenes combinadas a partir de la capacidad de liberarlas, y poniendo a prueba sus límites. Miramos a través de su aparición, en la sucesión de un doble proceso, de la visualización de un reflejo a la estimación de la distancia y su modificación por descubrir, en el tiempo. La búsqueda de un intervalo, de una intermitencia o suspensión del espaciamiento a través de lo (in)expresable. Tal espaciamiento combina el vacío y el lugar como describe Nancy (2013, p.234) al decir que el vacío es el que permite distinguir los lugares, pero es el tiempo el que consiste en el espaciamiento del sentido como una distensión que tiende hacia sí mismo, en una dirección análoga a la del significante hacia el significado. Nos

vemos, entonces, mirando la imagen como en un espejo, en una duración espacio-temporal, donde el sujeto se desplaza levemente del objeto de la mirada, se escapa, se moviliza en la comprensión de la enunciación en el enunciado, su inclusión.

Diario: Vemos imágenes de personas deambulando por un barrio de París.

Perlov en Off:



Dispongo de mucho tiempo. Descubro que después del sábado llega el domingo. A veces, al culminar el día, ni siquiera puedo decir si es un sábado o un domingo. Me permito un juego de azar. El único de mi agrado.

Vemos varias imágenes desde su ventana en el departamento en París.



¿Atraparé algo en mi pequeño marco? ¿O no?

(la imagen es un recorte dentro de otro recorte de la ventana y el patio de la casa, sigue con este tipo de planos de personas que deambulan por la vereda cortadas por el marco de la entrada de la casa)

Mi pequeña vecina, ensayando la maternidad, sabe perfectamente cuando la estoy observando.



Observar se ha convertido en la esencia de mi vida.

No es en busca de una trama, de una historia.

**Es la imagen de un hombre corriendo la que me fascina,
no la razón por la cual corre, o hacia donde.**

La trama, la intriga, los prefiero fuera de mi vista.¹⁷

Nos enfrentamos, a la vez, con la complejidad del caso Perlov, donde intenta fijar o moldear la primera persona del plural (nosotros) a partir de la puesta del yo en perspectiva con un nosotros. Uno se adhiere al otro como una sombra que se despega constantemente, pero a la vez inseparable, como el caminante y su camino, se pliega y despliega en una intermitencia, intentando superponer lo imposible: el observador observado. Se trata de una auto(re)presentación elaborada desde una observación escópica, medida y pulsada por el cineasta y el espectador, la paradoja de la representación de sí.

Y para ello, buscamos el “representándose” en una autopuesta en escena puesta en abismo. Ernst Gombrich (2014) aclara que el proceso constructivo puede tomarse sus materiales tanto de la experiencia pasada como de estímulos entrantes, y por eso considera tosca la división antigua entre ver y conocer. En cambio, entiende que son nuestras conjeturas, premoniciones y conocimientos los que penetran en esta estructura y ya no se disuelven o borran fácilmente. “La imagen, -

¹⁷ Diario, Perlov David, 1983, parte 5.

declara Gombrich enfáticamente - nunca podría entenderse sin el papel del espectador” (2014: p.80).

Pero, claro, a las imágenes íntimas hay que alimentarlas, al menos, en pequeños experimentos de percepción cotidiana, encontrando diferentes planos de la imagen, observando sus misterios, sus hilos a rienda suelta; transformando las imágenes de los distintos planos en un juego de espejos y mirillas, en un sistema perceptivo que se basa en dicho pasaje visionario; transparentando su velo, rasgándolo. Esta operación –que también nos ilustra Volnovich (2012:p. 335)- “fisura la universalidad de la representación en tanto dispositivo de dominación”, porque “la imagen documental documenta el fracaso entre la imagen y el mundo” y ese fracaso que disloca la plenitud de la presencia, es el sentido último de la representación, de la cuestión de la representación como dispositivo que modela la percepción y como sistema de regulación social.

El sujeto-cineasta ocupa un lugar en el mundo de la mirada. Eso implica que inscriba su ambivalencia dominante. O que ensaye cómo sustraer su imagen a un fuera de sí, verse-escucharse a sí mismo para modificar las apariencias y las escuchas de sus propios movimientos. Ante esa encrucijada, ante este duelo de la sincronía que apela a otro pensamiento de la coincidencia, Peter Szendy (2015) sugiere cómo interrogar al cine abriéndose paso de la experiencia, donde la vista y la escucha no dejan de rozarse, tocarse y sustraerse, donde no dejan de accidentarse entre sí (pp.13-14). De su planteo derivan nuevas preguntas: ¿cómo capturar(se) un afuera en un adentro? ¿Cómo interiorizarlo? Esto suscita nuevamente la necesidad de reflexionar. (Pre)-ver dicha mirada, incluso antes del sentido, esperarla y evocarla a modo de una “premonición” en sus tensiones y contradicciones, es parte del asunto de un cineasta y de su auto-afectación. Él mismo se mira-escucha en sus variaciones (entre el hablante y el oyente), realizando un ejercicio de despliegue entre nosotros mismos y los otros, un nosotros, una confidencialidad con la capacidad de percibir los ecos, esquivando y percibiendo, de todos modos, su yoidad. Así lo confirma Nancy (2012, p.80) cuando observa que el problema de la relación a sí se expone y desanuda en una mirada sin relación, una mirada que se mira solo a sí misma en la estricta medida

en que se pinta y sale de ella. En otras palabras: lo oculto y lo presente construido por un signo o su vaciamiento. Una intersección que se compone de estados, desvaneciéndose. La (a)puesta (entre el afuera) de la escena, su imaginación espacial, se da entre el cuerpo y la imagen, su sombra. ¿Cómo? Hallando y aprehendiendo su reflectancia, espigándola. Es decir, su visibilidad y escucha, por resonancias observadas.

Szendy nos lleva a pensar que habría algo como una escena de la escritura en toda escucha, pero también una escucha en toda escritura y marca:

¿Intentar ver el oír no obedecería al intento de hallar un paralelismo con aquello que quizá la vista todavía no ha aprendido a controlar y sujetar? (...) como si para oír el sonido hubiera que pasar por la imagen, sin terminar de ceñirse a ésta <<la vista espera al oído que espera la vista, y así se sigue al Infinito, uno puntuando o sobrepuntuando al otro>> en una <<escalada en la que los dos sentidos no dejan de sustituirse uno al otro>> (Szendy, 2015: 8-9).

Así como lo describe Szendy, se trataría de una disposición espacial motivada por la estimulación del entorno, de una activación de la percepción circundante entre lo visto y oído. El cuerpo es lanzado al espacio, a su visionado y escucha. El cuerpo y su imagen proyectada por un sistema de relaciones va de un lado al otro: cuerpo, palabra e imagen se reflejan entre escenas. La imagen piensa al cuerpo en su espacialidad, se intercambia una especie de imagen corporal que habla a través de sus huellas, puestas en escena. Se articula como un organismo vivo, monstruoso, que muta sus coordenadas, evocando lo inconforme, para intentar hacer aparecer las cicatrices como pistas, los sentidos y sus defectos, en todos los sentidos posibles.

En la *Carta de Marsella sobre la auto-puesta en escena* (2002, p.167), Comolli aclara el planteo: Dado que el ojo está en el cuadro y la mirada, en el filme, se trata de una mirada responsable de la puesta en escena y de la mirada del espectador. Es decir que poner en escena es ser puesto en escena.

Si filmo a una persona (él/ella), él/ella me mira, me devuelve con su mirada el eco de la mía, es decir, me devuelve mi puesta en escena tal como percute sobre él/ella que se ha apropiado de esta puesta en escena. Comolli lo deja

rotundamente en claro diciendo que “toda puesta en escena es modificada por el sujeto puesto en escena”.

El cuerpo se rodea de la escena, saca, pone afuera para el otro, crea una imagen corporal (proyecta su eco y rebota en un intercambio generando una dimensión reflexiva de la mirada), para reconocer las superficies del espacio. Investiga la proyección, encuentra su tiempo, se altera, la enuncia con su voz; su mirada, con lo que toca y siente, modifica y aproxima estipulando una realidad informe, que vibra. El cuerpo se descubre en la observancia de la creación. Así es como el proceso de inscripción expone y captura una duración, desviando y usando dobleces, mostrando presencias fantasmáticas, presencias marcadas por un cuerpo que evoca proyectando sus cicatrices en el territorio- mapa colectivo.

El objeto de la mirada (campo escópico) es su condición de visión, la que exhibe de esta manera una imagen pantalla, abierta y resquebrajada. En lo que concierne a este aspecto se impone remitirnos a uno de los aportes reveladores de Jacques Lacan (1997) en *El Seminario. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, donde aborda la fenomenología de lo visual retomando a Merleau-Ponty quien planteaba la preexistencia de una mirada pues sostenía que antes de que el sujeto vea “es mirado desde todas partes”. Como Lacan considera forzada esa preexistencia o dependencia de lo visible respecto a aquello que nos pone ante el ojo del vidente, señala que ese ojo es la metáfora de algo que llama *el brote del vidente*, algo anterior a ese ojo y por eso necesita deslindar el asunto afirmando que: “La mirada solo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte”(p.80). Es decir, se distancia de la vía fenomenológica de un campo escópico polarizado y nos advierte que “(...) nosotros no tendremos que pasar entre lo visible y lo invisible” (p.80) porque la *esquizia* que le interesa a Lacan no es la distancia debida al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales estamos dirigidos por la intencionalidad de la experiencia fenomenológica. Lo aclara con precisión al distinguir entre el campo de la visión, centrado en el ojo, y la *función* de la mirada:

El ojo y la mirada, esa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico.

En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, depeldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido - eso se llama mirada" (Lacan, 1997, pp.80-81).

A continuación, en el cuadro total de la representación, Lacan va a ubicar lo que llama "función de la mancha", punto focal, escotoma en el cuadro total de la "representación". A propósito, recordemos que se designa como *escotoma* una zona de ceguera parcial, temporal o permanente, inmóvil, que oculta una parte del campo visual, y que puede estar situada unas veces en el centro y otras en la periferia.

Así, a partir de la mirada que esconde y muestra, el vidente encuentra las vías para espiar y ser espiado (mancharse), fracturarse entre el observador y lo observado. Esas tácticas que hemos descrito en Perlov ponen en (auto)escena, las imágenes miradas, como un fenómeno de cajas chinas o sombras chinescas que se retroalimentan en un estado de meta-observación, más allá y más acá de la propia mirada, en sí mismo entre mundos. Se trata de hallar la mirada - cine ya no como un plano sino como una mancha de luz en la pantalla (su visión), o como si se iniciara la pintura de un cuadro aplicando primero los colores-manchas para luego encontrar-pintar las formas de un paisaje, un accidente consciente (consciente de su error), que se distribuye irrefrenablemente sobre la superficie manchada.

Es Lacan quien le da el nombre de *mancha* al indicar la función de aislar del vidente cuando dice a partir de un ejemplo que

(...) es valioso porque marca la preexistencia de un dado-a-ver respecto de lo visto. No hay ninguna necesidad de suponer la existencia de algún vidente universal. Si la función de la mancha es reconocida en su autonomía e identificada con la de la mirada, podemos buscar su rastro, su hilo, su huella, en todos los peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico.

Entonces nos daremos cuenta de que la función de la mancha y de la mirada lo rige secretamente y, a la vez, escapa siempre a la captación de esta forma de la visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia. (...) Allí se evita la función de la mirada" (1997, p.82).

Por lo tanto percibimos las imágenes como manchas en una superficie de puntos y líneas, la mirada se vuelve objeto fantasmal del sujeto evanescente tratando de anudarse a una metamorfosis entre la mirada y lo mirado (la mirada

inasible que cautiva). De dicha experiencia fenoménica de la contemplación nace esa intersubjetividad (la reciprocidad) que nos acerca y nos aleja sintiendo a veces que estamos entre miradas, según Lacan, un lugar que “propicia para el sujeto la coartada”. Porque el mundo “es omnivoyeur, pero no es exhibicionista -no provoca nuestra mirada”(p.83) dado que cuando esa provocación empieza también comienza esa sensación de extrañeza y eso quiere decir que “en el estado de vigilia” está elidida la mirada y lo que se elide, no solo que eso mira, sino también que eso muestra”(p.83).

La mirada está afuera (manchada), muestra y nos mira desde todas partes. Por eso, ese “juego de luz y opacidad” cautiva y estimula que la mirada sea un objeto desconocido y quizá también por eso simboliza el sujeto en ella de modo tan logrado su propio rasgo “evanescente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de *verse verse* en la que se elide la mirada”(Lacan, p.90). Es la función del deseo que Lacan considera un privilegio de la mirada y lo que hace que podamos discernir “colándonos, valga la expresión, por las vetas que recorrió la visión para ser integrada al campo del deseo” (p.92).

Lo que hace Lacan -nos explica Mauricio Tarrab en *La mirada de las imágenes* (2015, p.6) con su noción de “la mirada como la ventana misma”, su objeto mirada, permite considerar que la misma no está enfrente, sino fuera del campo visible y de ese modo convierte a lo “perceptible”, a la imagen en este caso, en una mera pantalla. Es decir, “explota el aspecto doble de la imagen” que al mismo tiempo muestra y oculta.

En efecto, es un espejo, un prisma, un sistema (auto)reflexivo, alimentándose a sí mismo, (un dar-(se) a-ver), como un fantasma y donde efectivamente dicho (corto)circuito cerrado es finalmente desbaratado, para dejar una hendidura por la que podamos espiar. Es decir, se trata de una política de exhibición para crear regímenes de superficies de inscripción, transparentes pero ruinosos. Podemos decir que encarna una práctica atravesada por una problematicidad del sentido.

Afortunadamente, Comolli (2002) expone luminosamente la compleja dialéctica que implica la mirada. Considerando que en la representación (el modo

de entablar la relación fundadora de las sociedades humanas), la mirada nunca es solo la mirada del hombre sobre el mundo, sino también y a veces sobre todo, la mirada del mundo sobre el hombre, sostiene que “el cine no puede hacer otra cosa que mostrarnos el mundo como mirada”, mirada, puesta en escena: “El yo-espectador-veo se transforma en veo-que-soy-espectador. Hay una dimensión reflexiva en la mirada. Mirada. Regreso hacia sí mismo, reflexión, repetición. Revisión. Doble visión (Comolli, 2002: p.167).

Por intermedio de esta doble visión abismal, el documental enarbola su propia memoria de inscripción duplicada. De algún modo, una sistematización de la obra generadora de pruebas y errores, de derrumbes que suscitan la reflexión sobre la especificidad de lo visible.

Para cerrar este capítulo, recogemos de Lacan un párrafo que señala la dimensión que limita al creador:

“El creador tan sólo puede participar de la creación de pequeñas deposiciones sucias, de una sucesión de sucias deposiciones yuxtapuestas. En la creación escópica estamos en esta dimensión -el gesto en tanto movimiento que se da a ver, que se ofrece a la mirada” (LACAN, 1997, p.123).

Por eso, para nosotros es evidente que en *Diario*, Perlov recoge los fragmentos de la ruina del mundo para trabajar y dejarse trabajar por dichos restos, reciclando sentidos para reconstruirlos, elaborando las marcas de un desenterramiento.

Bibliografía

- Aumont, J. (2013) *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Argentina. Ed. Colihue.
- Barthes, R. (1986) *El grano de la voz*, Barcelona, España, Ed. Paidós.
- _____ (1994) El efecto de lo real. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona. España. Ed. Paidós, pp.79-89.
- Bourriaud, N. (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Adriana Hidalgo.
- Chateau, D., (2010), *Estética del cine*, Buenos Aires, Argentina, Ed. de La Marca.
- Comolli, J.L., (2002) *Carta de Marsella sobre la auto-puesta en escena*. En: *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Argentina, Edit. Simurg, pp. 166-170.
- Crary, J. (2008) *Las técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* - Murcia, España. Ed. CENDEAC, Col. Ad Litteram.

- De Certeau, M. (2000), *La invención de lo cotidiano*, México, Ed. Universidad Iberoamericana.
- Déotte, J.L., (2002), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Chile. Ed. Metales Pesados.
- Epstein, J. (2015) *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Cactus
- Fernández Bravo, A. (2003) *Sujetos en tránsito. (in)migración exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid/Buenos Aires, Ed. Alianza.
- Glusberg, J. (1986) *El arte de la performance*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones de Arte Gagliardone.
- Gombrich, E.H., (2014), *La evidencia de las imágenes*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Sans Soleil.
- Lacan J. (1997) *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales de Psicoanálisis*, Barcelona, Ed. Paidós.
- Lejeune, Ph., (1994), *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, España, Ed. Megazul-Endymion.
- Machado, A. (2009) *El sujeto en la pantalla*, Barcelona, España. Ed. Gedisa.
- Nancy, J.-L., (2012) *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Amorrortu.
- _____ (2013), *La partición de las artes*, Valencia, España, Ed. Pre-Textos.
- Rancière, J., (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Capital Intelectual.
- Russo, E. (2002), *El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine*. En: Yoel, G.(comp), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Libro del Rojas.
- _____ (2012) *Cine: una puesta en otra escena. Quince años después*. En: La Ferla J./Reinal. (comp.) *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Librería.
- Schechner, R. (2000) *Performance. teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas . UBA.
- Seel, M. (2011) *La estética como parte de la filosofía*. En: *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Argentina, Katz Editores, pp.34-39.
- _____ (2007), *Un paso al interior de la estética*, En *Revista Estudios de Filosofía ISSN 0121-3628 (Nº36, agosto 2007)*, Universidad de Antioquía, pp.117-131, Medellín, Colombia.
- Recuperado de
[:https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12740/11483](https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12740/11483)
- Sorrell, V./ Comolli, J.L., (2016) *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Manantial.
- Szendy, P. (2015), *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile, Ed. Metales Pesados.
- Tarrab, M. (2017) *La mirada de las imágenes, Algunas referencias para acercarse al "Imperio de las imágenes"*. Obtenido y disponible en: [http://www.wmarg310.com.ar/eolpostal/uploads/LA%20MIRADA%20DE%20LAS%20IMAGENES%20DEF\[2\].docx](http://www.wmarg310.com.ar/eolpostal/uploads/LA%20MIRADA%20DE%20LAS%20IMAGENES%20DEF[2].docx) p.6
- Volnovich Y. (2012), *Actos de ver. La función documental*. En: La Ferla J./Reinal, S. *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Librería.

6. Conclusiones

Hemos enfocado nuestra investigación desde la perspectiva del ensayo documental como un híbrido que se nutre de varias fronteras (la ficción, el experimental, la vanguardia) y que permite considerarlo como obra mutante, indefinible en sus límites y movimientos. Partimos, por consiguiente, de definir el tipo de documental que nos interesaba investigar porque habíamos recorrido una precoz y apasionada afición como cinéfilos y como participantes en cineclubes, talleres, seminarios, debates y festivales que acompañaron nuestro ingreso en la carrera universitaria y en nuestro comienzo en la realización. En el marco académico encontramos argumentos convincentes para enfocarnos en el estudio del documental como una investigación artística y específicamente como híbrido a través de las realizaciones de documentalistas (cineastas y videastas) que, desbordando cánones y convenciones, plasmaron procedimientos de emancipación con lo establecido, independizándose de modas y criterios. Desde la periferia del documental institucional, esos realizadores inquietos plasmaron la vinculación con lo Otro creando, en solitario o en forma independiente, las obras que contienen y plantean reflexiones y cuestiones de un imaginario propio, subjetivo, poético y crítico. A esa vinculación con lo Otro que, por lejanía o proximidad se expresa en la familiarización o extrañificación, le agregan la problematización, el interrogar y cuestionar los modos del hacer, las formas de representación, la ética y la estética posibles del documental.

En el tránsito por esas experiencias cinematográficas ligadas a un cine documental personal, reflexivo y autobiográfico, apuntamos al análisis de los modos de producción de las imágenes, sus dispositivos, alcances y contradicciones en los entramados entre pasado y presente, entre subjetividad y memoria, y para ello, nos concentramos en una obra como caso testigo, *Diario* de David Perlov, de origen brasileño que migra del continente y deviene israelí. Es esta la obra de un migrante latinoamericano, que, heredero de diásporas previas, llevará consigo a Israel su extranjería y los ecos o rastros que permiten una relación con el *Cinema*

Nôvo, uno de los movimientos más vigorosos de nuestro continente entre los que abrieron la perspectiva al ámbito del patrimonio audiovisual de la región.

Considerando que el ámbito audiovisual latinoamericano ha venido desarrollando prácticas documentales ligadas al ensayo cuyo resultado originó la invención de un régimen estético en busca de un sistema abierto y performativo, percibimos en la obra de Perlov aspectos coincidentes, en especial el vínculo del cineasta consigo mismo y con su entorno desde que toma el acto de creación como un organismo vivo, un cine en proceso: realizar un diario personal teñido de autorretrato, un ensayo único en sus modalidades porque fue realizado a lo largo de una década (1973-1983). Al proponernos ahondar en *Diario* nos impulsaba demostrar que esta obra configura una anticipación en el trayecto de la modernidad a lo contemporáneo del audiovisual y que ese pasaje que Perlov había construido constituye un repliegue sostenido en la imprecisión y como tal, un fenómeno que prefigura la incredulidad posmoderna en los grandes relatos.

Por eso, al detenernos en la fenomenología de Perlov como documentalista se ilustra el entretendido de circunstancias personales con lo epocal y lo generacional, lo que en sí mismo insinúa el carácter anticipatorio de su audiovisual a las prácticas contemporáneas (Cap. 1).

A nuestro entender, el ensayo que construye se ve fortalecido con la decisión de llevar a cabo un diario íntimo donde se plasma el aire de verdad que proyecta de lo real y de sí mismo, las estrategias de enunciación y la fabricación de imágenes, los dispositivos y el sistema de representación.

Desde la perspectiva interpretativo / hermenéutica y fenomenológica con la que encaramos la investigación, hemos emprendido este ejercicio de aprehensión de una obra en particular que se distingue porque activa y pone en funcionamiento múltiples singularidades de la práctica artística en atención a lo que produce, a lo que provoca. Lo asumimos como un ejercicio que ha buscado esclarecer el sentido, los sentidos, y el hacer de una creación singular y anticipatoria, cuyo abordaje ha debido aliarse a la reflexión teórica sobre aspectos estéticos y procedimientos concretos desde una observación crítica a lo que la obra artística creada provee en el encuentro con ella. Es decir, hemos ensayado la teoría

como un ejercicio de pensamiento construido desde la obra misma y desde una articulación comparativa y contextual, integrando los elementos teóricos y filosóficos con otros próximos a la interpretación crítica, especialmente hermenéutica, del análisis de películas.

En otras palabras, al asumir la piel de analistas- intérpretes, frente a esta que, como toda obra audiovisual ofrece a cada espectador posibilidades infinitas en pos de desentrañar la red de significados entremezclados en los distintos niveles (narrativos, culturales, simbólicos), enfrentamos la labor aguzando la atención que nos permitiera descubrir interrelaciones, niveles, grados de significación para realizar nuestra lectura de la obra. Esta especie de apropiación de la misma que realizamos necesitó despegar desde las circunstancias del creador diferentes a las nuestras, pero pudimos experimentar que el espacio textual del film era el punto de encuentro porque despertaba nuestras expectativas que originaban preguntas y son esos interrogantes precisamente los que nos han dirigido a dónde queríamos llegar en la interpretación del texto. En el abordaje y la labor hemos entrecruzado el método contextual con el del autor y el de la (auto)puesta en escena con la creencia - desde nuestro horizonte hermenéutico - de que podíamos alcanzar una interpretación, una lectura posible, arraigada en el análisis de lo que las imágenes muestran y lo entrevisto, de lo que se narra y lo que se suspende, de lo que se dice y lo que se contradice, de lo que se sucede y lo que se entrecorta, de lo que es presente del filmador y lo que su memoria astilla, de los espacios que mira y habita, de los que la memoria atrae presentificándolos. De lo que ve y entreve, de lo que mira y lo mira.

Lo que el ensayo cinematográfico de Perlov configura es la construcción del pasado y eso implica construir memoria, una memoria sofisticada porque el documentalista se mueve entre espacios heterogéneos geográfica y culturalmente determinados por su circunstancia de migrancia desde el presente de su asiento israelí donde filma y la memoria que se lo presentifica tanto en la puesta en escena que se corre a autoescena como en el flujo de los recuerdos que evocan personas y sucesos de su biografía previa al exilio voluntario como a su deambular por ciudades donde ha vivido y ha incursionado en el oficio.

Precisamente esa construcción entre pasado y memoria potencia la imprecisión en lo narrativo, en lo espacial y en lo descriptivo.

El cineasta Perlov que va creando su *Diario* es un migrante brasileño que reside en Israel donde le habían propuesto filmar un documental sobre la guerra. Sin embargo, desiste del vínculo institucional y de ese proyecto para filmar/se como un acto de asunción de su propio exilio, como un extranjero que quiere saber quién es y quién es en ese nuevo territorio, qué hace allí, cómo es ese mundo, cómo lo vive él: desde una imagen - escucha como una extensión del cuerpo - mirada. Así queda planteado en la imagen inaugural que resulta una clave para la exploración de la observancia perloviana (Capítulo II). Es en la ventana que deslinda el afuera (donde era previsible explorar y reflejar el mundo después de la guerra) y el cambio que dirige en un giro de la cámara y de la mirada, su mirada, hacia el interior de su departamento, hacia el mundo doméstico, cotidiano, íntimo, donde decide ensayar un documental distinto. Esa imagen determina una enunciación particular que co-construye el dispositivo de su voz en off, generando un diálogo entre lo cotidiano presente, la ajenidad y las asociaciones de la memoria, marcando el carácter autorreflexivo del film y la autoconciencia del documentalista, una conciencia subjetivante que implica la necesidad de autoafirmación identitaria, a la vez que se denotan los efectos de las fronteras culturales y religiosas.

Desde el comienzo el film traza las tensiones que la escritura experiencial de Perlov pone en juego para crear el verosímil, el efecto de verdad y que son las que le permiten proveer a distintas realidades que también se plantean como tensiones entre lo imaginario y lo simbólico.

El programa estético que se esboza en esas primeras imágenes, se afianza en el eje de la puesta y autopuesta en escena (Capítulo III). El cineasta filma su ensayo, su día a día entre imágenes, y va definiendo las distancias y artilugios para elaborar el vínculo consigo mismo y con su entorno. Está creando una obra autorreferencial y autobiográfica y es él como documentalista quien decide elaborar un relato fragmentario, no conclusivo, con la mediación de la memoria inconclusa; es él quien se sitúa en una distancia compleja donde las imágenes se

vuelcan (respiran, piensan y actúan), se tornan sensibles y se observan a sí mismas en sus anversos y reversos, hasta hacerlo patente con la autoinscripción.

El diario fílmico que crea narra desde su asiento, el presente en Tel Aviv, los sucesos determinantes de un país irremediabilmente inmerso en conflictos bélicos, pero esa narración se configura desde su espacio privado desde donde convive con ese entorno público reflexionando sobre la memoria, el exilio, la familia, Latinoamérica, los sucesos políticos, la guerra. No intenta organizar, ordenar ni afirmar ese mundo, sino que ensaya fundarlo y lo evidencia explorando las propias leyes inventadas cada vez para reconstruir lo que ve sin dejar de pensarlo. Ensayo capturar la realidad indagándola para habitarla, interrogándola con el dispositivo de su voz en off que abre y corta lo que mira, buscando un sentido o la visión del mundo en las fronteras y cruces desde el efecto de una puesta en escena en directo. Y ese modo de hacer remarca el carácter autorreflexivo de su ensayo.

Con este ensayo fílmico construye un cine del presente, un retorno a lo real cuyas formas enunciativas se vinculan a la puesta en escena en abismo, ya que el sistema de imágenes que desarrollará responde a la búsqueda, la ambivalencia y el anclaje de sentido, pero, a su vez, interroga para entrever dónde hallar el sentido.

Percibimos en este diario personal teñido de autorretrato y vinculado con el afuera (lo público, lo colectivo) y con el adentro (lo íntimo, lo doméstico, lo singular) cómo plano tras plano hay una subjetividad que explora la realidad y que también trabaja con su propio imaginario. De ahí que concentramos el análisis en la observancia perloviana que se corre de la cercanía de los acontecimientos para provocar una distancia y adoptar una perspectiva singular creando una red de signos que convocan asociaciones y representaciones, instantes y cortes. Su ensayo consecuentemente no apuesta a una mera reproducción de lo real, sino que pone en crisis, duda y tensa su propia puesta en escena.

El modo de hacer amateur parece sencillo en la captura de las cosas, de lo cotidiano, pero lo temporal vuelve significativo lo insignificante de las cosas y sucesos. Su mirada se vuelve parcial, incompleta, imperfecta, lejos de los estereotipos, rutinas y lugares comunes, la imprecisión mana de la distancia compleja que le permite revisar día a día las imágenes, opacarlas, observarse a sí

mismas en sus dos caras. Es que esa captura está atravesada por la invención de una forma asociativa que implica yuxtaponer ángulos y puntos de vista, imaginar escenarios, personajes y situaciones. El giro de la cámara hacia adentro es un cambio definitorio que arrastra una manera de mirar: de afuera hacia adentro, de indagar lo subterráneo, lo que no se ve de las cosas, lo que estas ocultan. Y para intentarlo, necesita otras distancias y otras prácticas.

El cineasta errante desarrolla su observancia y crea su diario fílmico con tres simples recursos, una cámara, un grabador y una moviola que son las herramientas que le permiten crear un sistema de imágenes y discursos personales: mirar el presente observando el pasado, intercalando hiatos que entretejen el presente, que lo abren y lo desplazan, fundiendo los tiempos, bifurcando el espacio, revelando las heridas de la identidad. Es que en el film lo real se manifiesta desde una tensión entre el pasado y el presente, desde las huellas que se indagan y cuestionan. La conciencia subjetivante se anuda por un posible vínculo, un recuerdo, una presencia, una relación entre sujetos retratados, la cámara y el realizador que generan desafíos y corren la puesta en escena a la puesta en escena en abismo que conmueve el territorio.

Buscando heridas y cicatrices para absorberlas como marcas de la puesta en escena, las imágenes encuadran el reflejo que pueda traducir aquello que desea mostrar(se). Entre evaluación e interpretación se extraerá (desmontará) un sentido y la puesta en relación de toda la cadena de significantes del tejido audiovisual. Es que, el cine documental parte de una creencia, de explorar y descubrir lo desconocido y lo que se juega ahí no sólo es una mirada sino los cuerpos y sus marcas, los pueblos y sus cicatrices.

Abriendo el juego con preguntas, de manera incompleta, fragmentada e ilusoria intentando develar, correr el velo de la representación, poniéndola en cuestión. La realidad se desdobra y transforma, deja sedimentos y suposiciones proyectando el vínculo entre dispositivos y escenas. El de la voz es el dispositivo que guía y desplaza los límites de la representación hacia lo transparente o lo opaco. Perlov lee, revisa sus imágenes, contempla sus sentidos posibles, los re-escribe, toma distancia y modifica puntos de vista: necesita ver no solo lo que

está delante, sino también lo que puede verse por detrás, arriba, abajo y a ambos lados del conflicto armado, religioso, cultural. En este hacer y rehacer, la voz reconstruye escenas y sentidos, interroga sin cesar. Se instala un sistema creado entre invención y memoria, un espacio inquieto entre palabra e imagen que va provocando rarificaciones en las escenas y escenarios, despegando las imágenes de los fondos.

En el diario fílmico, Perlov crea desde lo cotidiano una forma de escritura experiencial para capturar una problemática singular en la búsqueda de un posible imaginario colectivo. Es un ejercicio vital cuyo proceso creativo abre puertas a las distintas realidades posibles, plantea tensiones entre pasado y presente, paradojas y perspectivas sobre lo real y por medio de la voz en off encarna las vicisitudes de lo real y pone en suspenso aquello que filma, relata y subvierte. Es la voz del cineasta que va construyendo un sistema de creencias junto al espectador aunque lo descoloque porque discurre por medio de una enunciación borrosa y ambivalente.

Formalmente configura un relato fragmentario, no conclusivo, puesto que va estableciendo narrativas no lineales, laberínticas y con sentidos múltiples orientados a obtener una visión subjetiva que liga memoria con imaginación. Una memoria real que dialoga con un proceso de experimentación, una distancia y una relación entre la imagen y la palabra, entre el pasado y el presente, mezclando cuerpos, relatos, discursos conscientes o inconscientes a ambos lados de las imágenes. Va creando un nuevo mundo mientras lo transforma.

En *Diario* campo y fuera de campo pertenecen a un mismo universo imaginario, se actualizan confrontando transhistóricamente en una maniobra reversible, como encuentro y travesía. Lo relevante, precisamente, es que el fuera de campo que se muestra se carga de expresividad y Perlov lo potencia a través de la voz en off desnaturalizando aquello que enmarca en el acto de ver. Es más bien crítico con lo que ve en general y nostálgico en relación con lo que entrevé, suspendiendo el sentido, haciendo que la imagen sea viviente, pensante, indeterminada. Voz e imagen se abren a lo performático de la experiencia, proponen lo inesperado, lo accidental, lo íntimo. Eso permite acercar su ensayo al

cine de poesía con el que comparte cierta secuencialidad discursiva, una subjetiva indirecta libre que trabaja sobre los sentidos de una imagen situación. Despertar las apariencias ocultas a través de una puesta en crisis del punto de vista generando una forma inacabada, una interrogación crítica que se basa en la subjetividad consciente, que explora lo real hablando y escribiendo un contexto, modos de persuasión, de articulación de discursos, de un sistema de creencias construido junto al espectador activo. La realidad es lo que un plano corta con su costura y lo indaga. Toda realidad es alterada por quien lo filma y es filmado.

Si parece quebrada la credibilidad convencional del documental, se apuesta a un nuevo pacto de credibilidad en el que juegan el cineasta y los espectadores. El documentalista, impulsado por la voluntad de operar el presente y el pasado, se esfuerza por hacer visibles las costuras desde la presencia viva y directa confrontada con una realidad histórica y problematiza el propio poder de la imagen y sus decisiones para recortar una imagen del mundo (Capítulo IV).

Las imágenes no son certezas porque la visión del autor también se desdobra y es a la vez sujeto de la mirada y objeto de la misma, pero el tiempo del sujeto-autor filmado busca ser semejante al vivido por el espectador. De ese modo, el film busca una duración, una vivencia comprometida con lo real: el tiempo del sujeto-autor filmado será semejante al vivido por el espectador porque el espacio-tiempo paralelo ligado al espectador confronta a la película con un bloque presente. En la enunciación, Perlov busca sorpresa e improvisación, confrontando y debatiéndose sobre la decisión tomada, vivenciando los signos. De esa elección se desencadenan palabras, textos e imágenes que se prestan a traspasar los primeros sentidos y se configuran ideas espontáneas paralelamente a la percepción (efecto de puesta en escena en directo), una serie infinita de realidades, rompiendo una perspectiva unívoca, interrogando aquello que encuadra - monta, toma perspectivas y profundidades de la significación de la escena, permitiéndole sellar un estilo entre narración e invención.

Los procedimientos que dispone tensionan lo que procesan entre lo individual y lo contextual colaborando para otorgar un sentido a la realidad: observando a los semejantes, a los otros y a sí mismo, Perlov permite al espectador

comprender su extraterritorialidad señalada como lo cotidiano en imágenes simples, frágiles frente a los otros, a la comunidad y a la familia. Eso se capta en un juego de doble registro de su cuerpo y lo reflejan las marcas de enunciación señalando su autoinscripción como una presencia en el mundo que lo rodea como si este fuera una caja de resonancias y disonancias.

En este ensayo autobiográfico su presencia nunca se muestra en una imagen completa, solo muy pocas veces delante de la cámara y son apariciones parciales o reflejos segmentados en espejos o la voz detrás de la cámara, como un espectro o fantasma que en soledad esboza un imaginario de afectos perdidos. El punto de vista que adopta como un desvío es una puesta a distancia entre lo visible y lo invisible tratando de hacer ver-oír los desvíos posibles, introducidos en la cadena de representación como gérmenes en el tiempo. De esa forma, oculta e indirecta, el autor revela el proceso creativo observándose así mismo y a los otros con operaciones metadocumentales, filmando el presente como objeto de la memoria y esperando que resurjan los recuerdos en un acto de resistencia contra el aislamiento.

A través de su subjetividad y de lo imprevisible del día a día, Perlov representa los límites de una emergencia multicultural que hace hincapié en la identidad, la subjetividad y lo intertextual en un sentido tanto histórico como en lo experiencial y poético. Eso favorece la relación con el Cinema Nôvo, generación que buscó un imaginario propio y rupturista que sostuviera la capacidad de cambiar el mundo y la preocupación de observar las diferencias que ponen en escena las injusticias, así como la oposición a las máquinas de guerra del poder. Esa conciencia social latinoamericana frente a las injusticias alienta también en el inmigrante Perlov que se repliega en lo artístico movilizándolo un cambio de abordaje, de espejos y reflejos que da sentido a las cosas. Es también una conciencia política que lo impulsa en el acto de miramiento entrecruzando tiempo y espacio, poniendo las escenas en el cuerpo, asumiendo el cine como un acto de resistencia cultural. Es la sensibilidad que subyace en el laberinto narrativo del ensayo de Perlov. Los microrrelatos que se narran nos acercan con los otros, nos permiten vivir sus imágenes del presente y del pasado como una restauración que sobrevive

al olvido porque el cineasta inscribe su alcance narrativo en las ruinas de un colectivo confiando en esa rememoración desde lo personal y subjetivo que provoca conmoción. Lo revelan el montaje y la voz que adopta una escucha atenta a los detalles, a sus redes, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas.

Diario también anticipa muchas cuestiones que desde hace unos años plantean la discusión en distintos ámbitos, con críticas al posmodernismo, al capitalismo y al neocolonialismo global, y van consolidando perspectivas decoloniales que intentan construir, desde obras, textos, curaduría, diálogos interculturales, una estética decolonial a lo largo de Latinoamérica.

Perlov construye su mundo a partir de otros mundos eligiendo, desechando, separando, conjurándolos. Lo que relata, lo que se dice y lo que se muestra se apoya en bases frágiles, en lo sensible e inmediato, y de esas superficies exploradas, emergen los aspectos afectivos (Capítulo V).

Para ello afina los procedimientos y las pruebas que conforman su experimentación, vigila sus propias maniobras como creador de un mundo, el yo como alteridad. Rehace, deshace y vuelve a averiguar. Su forma de hacer o crear mundos, la que ha elegido, es el ensayo y específicamente, el ensayo en primera persona gestado en la curiosidad y el descubrimiento de sí mismo para insistir en hacer visible lo invisible. Su mirada es esa superposición que observa, filma, monta y registra actuando entre sombras y lagunas. Captura una red de signos aún vacíos, pero que se atan y desatan y muchas imágenes emergen como necesarias para entretejer y restituir el acontecimiento y desafiar la indiferencia. De ahí que, de la fabricación de las imágenes del mundo perloviano se desprende un compromiso urdido en la tensión contra los automatismos de la percepción y de los estereotipos por medio de las circunstancias que crea y los mecanismos que vuelven transparentes los criterios autorreflexivos de los que emana la necesidad de alcanzar/ensayar la imagen de un “mundo” (im)posible. Ese distanciamiento que propone retoma estrategias adoptadas por los referentes citados en esta tesis, obras singulares (poéticas, amateurs, experimentales) que conducen a un espectador liberado de la pasividad habitual interpelándolo, provocándolo como

un interlocutor reflexivo, activo que queda inscripto como tal en la obra, volviéndolo interactivo a través de ejercicios anafóricos cotidianos. Son las miradas del cineasta las que se desdoblan, se espejan y reflejan, se asocian o bifurcan, dialogan, se juntan, y retomando la dinámica del arte performático buscan entablar la experiencia intersubjetiva. Lo inesperado y lo esperado propician una relación de distancia y proximidad entre el acto de ver y la imagen (mental) pantalla del espectador y propician una puesta en relación de las miradas que los desbordan a ambos sujetos (cineasta-espectador) transformándose permanentemente. Establecen vínculos subjetivos entre el espectador y el propio documental en construcción. Mirar y des-mirar, tomar distancia de la propia imagen y de las imágenes de los otros, armar tácticas y juegos para mirar lo cotidiano, iluminar rastros, insinuar pistas de tinte afectivo van formando una captura, un hacer/ver imágenes.

El cineasta filmador surge como una imagen inacabada, un cuerpo fragmentado, una alteridad, inventado a través de un diálogo, un reflejo a disposición más allá de su mirada, dispuesto a interacciones humanas que lo anuden a algo o alguien, inventa relaciones intersubjetivas también inacabadas, imperfectas, que implican reflexividad y configuran su estética de la memoria, una memoria propia de restos y archivos donde la mirada y la escucha impactan como un cortocircuito. Esta operación funciona casi como un (corto)circuito, con intermitencias, entrelazando los sentidos de valores estéticos, desentrelazando las tramas subyacentes, vale decir, hasta los distintos grados posibles de su iconización, indicialización y simbolización.

Ocupa un espacio en el espacio organizado como un sujeto espaciado, entre las miradas, revelándolas, suscitándolas, pero dentro de la escena el estado de cosas, las situaciones, desafían su conciencia en tanto "otro" y lo obligan a un intercambio y juego de diferencias. Nos deja descubrir que su mirada es interrogada, desnuda el modo de producción de las imágenes: su relación con el espacio que busca su sujeto (él y su entorno) a la vez que se pone al servicio de la observación y la escucha y esas imágenes brotan como cicatrices del archivo de su memoria. La subjetividad del cineasta se ejecuta a través de ese procedimiento que

la hace presente: entre las fronteras de la autobiografía, el diario y el autorretrato hay una intimidad de relaciones, una sucesión de sujetos y cuerpos posibles, un flujo y una proyección revelada en las imágenes. Conforman una sucesión de revelaciones momentáneas en la escena: el filmador es mirado por las imágenes como un espejo dentro de otro espejo que mira al espectador.

En su ensayo autobiográfico el autor revela su modo de producción, la escritura y re-escritura de las imágenes, y va estableciendo un juego con reglas propias de comunicación: un yo y un nosotros entrelazando sentidos, porque el cineasta ocupa un lugar en el mundo de la mirada y de ese modo, se inscribe su ambivalencia. En esta obra como en otros documentales próximos a lo amateur no se trata de una práctica según una fórmula, según prescripciones ceñidas a reglas, sino que parten del deseo entre lo arbitrario y lo necesario que le inspiran a Niney (2015; p.95) el vaticinio de “un futuro donde las grandes películas estén compuestas de verdad y arte por realizadores amateurs”.

Lo que el ensayo cinematográfico de Perlov configura es la construcción del pasado y eso implica construir memoria, una memoria sofisticada porque el documentalista se mueve entre espacios heterogéneos geográfica y culturalmente determinados por su circunstancia de migrancia desde el presente de su asiento israelí donde filma y la memoria que se lo presentifica tanto en la puesta en escena que se corre a autoescena como en el flujo de los recuerdos que evocan personas y sucesos de su biografía previa al exilio voluntario como a su deambular por ciudades donde ha vivido y ha incursionado en el oficio. Precisamente esa construcción entre pasado y memoria potencia la imprecisión en lo narrativo, en lo espacial y en lo descriptivo.

Entendemos que este documental prefigura lo que tiene que ver con el grado de representación (performática y poética) de las últimas décadas en tanto que, a su intrínseca responsabilidad social otorgada a lo largo de la historia, suma el compromiso creativo, estético, con la realidad presente y eso revela que no solo tiene que ver con las formas del hacer, sino también en la manera en que el documental es pensado. De hecho, la decisión del cineasta de filmar en forma independiente de las instituciones y los cánones establecidos, participa

ostensiblemente del descontento o “rebelión potente” que Schechner destaca como contexto epocal, como asimismo el cuestionamiento a las fronteras entre arte y vida, la problematización e intersecciones como práctica marcada por una conciencia subjetivante, la singular puesta en relación entre lo otro y un yo reificado, asumiendo la problemática del diálogo con el otro abierto al encuentro o choque. *Diario* revela un cineasta atento a lo real desde una estética del yo que acepta desviarse por el azar, por devenires fallidos, admite la imperfección, se corrige, ensaya, repite-rehace, simula en la búsqueda del contacto con los otros (señales, miradas, silencios o tensiones) y la voz en off que observa las cicatrices de lo social (los cuerpos) también habla sobre las tensiones de “hacer” cine, hacer ese documental que hubiera podido ser descartado por “lírico”.

Diario de Perlov resume de alguna manera la reivindicación que Arlindo Machado postula en Film-Ensayo al referirse particularmente al documental:

Si el documental tiene algo que decir que no sea la simple celebración de valores, ideologías y sistemas de representación cristalizados por la historia a lo largo de los siglos, ese algo de más que tiene es justamente lo que sobrepasa sus límites en tanto mero documental. El documental comienza a tornarse interesante cuando se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión, cuando se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo (Machado, A. 2010).¹⁸

Precisamente, el ensayo que es el objeto del estudio y análisis realizado, aporta una contribución al conocimiento y a la experiencia de lo real porque construye una visión amplia, compleja, problemática y densa de la realidad de un mundo, el contemporáneo a Perlov. Es fruto de su reflexión sobre el mundo y la creación, sobre la realidad que habita y sus imágenes, de extranjería y sus fronteras, sobre las paradojas, imprecisiones, metamorfosis e injusticias que lo atraviesan e impregnan en su imaginario y en su discurso sensible del mundo.

¹⁸ Machado, A., El filme ensayo, la Fuga, 11, 2010, ISSN: 0718-5316. Obtenido de: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

En los Propósitos de esta tesis expresábamos el deseo y la intención de contribuir al desarrollo de los estudios y al análisis sobre las prácticas autorreferenciales en el ámbito académico y nos estábamos refiriendo especialmente a valorizar un área de investigación aún soslayada, por lo que hemos tratado de aplicar exhaustivamente a una obra que tiene raíces en Latinoamérica y a la que hemos intentado demostrar como paradigmática.

Precisamente, dilucidar este carácter paradigmático nos abrió el camino de la investigación que nos permitió aportar herramientas para una teoría y estética de las prácticas de un “cine ensayo” en el campo contemporáneo del audiovisual, tanto a nivel global como local, destacando lo que caracteriza a un cine independiente, reflexivo y autobiográfico, un cine de obras híbridas que se ha extendido en la región. Por eso, apuntamos al desarrollo de los estudios sobre el audiovisual experimental en el ámbito académico, desde prácticas no institucionalizadas. Dicho planteo nos llevó a establecer relaciones, asociaciones y diferencias entre los conceptos de autorretrato, retrato, diario y ensayo, a partir de los desarrollos teóricos del campo, al mismo tiempo que identificamos los aspectos innovadores de dicha práctica audiovisual como una modalidad distinta a la planteada en el documental como género.

Asimismo, para configurar el lugar de la representación y de la imaginación por medio de la experimentación con lo real, debimos profundizar en el vínculo entre el filmador y lo filmado y la singularidad que revisten los componentes formales y enunciativos de las prácticas de la (auto)puesta en escena y la construcción de la mirada en la inscripción del yo en el acto de creación. Todo ello nos condujo a profundizar en el análisis de los procedimientos que problematizan la enunciación y la fabricación de imágenes y la voz en off.

Dilucidar lo paradigmático de la obra que analizamos nos exigió ahondar en la relación con el cine de los realizadores latinoamericanos que fueron contemporáneos del realizador, pero también con lo anticipatorio que caracteriza a su obra y que merece una proximidad con el cine contemporáneo por todos sus atributos analizados.

En la era de lo post representacional, donde la puesta en (auto)escena (¿su fin? ¿el porvenir de otra ilusión?) ha mutado rápidamente en nuevos realismos, allí es donde finalmente reconocemos desde lo contemporáneo el último gesto posible de un cine personal y autorreflexivo: la importancia del observador en la construcción de la realidad (pese al peligro de la mercantilización del yo). De este modo se vuelve evidente que la subjetividad, la auto reflexión, la participación, la deconstrucción se convierten en estrategias perlovianas con tintes contemporáneos.

Al contrario de otras épocas que buscaban la objetividad en el discurso y la transparencia de los dispositivos cinematográficos, en las últimas décadas se explicita por medio de complejos recursos que permanentemente recuerdan al espectador (en movimiento) que se encuentra frente a una organicidad, un sistema construido por la experiencia en proceso, y lo singular es que esto demuestra cómo se expresa de una manera particularmente autoconsciente, compleja e innovadora, problematizando con dispositivos y recursos más complejos, reflexivos, intertextuales, performativos, irónicos, poniendo en escena diferentes tipos de cruces entre realidad y ficción, pasado, presente y futuro, objetividad y subjetividad, el yo y el otro o lo otro y, sobre todo, entre diferentes tipos de géneros minándolos desde la propia forma, formas poéticas enfocadas en los pequeños relatos. Lo cercano, lo familiar, lo personal dan paso así a “verdades” subjetivas que destronan la objetividad y el realismo como paradigma esencial. Y esta singularidad como en *Diario*, se puede manifestar en diferentes capas del acto de filmación, del montaje y discurso fílmico.

Ratificando que cada película construye sus propios dispositivos y sus propias distancias, el cine de esta era constata que, al contrario del ocultamiento que se daba en el cine expositivo o el observacional, la instancia enunciativa se involucra en la acción-situación, manifestándose de formas explícitas (desde la presencia del equipo de realización, la inscripción del yo en la imagen y el sonido, las narraciones personales, autorreflexivas y ensayísticas, la autorreferencialidad, la manipulación estilística evidente y otras variantes). Se pasa de los estilos indirectos y directos, propios del expositivo y el observacional, hacia el estilo

indirecto libre, de ensayo, característico de las formas del cine documental post representacional.

Encontramos por ejemplo cineastas-personajes que encarnan la historia y las situaciones, muchas veces como antihéroes en un *work in process* constante; alter egos que exploran la realidad en nombre del realizador; textos ficticios, poéticos o reflexivos que proponen un juego con la realidad y su representación, situando al espectador en un papel activo de diálogo con la película, y al realizador en un lugar que ya no es sólo a partir de un punto de vista posible y el poder que ocupaba antes, y que exigen del espectador un rol de cooperación y creación.

Nuevas imágenes para nuevos espectadores, lo que suscita el planteamiento de muchas otras cuestiones que podrían retomarse en una nueva investigación, pero nos parece inevitable recordar algunas cuestiones que se tensionan en la era del post cine como lo resume Robert Stam en *Teorías del cine*. Una introducción (2001), aludiendo a cómo las cambiantes tecnologías audiovisuales repercuten con virulencia en todas las eternas cuestiones de la teoría cinematográfica: la especificidad, el papel del autor, la teoría del aparato, la espectadorialidad, el realismo, la estética. Stam lo expresa así:

La imagen digital implica una desontologización de la imagen baziniana. Con el predominio de la producción de imágenes digitales, que hace posible prácticamente cualquier imagen. (...) El artista ya no necesita buscar un modelo profílmico en el mundo real; podemos otorgar forma visible a ideas abstractas y sueños improbables (pp. 363 - 364).

Las imágenes contemporáneas desde hace algunas décadas efectivamente pueden pensarse y crearse por medios digitales, y es por eso que podríamos complejizar o ser más cautos o escépticos acerca de los valores de verdad de la imagen, su tendencia estetizante en el futuro cercano o su fácil asimilación a un mercado de imágenes. En todo caso, se abren nuevos interrogantes: ¿cómo excavar imágenes en este imaginario? ¿Cómo revelar y crear una idea de mundo? ¿Cómo inventarlo o descubrirlo? ¿Cómo comprometer sus condiciones más reflexivas, abstractas o formales?

Volviendo a nuestra tesis, las inquietudes que despertaban las películas se transformaban en interrogantes y los textos teóricos a los que acudíamos, tanto los específicos del área como los enfoques filosóficos, fenomenológicos, estéticos y críticos en general, fueron articulando en este trabajo el aporte de análisis con que apostamos a dilucidar en un caso testigo y anticipatorio, cómo se construye con distintas perspectivas (realidades y realismos) desde el umbral de lo real en una aventura solitaria e independiente que preanuncia (¿un arte del presente con un incierto presagio del futuro? ¿Su fosilización?) y arrastra sin embargo huellas próximas con lo que caracterizó al nuevo cine, al cine otro de las generaciones de post dictaduras latinoamericana asumiendo sus propias distancias y misterios para que las imágenes y sus imaginarios puedan suceder(se) en el complejo mundo actual de las imágenes post representacionales que generan más de un interrogante.

Bibliografía

- Machado, A., El filme ensayo. *la Fuga*, 11, 2010, ISSN: 0718-5316. Obtenido de: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Niney, F. (2015) *El documental y sus falsas apariencias*, México DF, Ed. Universidad Autónoma de México, p.95.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Ed. Paidós, pp. 363 - 364.

7. Bibliografía general

- Argumedo, A. (1993) *Los Silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires. Argentina. Ediciones Colihue.
- Astruc A. (1989) "Nacimiento de una nueva vanguardia: la "caméra stylo". En: Romaguera, I Ramió y Thevenet (Eds.) *Textos Y Manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid. España. Ed. Cátedra, pp. 220-224.
- Aumont, J. (2004) *Las teorías de los cineastas*. Madrid, España. Ed. Paidós Ibérica.
- Aumont, J-M /Marie.(2006) *Diccionario teórico y técnico del cine*. Buenos Aires. Argentina. Ed. La Marca.
- _____ (2013) *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires. Argentina. Edic. Colihue.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México. Fondo de Cultura Económica. Col. Breviarios.
- Barnouw,E. (2005) *El documental*. Barcelona. España. Ed. Gedisa.
- Barthes, R. (1986) *El grano de la voz*, Barcelona, España, Ed. Paidós.
- _____ (1994) El efecto de la realidad. En; Barthes: *El susurro del lenguaje*, Barcelona. Ed. Paidós, pp. 179 a 187.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina. Ed. Innova.
- Bellour, R. (2009) *Entre imágenes*. Buenos Aires. Argentina. Ediciones Colihue.
- _____ (2013) *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Santander, España.. Ed. Asociación Shangrilla Textos aparte.
- Benjamin W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Taurus, pp.15-57.
- _____ (1999) *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Leviatán.
- Berger, J. (2016) (3era.ed.) *Modos de ver*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Gustavo Gilli.
- Bernini, E. (2016) Una mutación silenciosa: los años ochenta en el cine de América Latina. En: Revista *Los cuadernos del cinema 23*, | NÚM.005, México. Ed. La internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C México. Disponible en: https://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/005_Una_mutacion_silenciosa_ES.pdf
- Blanchot, M.(2002) *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid,España.
- Bonitzer, P. (2007) *El campo Ciego*. Buenos Aires. Argentina. Santiago Arcos editor.
- Brakhage, S. (2014) *Por un arte de la visión. Escritos esenciales de Stan Brakhage*, Saenz Peña. Argentina. Ed. Eduntref.
- Breschand, J. (2004) *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona. España. Paidós.
- Bresson, R. (1997) *Notas sobre el cinematográfico*. Madrid. España. Ardora ediciones,
- Chateau, D. (2010) *Estética del cine*. Buenos Aires. Argentina. Ed. La Marca.
- Comolli, Jean-Louis (2002) *Filmar para ver .Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Simurg.
- Comolli, J.L. (2008) "El anti-espectador. Sobre cuatro filmes mutantes". En: *laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2018-03-22] Disponible en: <http://2018.http://www.lafuga.cl/el-anti-espectador/331>
- Crary, J.(2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XiX*. Murcia. España. Ed. CENDEAC Col. *Ad litteram*.
- Daney, S. (2003) *La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona. España. Ed. Paidós.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. México. Edit. Universidad Iberoamericana.

- Deleuze, G. (1990) *¿Qué es un dispositivo?* En: DELEUZE, G. - GLucksmann, A. - Frank, M. - Balbier E. y Otros. *Michel Foucault filósofo*. Barcelona, España, Ed. Gedisa, pp.155-163.
- De Lucas, G. (2007) "Tiempos de Futuro 29 miradas al cine que viene" *Revista Cahiers du Cinéma España*
- Déotte J.L. (2002) *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile. Ed. Metales pesados.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Manantial.
- _____ (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Manantial.
- Dubois, Ph. (2001) *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Libros del Rojas. Univ. de Buenos Aires.
- Epstein, J. (2015) *La inteligencia de una máquina*. Buenos aires, Argentina. Ed. Cactus.
- Fernández Bravo, Á. (2003) *Sujetos en tránsito. (in) migración exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid / Buenos Aires. Ed. Alianza
- Feldman Marzoch, I. (2017) *Os diários cinematográficos de David Perlov: do privado ao político* Brasil. Ed. Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, Brasil). Obtenido de <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/>
- Feldman, I. Y Mourao, P. (2011) *David Perlov. Epifanias do cotidiano*. São Pablo. Brasil. Ed. Centro de Cultura Judaica.
- Feldman, I. (2017) *As Janelas de David Perlov: autobiografia, luto e politica*. En *Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos digital da UFMG*. Belo Horizonte. Brasil. v.11. Num.20. ISSN 1982 3053
- García Canclini, E. (compil.) (2009) *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Barcelona-Madrid-Buenos Aires, Ed. Ariel y Fundación Telefónica.
- Glusberg, J. (1986) *El arte de la performance*. Buenos Aires. Argentina. Ediciones de Arte Gagliardone.
- Gombrich, E.H. (2014) *La evidencia de las imágenes*, Buenos Aires. Argentina. Ed. Sans Soleil.
- Gómez, P.P. (2017) (editor) *Introducción. Trayectos de opción estética decolonial*. En: Mignolo, W., Albán Achinte, A., Tlostanova, M. y Gómez, P.P.: *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Del Signo, pp.11 a 28.
- Goodman, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España. Ed. La Balsa de la medusa.
- Groys, B. (2014) *Volverse Público*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Caja negra.
- Gruner, E. (sin/fecha) *Pasolini o el otro indirecto libre*. Obtenido: www.academia.edu/29591861/Pasolini_o_el_otro_Indirecto_Libre.docx
- Guimarães, C.G. (2017) *Experiência subjetiva e experiência histórica nos diários de David Perlov*. En; *Galáxia* (São Paulo, Brasil), núm. 35, Maio-Agosto, 2017, pp. 45-55. Obtenido y disponible en *Galaxia online* <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399655128004>
- Hallbwach, M. (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza. España. Universidad de Zaragoza.
- Jameson F. (2012) *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Prometeo
- Krauss, R. (2015) "Videoarte La Estética del Narcisismo". Obtenido y disponible en: https://issuu.com/movimientovideo/docs/videoarte-la_est_tica_del_narcisismo (Video: The Aesthetics of Narcissism. En: *October* (Vol.1.), pp.50-64.
- Labarthe, A. (1995) *El espacio, el tiempo, el azar, la oscuridad, la nieve*. En: *Revista Cahiers du cinéma* 489. Recuperado y disponible en: <http://es.scribd.com/doc/36271384/LABARTHE>
- Lacan, J. (1997) *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona, Ed. Paidós.
- Lagos Labbé, P. (2018) "Diarios nómades. Poéticas del intervalo para representar el desarraigo en el cine de David Perlov". En: *Archivos de la Filmoteca* 75, 57-84 · ISSN 0214-6606 ISSN electrónico 2340-2156) Obtenido de: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/>

(publicado En Lagos Labbé, P. (2012) Viajes de ida y retorno entre la pertenencia y el desarraigo. La construcción narrativa del hogar y la identidad en los diarios cinematobiográficos de David Perlov. En: *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1, e. PP.53;1-546.Santiago de Chile. Instituto de Comunicación E Imagen. Universidad DE Chile. Obtenido de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/34489><https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/34489>

Lejeune, PH. (1994) *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid. España. Ed.Megazul-Endymion.

Lyotard, J.-F. (1987) *La condición postmoderna*. Madrid, España. Ed. Cátedra.

Machado, A. (2009) *El sujeto en la pantalla*. Barcelona, España, Ed. Gedisa.

Marcolles, L. (2006) “Encuentro con el cinema nôvo” En: Baecque, Antoine de (comp.) *Nuevos cines, nueva crítica, el cine en la era de la globalización*. Barcelona, España, Ed. Paidós, pp.58-70.

Martín Gutiérrez, G. (ed.) (2008) Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. En: Martín Gutiérrez, G.; *Cineastas frente al espejo*. Madrid, España Editorial: T & B Editores, pp. 16-24.

Metz, Ch. (2001) *El signifiante imaginario, cine y psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós.

Montaigne, M. (2005) *Ensayo*. Madrid, España. Ed. Gredos. Recuperado y Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/25444117/Ensayos-Montaigne-I>

Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España, Ed.Paidós.

Nancy, J.-L. (2012) *La mirada del retrato*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Amorrortu.

Nancy, J.L. (2013) *La partición de las artes*. Valencia. España. Ed. Pre-textos.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Paidós.

Niney, F. (1991) *Le documentaire est un filme*. Entrevista a A.Pelechian, En: *Catálogo de la 2da.Bienal Europea del Documental*. Marsella, Francia.

Pasolini, P.P. (2005) El cine de poesía. En: Pasolini, P.P. *Empirismo herético*. Córdoba, Argentina, Ed. Brujas, pp.233-260.

Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Barcelona. España, Ed. Anagrama.

Plantinga, C.R. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Coyoacán, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Pontevedra, España, El Lago ediciones.

_____ (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Argentina, Ed. Prometeo

_____ (2011) *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Capital Intelectual. (2012) *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Ed. Manantial SRL.

Rella, F. (2010) *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Lanús, Argentina, Ed. La cebra.

Renov, M. (2011) Estudiando el sujeto: una introducción. “En: Labaki y Mourao (comp.) *El cine de lo real*. Buenos Aires. Edic. Colihue, p.195.

Rimbaud, A. (1995) *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Madrid. España. Ed. Hiperión Ed.bilingüe, Juan Abeleira, p.204.

Rocha, G. (2006) Se conoce como ‘Aurora’ En: Baecque, Antoine de(comp.) *Nuevos cines, nueva crítica, el cine en la era de la globalización*. Barcelona. España. Ed. Paidós, pp.112-119.

Rosset, C. (2016) *Lo real y su doble -ensayo sobre la ilusión*. Buenos Aires. Argentina. Ed.Hueders.

Rouch, J. (2007) Sobre las vicisitudes del yo: el bailarín poseído, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo. En: Buñuel, Rouch, O'Rourke, Trinh T. Minh-ha, Kubelka, Farocki, Deren, Delgado y Taussig. *Miradas cruzadas: cine y antropología. (comp.)* Madrid, España, Ed. La casa Encendida, pp. 29-46.

- Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo, En: *la Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2018-11-29]
 Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>
- Russo, E. (2002) El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine. En: Yoel, G. (comp.) *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires. Argentina. Libros del Rojas, pp.144-152.
- Russo, E. (2012) Cine: una puesta en otra escena. Quince años después. En: La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Librería, pp.55-60.
- Schechner, R. (2000) *Performance. teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas . UBA.
- Schefer, R. (2008). El autorretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes. Buenos Aires, Ed. Catálogos.
- Seel, M. (2007) "Un paso al interior de la estética". En: Revista *Estudios de Filosofía* ISSN 0121-3628 (Nº36, agosto 2007), Universidad de Antioquía. Medellín. Colombia.
 Recuperado y disponible en:
https://aprendeenlinea.udea.edu.co//index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12740/11483
- Seel, M. (2011) La estética como parte de la filosofía. En: *Estética del aparecer*. Buenos Aires. Argentina. Katz editores, pp.34-38.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Ed. Paidós, pp. 363 - 364.
- Sontag S. (1984). *Contra la interpretación*, Barcelona. España. Ed. Seix Barral.
- Sorrel, V./Comolli J.L. (2016) *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Manantial.
- Szendy, P. (2015) *En lo profundo del oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile. Ed. Metales pesados.
- Tarrab, M. (2017) La mirada de las imágenes. Algunas referencias para acercarse al "Imperio de las imágenes". Disponible en: [http://www.wmarg310.com.ar/eolpostal/uploads/LA%20MIRADA%20DE%20LAS%20IMAGENES%20DEF\[2\].docx](http://www.wmarg310.com.ar/eolpostal/uploads/LA%20MIRADA%20DE%20LAS%20IMAGENES%20DEF[2].docx)
- Volnovich, Y. (2012) Actos de ver. La función documental. En La Ferla, J./Reynal, S. *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Librería, pp.326-340.
- Weinrichter, A. (2004) *Después de lo real. El cine de no ficción*. Madrid. España T&B editores.
- Xavier, I. (2008) *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires. Ed. Manantial.

8. Anexos

Diario

David Perlov

330'

(1973-1983)