Número 5
ISSN 1669-1563

akadin

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL: IMAGEN, MEMORIA, RESISTENCIA

registros sobre Arte
editorial PAPEL COSIDO en América Latina hoy

facultad de bellas artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

editorial PAPEL COSIDO
registros sobre Arte en América Latina hoy

Secretaría de Asuntos Académicos
DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente
Lic. Raúl Aníbal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional
Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica
Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura
Dr. Daniel Horacio Belinche

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana
Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana
Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato
Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos
Prof. Santiago Romé

Jefe del Departamento de Artes Audiovisuales
Prof. Esteban Ferrari

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas
DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica
Lic. Silvia García

Secretaria de Publicaciones y Posgrado
Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión
Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales
DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura
Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Comunicación
Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos
DCV Fermín Gonzalez Laría

Estudios sobre cine y artes audiovisuales

ISSN 1669-1563
Número 5

Director
Dr. Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Consejo editorial
Lic. Fabio Benavídez (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Arq. Marcelino López (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Lic. Carlos Vallina (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Lic. Gustavo Fontán (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Prof. María Elena Larrègle (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Mg. Jorge La Ferla (Universidad de Buenos Aires / Argentina)
Dra. Carmen Guarini (Universidad de Buenos Aires. CONICET / Argentina)
Dr. Luis Alberto Quevedo (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales / Argentina)
Mg. Mauricio Durán (Universidad Javeriana de Bogotá / Colombia)
Lic. Isaac León Frías (Universidad de Lima / Perú)
Prof. José-Carlos Avellar (Instituto Moreira Salles / Brasil)
Mg. Udo Jacobsen (Universidad de de Valparaíso / Chile)
Dr. Jorge Ruffinelli (Stanford University / Estados Unidos)
Ph. D. Moira Fradinger (Yale University / Estados Unidos)
Dra. Patricia Torres San Martín (Universidad de Guadalajara / México)
Dra. Alvaro Fernández (REDIC-Universidad de Guadalajara / México)
Dr. Marco Senaldi (Universitá di Milano Bicocca / Italia)
Prof. Richard Peña (Columbia University / Estados Unidos)

Consejo de redacción
Lic. Malena Di Bastiano (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Lic. Melissa Mutchinick (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
Lic. Eva Noriega (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
CA Ana Pascal (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Colaboradores
Lic. Lucas Morgan Di Salvo (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)
CA José Luis Aristimuño (Universidad Nacional de La Plata / Argentina)

Edición
Lic. Florencia Mendoza
Lic. Manuela Belinche Montequín

Revisión de estilo
Trad. Mercedes Leaden
Prof. María Elena Larrègle

Gestión y coordinación editorial
Dirección de Asesoramiento Editorial

Dirección de diseño en comunicación visual y realización
DCV María Ramos
DCV María de los Angeles Reynaldi
Agustina Fulgueiras
Lucía Pinto

Agosto de 2016
Cantidad de ejemplares: 300

Arkadin es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata
Diagonal 78 N.° 680, La Plata, Argentina
CUIT 30-54666670-7
daefba@gmail.com

Número 5
ISSN 1669-1563
Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Versión digital
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin
ISSN 2525-085X

INDICE

ARKADIN | N.°5 | ISSN 1669-1563

EDITORIAL

9 Cine y sociedad de control: imagen, memoria, resistencia

TEMA CENTRAL
CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL: IMAGEN, MEMORIA, RESISTENCIA

12 La transparencia o la utopía ambivalente
Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*
Daniele Dottorini

20 La mirada del cine en la sociedad de control
Vigilancia, *found footage* y resistencia
Eduardo A. Russo

37 Historia, información y experiencia
Anotaciones sobre Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker
Marcelo Expósito

44 Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad
Melissa Mutchinick

56 Cuerpo y cine
El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine
Mauricio Durán Castro

72 *Offside*
La apropiación del género masculino como estrategia
Enrique Vidal

81 De la imagen captura a la imagen resistencia: reapropiaciones críticas del cine de los primeros tiempos en dos performances audiovisuales
Malena Di Bastiano

DISCUSIONES Y APERTURAS

94 Fotografía contemporánea
Entre el cine, el video y los nuevos medios
Antonio Fatorelli

Instalaciones interactivas **101**
Antonio Fatorelli

Manipular con fundamentos **109**
Procedimientos y operaciones de sonido en la realización audiovisual
Germán Suracce

ARCHIVO, RESCATE Y PROYECCIÓN

«El cine no es sólo películas» **122**
En diálogo con Richard Peña
Ana Pascal

Mnemo-cine **130**
Entrevista a María Guadalupe Ferrer Andrade
Ana Pascal

EN CONSTRUCCIÓN

El cine-memoria y el afecto de archivo **138**
Sobre la obra *El intersticio en el espejo*
Catalina Sosa

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Imágenes que tienden al mundo **150**
Lucas Morgan Disalvo

Tres veces Jean Epstein **154**
Eduardo A. Russo

No Exit **161**
La salida es por la pantalla
Eva Noriega

El acto de ver, el trabajo de mirar **165**
Eduardo A. Russo

Editorial

CINE Y SOCIEDAD DE CONTROL

imagen, memoria, resistencia

El eje monográfico del cuerpo principal de este número de *Arkadin* está dedicado a una cuestión crucial en el audiovisual contemporáneo: aquella de la tensión entre creación cinematográfica y ese tipo de formación colectiva que el último Michel Foucault designó como sociedades de control. Es muy conocido, desde la difusión inicial de esta noción, que el filósofo tomó el término a partir de aquel orden que supo visualizar William Burroughs a través de un discurso literario que era, a la vez y radicalmente, oscuro y visionario. Cuando el escritor intentaba perfilar sus ideas sobre lo que designaba a secas como el *control*, acudían a sus argumentaciones los calendarios mayas y las categorías de la cienciología, elementos de teoría social, *thriller* y ciencia ficción. Foucault supo extraer el concepto desde aquel torbellino de Burroughs que parecía, por momentos, certero y, en otros pasajes, demasiado al borde del delirio y lo postuló, si bien sucintamente, como un modelo de organización social que podría esclarecer no pocos aspectos del poder contemporáneo.

Tan conocido como lo anterior es el hecho de que de esos desarrollos tardíos de Michel Foucault otro filósofo, Gilles Deleuze, desplegó algunas consecuencias cruciales en un breve pero altamente influyente texto: «Post-scriptum sobre las sociedades de control». Ése mismo pensador supo instalar, de modo inmejorable, al cine como a la creación artística en general, como contrincante activo de un control que avanza sobre todos los órdenes de las vidas contemporáneas.

Tres dimensiones hemos escogido para dar cuenta, desde diversos ángulos, de esta oposición fundamental: la imagen y sus poderes, la memoria y su persistencia, la resistencia y su potencial antitético a las tramas del control. Por una parte, los artículos aquí reunidos procuran entender cómo el cine y las artes audiovisuales tienen un lugar no solamente para pensar la sociedad de control, sino para burlar sus mandatos y el uso operativo de sus imágenes, en una función que, por una parte, es removedora de las sujeciones que tejen su urdimbre y que, por otra, abre vías posibles para desasirse de sus poderes y para promover otras formas de articulación posible entre los sujetos, las imágenes y el mundo. Se deja leer, a través de estas perspectivas, un sentido posible para el cine, la generación de nuevos lugares para su sostén y su despliegue; en síntesis, un por qué y un para qué (aún) el cine importa en el siglo XXI.

En la sección «Discusiones y aperturas» continuamos indagando, como en números anteriores, la dimensión sonora de las artes audiovisuales y, además, integramos una contribución con características inusuales. Un investigador y docente da cuenta, mediante su propia escritura, de sus exploraciones localizadas entre imágenes fotográficas, cinematográficas, videográficas y digitales, consolidadas en un trabajo que, editado en su país,

esperamos ver pronto traducido a nuestra lengua. Como muestra de su producción, y por su significativo valor conceptual y didáctico con relación al tema abordado, presentamos el capítulo final de su libro, dedicado a las instalaciones audiovisuales interactivas.

A partir de este número, *Arkadin* incorpora una nueva sección que dará cuenta, aquí y en ulteriores momentos, de trabajos destacados en las carreras de grado del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Su título, «En construcción», además de la evidente resonancia del entrañable largometraje documental de José Luis Guerín (uno de nuestros más tempranos colaboradores) indica el carácter de trabajo en marcha que poseen dichos emprendimientos, que si bien son producto de un decurso formativo, han rendido frutos remarcables en términos de su exhibición pública y de su presentación en actividades académicas internacionales.

Por último, celebramos en esta edición el comienzo de una doble forma de existencia y de contacto de *Arkadin* con sus lectores. A la ya conocida edición papel de la publicación sumamos, desde esta oportunidad, el potencial de la plataforma digital *Open Journal Systems* (OJS), que sin duda amplificará la accesibilidad de estos materiales y, no dudamos, abrirá nuevas alternativas en el trabajo colectivo de pensar y de crear en el ámbito del cine y las artes audiovisuales, desde el marco de una experiencia académica en creciente consolidación, abierta a la circulación y a un debate cada día más necesario.

Dedicamos este número de *Arkadin* a la memoria de José Carlos Avellar (1936-2016), incansable investigador y promotor del cine latinoamericano, miembro de nuestro comité editorial desde su inicio, cuando esta revista era sólo era una idea. A su guía experta y entusiasmo esta publicación le debe mucho más de lo que es posible expresar en estas líneas.

La Dirección

CINE Y SOCIEDAD: IMAGEN, MEMORIA, RESISTENCIA

La transparencia o la utopía ambivalente. Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*
Daniele Dottorini (trad. Malena Di Bastiano)
Arkadin (N.° 5), pp. 12-19, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA TRANSPARENCIA O LA UTOPÍA AMBIVALENTE[1]

Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*[2]

DANIELE DOTTORINI
daniele.dottorini@gmail.com
Universitá della Callabria. Italia

Traducción de Malena Di Bastiano
malena.dibastiano@gmail.com
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 28/01/2016 | Aceptado: 30/04/2016

RESUMEN
En torno al caso del proyecto de la *Glasshouse*, de Sergei Eisenstein, Daniele Dottorini revisa el concepto de transparencia tal y como se dio en el campo artístico entre fines del siglo XIX y principios del XX, en tanto lo considera uno de los conceptos clave de la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE
Transparencia; contemporaneidad; vanguardia; cine

[1] «Della Trasparenza, o dell'utopia ambivalente. Ejzenštejn, il cinema e la casa di vetro».
[2] Aunque el proyecto eisensteiniano ha sido citado frecuentemente en nuestro idioma como *La casa de cristal*, el autor prefiere conservar el término original en inglés con que Eisenstein aludía a su futuro film en sus notas, respetando su particular grafía: *Glasshouse*, y no como se la refiere convencionalmente en bibliografías y fimografías del cineasta: The Glass House (N. del E.)

Revisar el concepto de transparencia a través de la historia de las imágenes permite mostrar no solo la fecundidad sino también la complejidad (y ambivalencia) del mismo, que lo vuelve uno de los conceptos clave del mundo contemporáneo; repensar, en particular, la forma de la transparencia habilita a focalizar la atención sobre la centralidad del concepto a partir del pasaje que va del último decenio del siglo XIX al primer decenio del siglo XX y de allí a la contemporaneidad. Es en este período clave, como se verá luego en algunos ejemplos, donde se concentra –al interior de disciplinas y prácticas artísticas muy diferentes entre sí– un fermento exploratorio del concepto de transparencia.

Dentro de la multiplicidad de ejemplos posibles recurriremos a dos constantes aspectos fundamentales: el primero, obviamente, trata de la pulsión y la obsesión escópica que lo atraviesa –en el concepto de transparencia se pone en juego el binomio clásico del pensamiento occidental que une visibilidad y conocimiento–; mientras que el segundo se refiere a la ambivalencia de la visión total, de la visibilidad como utopía realizada, pero, a su vez, como extensión sin residuos de la posibilidad de control.

La transparencia como elemento constitutivo del habitar, del modo de vivir y de existir en la modernidad y el vidrio como su material principal, instrumento de multiplicación de la visibilidad y al mismo tiempo, instrumento infernal de control. Es en esta dicotomía que podemos situar, entre otras, la utopía del proyecto arquitectónico del *Crystal Palace* de Joseph Paxton que vio la luz en 1851 en ocasión de la Gran Exposición de Londres y que inspiró a Nikolái Chernyshevski para su casa del futuro en *¿Qué hacer?* de 1863 o la escritura febril y feroz de Fiódor Dostoyevski, quien comenzaría al año siguiente su crítica al «gallinero de cristal» en *Memorias del subsuelo*, pasando por la novela futurista de 1914-15 *Nosotros y nuestros edificios,* de Velimir Khlebnikov.

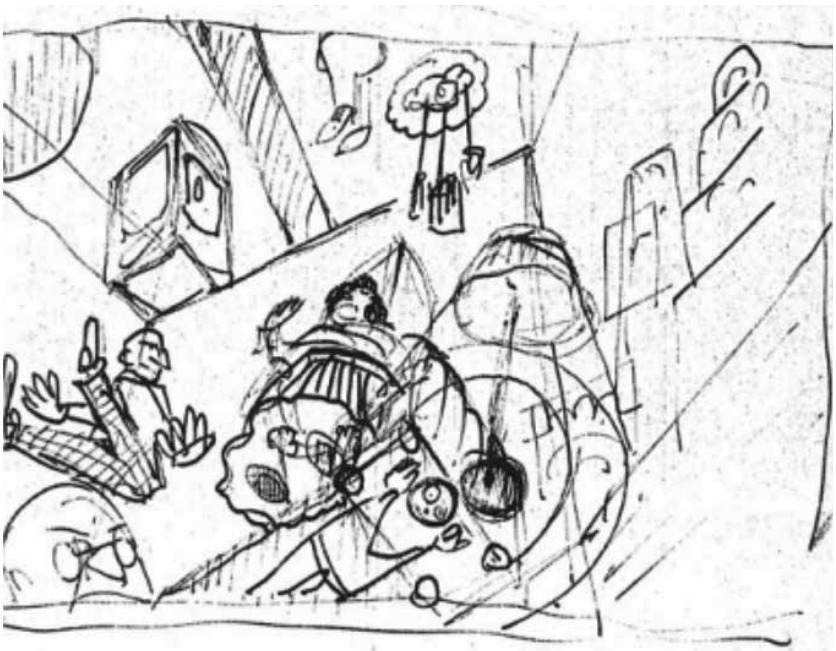
Los ejemplos podrían naturalmente continuar. Bruno Taut (constructor del *Glaspavillon* de Colonia en 1914) veía en el vidrio la posibilidad de establecer una nueva relación entre el ser humano y el universo; fundó la *Cadena de cristal* y colaboró con Paul Scheerbart, célebre autor de *Glasarchitektur* (1914); también los constructivistas rusos, sobre todo El Lissitzky, se dedicaron a este estudio. Walter Benjamin habló de la casa de cristal en su ensayo sobre el surrealismo de 1929 (¿el cristal como virtud revolucionaria? Lo veremos más adelante); en contraposición a él, Yevgeny Zamyatin, autor de *Nosotros* (1920), propuso una crítica feroz en la que irrumpió la idea de vigilancia total.

¿Qué surge de estos ejemplos? Ante todo, la estrecha relación entre la transparencia y la nueva forma de vivir. Vinculación que hace de la arquitectura (real o utópica) la metáfora

más potente de una sociedad de la mirada absoluta que fascina e inquieta al mismo tiempo. En segundo lugar, la materia principal de constitución de una nueva transparencia del vivir colectivo, el vidrio, a través del cual imaginar un nuevo tipo de construcción, el edificio capaz de poner en acto la *visibilidad total* (la libertad y el conocimiento absoluto). El edificio en sí ya no es simplemente el lugar del habitar, sino el dispositivo a través del cual rediseñar roles y comportamientos sociales. La casa, el edificio, son máquinas que permiten la visión absoluta, que impiden a los obstáculos cerrar la perspectiva ocular: la casa de cristal como máquina símbolo de la utopía de la transparencia. Utopía ambivalente, celebrada y temida, como se ha visto en los pocos ejemplos hasta aquí abordados.

Se trata ahora justamente de retomar esta profunda y, en muchos sentidos, fecunda ambivalencia del concepto de transparencia, con la intención de encontrar allí aquella pasión por lo real que agita, hace tiempo, al cine contemporáneo y que siempre necesita más de una serie de reflexiones capaces de poner de relieve su alcance teórico (y obviamente político).

Vidrios, casas, espacios de visión y de vivienda. En esta convergencia de imaginario literario, artístico y arquitectónico se juega la tensión entre apertura «revolucionaria» de lo abierto (para anticipar a Benjamin) y pérdida total de sí y de la propia libertad en la ilusión de la transparencia (para anticipar a Dostoyevski). Benjamin y Dostoyevski representan, en cierto sentido, los dos modelos de ambivalencia de los que nos estamos ocupando aquí y pueden ser vistos como punto de partida para desarrollar un discurso capaz de conectarse con la demanda urgente de la contemporaneidad.



Boceto preparatorio para *Glasshouse*

DOSTOYEVSKI Y BENJAMIN: SOBRE LA UTOPÍA DE LA TRANSPARENCIA

1864-1929: el arco de tiempo que va de la publicación de *Memorias del subsuelo* [1864] (2006), de Dostoyevski, al ensayo sobre el surrealismo de Benjamin, da cuenta de un período en el cual la vanguardia se apropia del concepto de transparencia, reformulándolo y modulándolo en diversas direcciones. La dimensión del subsuelo, de una pura y maníaca conciencia interior del personaje dostoyevskiano, se opone en la versión de Benjamin a lo abierto y lo transparente como virtud revolucionaria respecto a la interioridad burguesa. Son famosas las palabras que el hombre del subsuelo exclama contra el «palacio de cristal»:

> Ustedes creen en el palacio de cristal, indestructible, eterno, al que no se le podrá sacar la lengua ni mostrar el puño a escondidas. Pues bien, yo desconfío de ese palacio de cristal, tal vez justamente porque es de cristal e indestructible y porque no se le podrá sacar la lengua, ni siquiera a escondidas. Verán ustedes: si en vez de un palacio de cristal tengo un simple gallinero, cuando llueva podré cobijarme en él; pero aunque le esté muy agradecido por haberme preservado de la lluvia, no lo tomaré por un palacio. Ustedes se ríen y me dicen que en este caso un palacio y un gallinero tienen el mismo valor. Y yo les responderé que así es, pero que no vivimos sólo para no mojarnos (Dostoyevski, [1864] 2006).

La imposibilidad del gesto, incluso obsceno («sacar la lengua» y «mostrar el puño»), la transparencia y la indestructibilidad del «palacio de cristal» provocan temor, miedo a la pérdida de una libertad absoluta que solo puede darse, en el pensamiento dostoyevskiano, no en la visibilidad total y en su fantasma, sino en la interioridad. Como escribe Marshall Berman:

> Para los rusos de mediados del siglo XIX, el Palacio de Cristal fue uno de los sueños modernos más obsesivos e irresistibles. El extraordinario impacto psíquico que tuvo sobre los rusos –el papel que desempeña en la literatura y el pensamiento rusos es mucho más importante que en la literatura y el pensamiento ingleses- proviene de su carácter de espectro de la modernización que acosa a una nación a la cual la angustia del atraso atormentaba cada vez más convulsivamente (1988: 244).

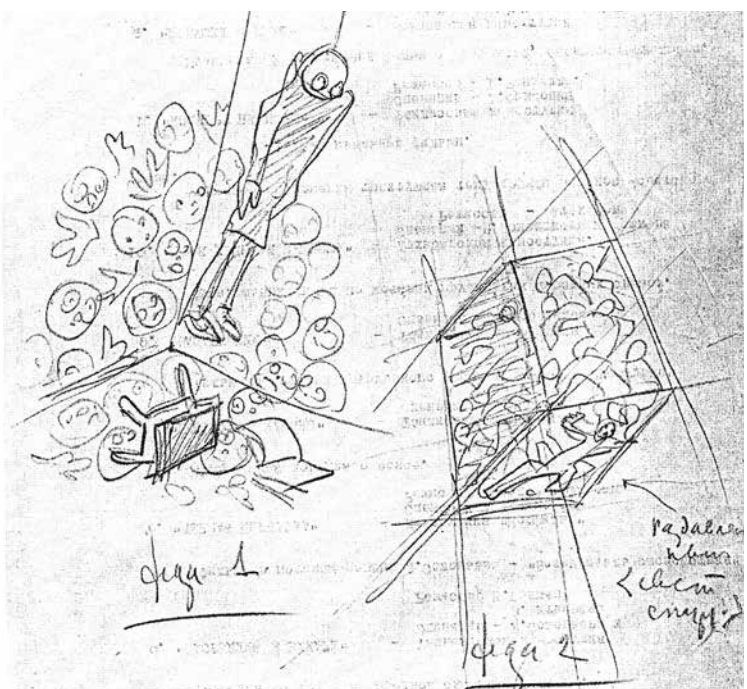
La inversión total del *interior* (virtud burguesa por excelencia) es, sin embargo, representada por Benjamin en el gesto surrealista de la apertura y de la exposición total de sí. El ver, la visión absoluta de todo y de todos se vuelve gesto revolucionario:

> Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas [...]. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo lo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de *Passage de l'Opéra*, de Aragon: Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los

> trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung* escondidas en esas cosas (Benjamin, [1929]1980).

La mirada de Dostoyevski y la de Benjamin: es en esta doble exposición del concepto de transparencia, oscilante entre utopía y temor, en el que se desarrolla la historia del concepto a lo largo de 1900 y, podríamos agregar, que bajo esta misma modalidad atraviesa también la contemporaneidad, donde en una suerte de cortocircuito temporal, la palabra transparencia asume nuevamente un rol fundamental, aunque con una configuración en parte novedosa.

Para evidenciar dicha doble modalidad analizaremos ahora brevemente la experiencia de un *film* sin terminar, un proyecto ambicioso y extraordinario como la *Glasshouse*, de Sergei Eisenstein, uno de los proyectos en que el director soviético, en esa época bajo contrato con la *Paramount*, se vio sometido a un *tycoon* por parte de la *major* hollywoodense. Entre interrupciones y pausas, la *Glasshouse* ocupa varias páginas del diario de Eisenstein, entre 1927 y 1930. Páginas intensas, muy ricas en ideas teóricas, algo que el propio director tuvo bien presente (son los años de elaboración de la teoría del montaje intelectual) y que servirán como punto de partida para un recorrido teórico sobre el problema que estaba en la base del proyecto: la relación entre transparencia y opacidad tanto de la imagen como de la cámara, del producto de la visión como del dispositivo capaz de crearlo.



Boceto preparatorio para *Glasshouse*

EISENSTEIN Y LA *GLASSHOUSE*

El director soviético comienza a pensar en la *Glasshouse* a partir de una serie de proyectos y obras arquitectónicas que operaron como estímulos en él y que se centraban en la metáfora de la transparencia y en el uso del vidrio como material del *conocimiento*, de la visibilidad total del mundo. El impacto de Berlín (donde Eisenstein se establece en marzo de 1926 para el estreno en Alemania de *El acorazado Potemkin*), su arquitectura, su cine, están en el germen de la *Glasshouse*. Eisenstein hace una visita a Fritz Lang en el set de *Metropolis* (1927), y conversa largamente con Karl Freund y Gunther Rittau sobre las ventajas de una cámara «desencadenada» (*Entfesselte Kamera*) capaz de moverse libremente a lo largo del espacio del set, sea natural o no.[3] En el proyecto de Lang (y en la experimentación de Freund y Rittau) el cine se vuelve el instrumento a través del cual se busca alcanzar una visibilidad total, más que humana, del mundo. Pero para Eisenstein la visibilidad posee siempre un doble significado en el cine y el vidrio termina convirtiéndose en una superficie en el fondo obscena («El horror de un cristal pulido»).[4]

Es precisamente a partir de estas consideraciones que Eisenstein comienza a trabajar en el proyecto. Ya desde los primeros bocetos la visibilidad total se vuelve para el director soviético el mito de la disipación y el cine (el dispositivo cinematográfico) se plantea como instrumento capaz de mostrar la «falsa» visibilidad del mundo.

Desde este punto de vista, el proyecto eisensteiniano muestra toda su complejidad y sobre todo su actualidad. La obsesión de la *Glasshouse* no se relaciona con el ojo de un Gran Hermano que controla la vida pública y privada de los individuos (el tema actual y delicado de la televigilancia), sino con la multiplicación de las miradas que es en el fondo el éxtasis del cine, su fuga: «Un ojo que ve todo. Luego todos los ojos. Todos viendo todo, es la pesadilla de la revelación, luego el terror de los ojos y de la capacidad de ver, el deseo aterrado de ocultarse».[5] El ojo se vuelve múltiple, plural, como las imágenes, los cuerpos y los objetos al interior del encuadre de una *pantalla monstruo*. Lo que Eisenstein despliega en su proyecto visionario es un mundo donde la dinámica del control óptico no es atributo de un centro único, sino que se delega a todos los sujetos, al mismo tiempo expuestos a las miradas y *voyeurs*: el modelo es el del *Synopticon* y no el del *Panopticon* benthamiano.[6]

La dialéctica entre opacidad y visibilidad total que constituía la ambivalencia del término «transparencia» asume, por lo tanto, en Eisenstein las características de un proyecto teórico complejo y articulado que habilita un nuevo salto y conduce directamente hacia una dialéctica contemporánea: la de un cine que trabaja constantemente y de forma consciente en la zona intermedia entre transparencia y opacidad, el cine de lo real.

La metáfora arquitectónica y urbanística que caracterizaba a la obsesión por la transparencia en el pasaje de 1800 a 1900 se diluye, se transforma y se torna una metáfora fluida,

---

[3] La *Entfesselte Kamera*, cámara «sin cadenas», «desencadenada», es una imagen recurrente en los autores expresionistas alemanes de los años veinte y revela la creencia en el poder del cine, en la posibilidad de visión que la máquina cinematográfica acarrea.
[4] Nota del 18 de setiembre de 1927. En N. Kleiman. La casa di vetro, p. 98.
[5] Nota del 18 de setiembre de 1927. En N. Kleiman. La casa di vetro, p. 102.
[6] En este pasaje que se encuentra en el centro de la reflexión de Zygmunt Bauman, sobre todo en *El tiempo apremia* (2010). En cierto sentido, el movimiento que Eisenstein describe en el proyecto del film («todos ven todo») es aún más radical que el *Synopticon*, de Mathiesen, Bauman o Lyon, cuyo movimiento se puede sintetizar como *muchos ven poco*.

que ya no se sitúa en un lugar particular, sino que se basa en la multiplicación de las miradas y las pantallas. El *Synopticon* que Eisenstein señalaba como nacimiento del proyecto inconcluso de la *Glasshouse* se refracta y fragmenta en los millones de pantallas y dispositivos de la vida social contemporánea sin tener (literalmente) lugar, sin situarse concretamente en un espacio de vivienda determinado (un edificio como el *Crystal Palace* o el edificio de vidrio de Eisenstein). La característica de la transparencia contemporánea es precisamente la de no situarse, no poder ser encarnada en un lugar, un espacio-dispositivo que pueda demandar imágenes. La transparencia contemporánea da lugar a un espacio sin límites ni determinaciones, el espacio de la *vigilancia líquida* como lo llama David Lyon, vale decir, el lugar (no-lugar) de las relaciones sociales (Lyon & Bauman, 2014).

LA TRANSPARENCIA LÍQUIDA

No se nos escapa, sin embargo, en este pasaje, en este cortocircuito que se produce entre la obsesión escópica del siglo XIX y la forma de la transparencia contemporánea, el hecho de que lo que resulta sacrificado, susceptible siempre de perder importancia sea justamente aquello que, por el contrario, constituía el centro del proyecto de la *Glasshouse* de Eisenstein, vale decir, la recuperación de la profundidad de la mirada, de una posición ética y estética frente a las imágenes y el punto de vista.

La monstruosidad de la transparencia sin límites depende justamente de esto, del hacer de la visión un proceso descentralizado, sin proyecto y sin velos, sin opacidad que constituya el necesario polo dialéctico de cada imagen.[7] La transparencia se acerca a una pesadilla sin sentido, incluso, más terrible que la metáfora del Gran Hermano o de la práctica de la televigilancia. «Todos ven todo» es la palabra clave del horror, de la visión antiutópica de la *Glasshouse*. Pero esta visión infinitamente expandida es a su vez el fin del cine, su negación (quizás también sea este el secreto capaz de explicar el hecho de que este film nunca haya sido terminado). El cine –y la mirada– vive en cuanto se ve atravesado por una opacidad que lo funda, un punto ciego que hace posible cada imagen, cada visión. La transparencia y su mito son abordados como tales por Eisenstein, que para su film contemplaba la única conclusión posible: la destrucción de la casa, el fin del mito. El dispositivo cinematográfico llega a experimentar su propio límite –la multiplicación potencialmente infinita de la mirada sin centro, sin origen– precisamente para explorar la autodestrucción del mito fundante de la modernidad en su matriz iluminista (porque la modernidad produce también su propia negación): precisamente, la transparencia. No es casualidad pues que justamente en este segundo cortocircuito temporal el cine recobre con fuerza su rol de «mirada», de dinámica ambivalente entre opacidad y transparencia, de fecunda duplicidad entre construcción de una mirada documental y revelación del montaje de ficciones que es lo real.

Sobre todo en el cine contemporáneo, en una línea que puede acumular autores y miradas incluso muy diversas entre sí, el concepto de transparencia recupera su complejidad porque se muestra como dialéctica, como posibilidad para una mirada cinematográfica de

[7] Es preciso subrayar que el carácter absolutamente peculiar de la dialéctica eisensteiniana no es reducible a la escolástica del materialismo dialéctico como doctrina de estado del estalinismo.

ser aún un medio para interrogar lo real. Frederick Wiseman, Roberto Minervini, Lav Diaz, Apitchatpong Weerasethakul, Sergei Loznitsa, Peter Mettler, Wang Bing, Gianfranco Rosi, Eric Baudelaire, Thomas Heise, Werner Herzog, Naomi Kawase, Claire Simon, Isaki Lacuesta, Andrés Di Tella, J.P. Sniadecki, Massimo d'Anolfi y Martina Parenti, Rithy Pahn, Joshua Oppenheimer y muchísimos otros: nombres que se suceden uno tras otro construyendo un camino múltiple en el que la pasión por lo real se convierte en la búsqueda de un cine capaz de afrontar lo real como montaje, construcción y ficción. Y de esta manera reinventa la transparencia como mirada que actúa, que no sólo se ve afectada. Es decir, redescubre el poder del cine.

La modernidad se «desvanece en el aire» también gracias al cine que, no obstante, en el fondo, elabora y recoge su proyecto. Una vez más el dispositivo cinematográfico muestra toda su duplicidad, su carácter contradictorio y, por lo tanto, su potencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt (2010). *El tiempo apremia*. Barcelona: Arcadia.

BENJAMIN, Walter [1929] (1980). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.

BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

CHERNYSHEVSKI, Nikolái [1863] (1983). *¿Qué hacer?* Madrid: Júcar.

DOSTOYEVSKI, Fiódor [1864] (2006). *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue.

LYON, David y BAUMAN, Zygmunt (2014). *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*. Roma: Laterza.

La mirada del cine en la sociedad de control. Vigilancia, *found footage* y resistencia
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.° 5), pp. 20-36, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA MIRADA DEL CINE EN LA SOCIEDAD DE CONTROL

Vigilancia, *found footage* y resistencia[1]

EDUARDO A. RUSSO
earusso@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 25/01/2016 | Aceptado: 29/04/2016

RESUMEN
El artículo examina diversos modos de creación inscriptos en el trabajo con metraje encontrado y la sociedad de control, a partir de las postulaciones de Gilles Deleuze. A través del análisis de casos destacados pertenecientes a los ámbitos del cine y del video contemporáneo, se delinea un cuadro de situación que revela diversos aspectos de la oposición entre culturas de vigilancia y el acto de mirar propio del cine, como práctica de una forma decisiva de resistencia en el campo audiovisual.

PALABRAS CLAVE
Cine; política; control; video; vigilancia

[1] La primera forma de este texto fue expuesta como conferencia bajo el título de *La mirada del cine en la sociedad de contro*l, dentro del Seminario Internacional *El found footage en la era multimedial,* desarrollado en el marco del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, Chile, en su edición 2013. La forma presente es la reelaboración y la actualización de lo desplegado en aquel encuentro.

Dentro del trabajo cinematográfico con metraje encontrado es posible reconocer una categoría especialmente reveladora para indagar acerca del cine como una cultura de la mirada y de la escucha, aunque sus materiales procedan de territorios fronterizos o decididamente extraños a lo que solemos designar como cinematográfico. Ese encuentro al que hace referencia la muy difundida denominación de *found footage*, instalada en un reconocimiento creciente, remite a un hallazgo que, por lo común, desborda el de esos materiales bien catalogados que se localizan en archivos y en cinematecas. Se trata de un encuentro que posee algo de sorpresivo, hasta del orden de lo inesperado. En ciertas oportunidades, posee el impacto propio no sólo de lo que había sido confinado al olvido, sino de un verdadero retorno de lo reprimido. En nuestro caso, deberemos expandir un poco más el territorio del *found footage,* múltiple y vasto de por sí, ya que los materiales que forman parte de los insumos básicos en las piezas que exploraremos pertenecen a un ámbito que excede, desde varios ángulos, a la imagen cinematográfica.

A veces sus insumos son cintas de videovigilancia, de monitoreo electrónico; en otros, incluso, hacen bastante forzada su denominación como *footage,* ya que se trata de archivos digitales radicados en discos duros o alojados en la nube, imágenes de uso industrial, policial, militar o médico, entre otros. Por cierto, no son exactamente esas imágenes en las que pensamos cuando hablamos de cine. No obstante, son encontradas, apropiadas y procesadas para que, sin duda alguna, con ellas pueda hacerse cine. Más allá de su extranjería inicial del campo cinematográfico es posible afirmar que estas experiencias nos pueden brindar algunas razones importantes para pensar, en este tramo inicial del siglo XXI, por qué todavía el cine importa. O bien, para qué hoy puede ser importante el cine, qué función puede poseer una mirada cinematográfica en la iconosfera que nos aloja y, no en pocos modos, modela nuestra experiencia y posibilidades.

La misma idea de metraje encontrado es interesante por los problemas que acarrea. Por cierto, resuenan en ella nociones que han atravesado durante un siglo el mundo artístico, como la de aquel objeto encontrado (desde su vertiente francesa en tanto *objet trouvé* al americanizado *ready-made*) tan celebrado por Dada, unido a las experiencias del collage caras a varias vanguardias históricas. En esos casos se enfatizaba también la dimensión de encuentro, pero en caso del *found footage*, lejos de imponerse como una disponibilidad inmediata o el sometimiento a un breve acto de modificación que lo liberaba raudamente a su existencia artística, ese hallazgo era sólo el punto de partida para un intenso trabajo que dejaba revelar, sólo hacia su finalización, la forma elaborada por un meticuloso y a menudo extenuante proceso.

Durante casi todo el siglo xx, los materiales de *found footage* fueron extensivamente fílmicos. Pero en las últimas décadas, archivos televisivos y videográficos mediante, las experiencias se ampliaron a un espectro que en el umbral digital de los noventa se ha hecho mucho más plural y complejo. Eugeni Bonet (1993), por ejemplo, ha propuesto su consideración como desmontaje relacionándolo no sólo con la derrideana noción de deconstrucción, sino, también, con un desarmado en sentido amplio, que implica no sólo desarticular un montaje cinematográfico sino modos de operación y de manipulación de la imagen, en una maniobra que es crítica y creadora en un mismo movimiento.

No intentaremos aquí elaborar una genealogía de las prácticas de *found footage* ni de los debates que tal denominación ha suscitado. Sólo nos limitaremos, dentro de la difusión contemporánea del término, a aceptarlo hasta en lo que tiene de etiqueta unificadora de un conjunto de prácticas heterogéneas. En ese sentido, destacamos la iniciativa de Antonio Weinrichter (2009) de considerar las prácticas de creación con *found footage* en la tradición del apropiacionismo. Se trata en este caso no sólo de apropiarse, sino además de manipular, a veces intensamente, el material disponible y de desarrollar, a la vez, un trabajo crítico sobre la imagen cinematográfica y su cultura.

Las operaciones cinematográficas con *found footage* han conducido no pocas veces al encuentro con materiales fílmicos lejanos, largamente olvidados, desdeñados o decididamente ocultados como residuos, a lo sumo apilados o defectuosamente catalogados, para trabajarlo, volverlo a visibilizar e incluso mostrar algo bien distinto a su función original. Pero desde las últimas décadas, televisión y videograbación mediante, se ha producido una expansión de archivos que de lo cinematográfico se amplió al campo audiovisual en conjunto, procediendo de distintos medios. Al finalizar el siglo xx, el vasto mundo de la imagen electrónica, con sus propios archivos y sus presuntos desechos audiovisuales, hizo cada vez más complejo un territorio que se acrecentó con la revolución digital. Soportes, formatos y artefactos fueron proliferando desde el mundo fílmico y videográfico. Desde los comienzos de la videograbación al presente, se han acumulado más de ochenta formatos tecnológicos diversos. Y si es cierta aquella frase tan reiterada en las reuniones de archivistas cinematográficos, en el sentido de que «el celuloide no espera», estas distintas tecnologías del video, por lo común, han esperado mucho menos.

Al mismo tiempo de ser muy problemática la conservación de la cinta o de discos varios y la señal magnética (o los datos numéricos) en ella registrada, lo que está sometido a un grado de obsolescencia mucho más vertiginoso es el *hardware* ligado al visionado de dicho material, sea analógico o digital. Por ejemplo, aquel que desee recuperar información de un archivo digital de los años noventa se ve enfrentado a serios problemas de soportes, de *hardware*, de *software* y de sistemas operativos obsoletos, a menudo conspirando en intrincadas pesadillas informáticas. Pues bien, procedentes de ese universo altamente inestable, cuyos archivos también son a menudo alterados por la posibilidad de su reutilización, son los materiales que dan lugar a una zona crucial de la experimentación en *found footage* y que expanden el campo de hallazgos más allá de lo fílmico, hacia la creación e indagación de una galaxia audiovisual de la cual, a pesar de su heterogeneidad abrumadora, es posible hacer cine.

MIRADA Y CONTROL EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Nos interesa confrontar un cierto arte de la mirada y de la escucha, enfrentadas a prácticas de la visión orientadas al control. Uno de los términos que ha sido utilizado tan reiteradamente como para acceder al rango de tópico en las últimas décadas es aquel referido a que estamos viviendo en una sociedad de control, un paradigma que oficia como la contracara de la acaso aún más citada sociedad del espectáculo, de acuerdo con la caracterización certera de un Guy Debord. La cultura en cuestión, tal como apuntó oportunamente Michel Foucault en tiempos de su *Vigilar y castigar* (1975), pertenecía más al orden de la vigilancia que al espectáculo. El otro lado de una sociedad dominada por el espectáculo, esa relación entre sujetos regulada por imágenes, no es sino una sociedad de vigilancia. Ambas están afectadas por una complementariedad constitutiva y esto atañe a la creación audiovisual. El cine mismo está atravesado desde sus inicios por esa doble condición: uno de sus pilares se sustenta en culturas espectaculares precedentes (linterna mágica, fantasmagoría, magia escénica, diorama, panorama y otras formas de llamados al asombro y a la fascinación ilusionista) mientras que el otro se asienta en una inscripción maquínica del mundo visible, en un registro, en un almacenamiento y en un visionado movilizados, muy a menudo, para llevar adelante cierto tipo de control por la imagen.

Desde los esfuerzos pioneros de la cronofotografía de un Etienne-Jules Marey es posible observar ese esfuerzo por registrar para conocer y conocer para operar en un campo concreto, sea el del cuerpo humano en algunos de sus desempeños deportivos, en sus padecimientos o en combate, lo que llevó a su discípulo, el irlandés y múltiple inventor Lucien Bull, quien fue una figura clave en el desarrollo de la cinematografía científica, a trabajar en el seno del ejército francés con sus cámaras de alta velocidad y con equipamiento de detección sonora para localizar artillería enemiga en la Primera Guerra Mundial. Una cercanía similar entre registro y dominio ofrecía el alemán Ottomar Anschutz en sus estudios cronofotográficos sobre acciones de equitación que lo integraron al entorno del Kaiser Guillermo II. Lo que está en juego en esas experiencias es la observación más minuciosa posible y con finalidades operativas. Si el objetivo era analizar el movimiento, ese mismo movimiento registrado era aquello a controlar o, eventualmente, a eliminar mediante la aniquilación de lo móvil. Paradojas del cine puesto a examinar la marcha humana: si por una parte facilitaba una cierta puesta en escena de un progreso sociotécnico ordenado y cuidadosamente catalogado (por ejemplo, en etnias), por otra, ofrecía técnicas para someter a un igualmente cuidadoso control a los cuerpos registrados, o incluso se abría a la inspección médica de los estragos de la guerra y su posible reparación por la técnica, tal como lo demuestra de manera especialmente perturbadora un **film**, como *Oh Uomo* (2004), de Yervant Giannikian y Angela Ricci-Lucchi, compuesto a partir de los archivos de medicina militar de la Gran Guerra, que se erige en una sombría sinfonía del horror sobre las mutilaciones de los veteranos de los campos de batalla y sobre las relucientes o ingeniosas prótesis con las que se procuraban paliar sus padecimientos. A su modo, esta función responde a aquel destino imaginado como dominante por los mismos Lumière: el futuro de esa tecnología, para ellos, estaba ligado a la vida de los laboratorios de investigación.

Resulta interesante advertir que la doble condición del cine, como continuador y amplificador de una cultura del espectáculo hasta llegar a dimensiones masivas, y como artefacto

orientado a promover un conocimiento operativo en el terreno tecnocientífico, no es una excepción, sino que esa ambigüedad también está en los mismos basamentos de otras máquinas de visión. Una partición similar se evidencia en la televisión que, como el cine, es un invento del siglo XIX. Cierta línea de tiempo convencional de la historia de los medios audiovisuales la ubica como una suerte de hija menor del cine, competidora y virtual reemplazante de la gran pantalla en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, las ideas y los desarrollos tecnológicos que conducen a la televisión se esparcen por la centuria anterior. Invenciones como el pantelégrafo de Giovanni Caselli, orientado a la comunicación militar como reemplazo del sistema de semáforos y como complemento del telégrafo para la transmisión de imágenes gráficas, que luego fueron aplicadas a la comunicación comercial, o experiencias como el disco de Paul Nipkow, hablan a las claras de una iniciativa orientada al control por la visión que permea la imaginación decimonónica. Fundamentalmente, se trata de ver lo que está ocurriendo en otro lugar, pero al mismo tiempo. Una extensión de la visión a distancia, simultánea y con finalidades operativas, por así decirlo, pariente consanguíneo del catalejo o de los prismáticos. En ambos inventos, el de Caselli y el de Nipkow, la electricidad facilitaba la dimensión del contacto visual instantáneo. Y de haber pantallas en juego, fácilmente dicha superficie televisiva en tiempo real era propicia para trocarse en mira telescópica, por ejemplo, de un arma de largo alcance.

Es interesante recordar que la televisión es un artefacto ideado, antes aún de ser cabalmente inventado, en un contexto decimonónico y con una finalidad que, fundamentalmente, se relaciona con el contacto visual instantáneo orientado a funciones de monitoreo. Vale la pena citar aquí una imagen bastante difundida pero a la que es lícito volver repetidamente por su sagacidad. Se trata de una ilustración del artista gráfico George Du Maurier, publicada en el anuario de 1879 del célebre semanario satírico *Punch*, de Gran Bretaña. Este ilustrador imagina el pronto arribo desde los Estados Unidos de una incipiente invención de Thomas Alva Edison. Para ese entonces, en el plano de los hechos, Edison, agrupando un nutrido grupo de inventores en sus instalaciones de New Jersey, ya había patentado el fonógrafo y estaba desarrollando otros inventos que transformarían la vida cotidiana en las metrópolis, como la bombilla eléctrica incandescente, las redes eléctricas y otros inventos que darían un nuevo estándar de modernidad a la vida urbana. En Londres, una de las ciudades cuya trama de comunicaciones ya estaba siendo transformada por el teléfono y anteriormente había sido interconectada con todos los rincones del orbe que interesaban al imperio mediante el telégrafo, los lectores de esa edición del 9 de diciembre se enteraron de una invención imaginaria nacida de la imaginación de Du Maurier. Una florida ilustración dejaba leer en un texto debajo: «El telefonoscopio de Edison (transmite la luz tan bien como el sonido)» [Figura 1].

Lo que vemos en la imagen es el living de una acogedora casa burguesa victoriana, con una pareja madura inesperadamente enfrentada a una pantalla de amplias dimensiones ubicada encima de un hogar a leña. En la mano de cada uno puede advertirse una especie de embudo que, sin duda, les permite intercomunicarse oralmente con quien ven en la pantalla. El texto que sigue al título del *cartoon* es particularmente revelador. La pareja puede comunicarse instantáneamente con la señorita que se ve en pantalla. Ella está en Ceylán, donde se cosechaba el té que se consumía en la *City*. Es su hija y está compartiendo un rato de ocio en un jardín que, imperio mediante, parece británico, hasta cuenta con su

juego de cricket. Le preguntan cómo está, quién es la otra joven que se ve al fondo de la escena. No queda claro si ella puede ver a sus padres, pero lo que sí es evidente es que la muchacha está siendo observada por ellos. Esto es televisión en su funcionalidad posible como videoteléfono. Hoy mostramos esta ilustración y la reacción del lector es inmediata: menciona una aplicación informática altamente difundida. Se trata, por supuesto, de un remoto precursor de *Skype*, por cierto, al modo victoriano.

Figura 1. **El telefonoscopio de Thomas Alva Edison**

El caricaturista y los lectores de *Punch* fantaseaban, pero al mismo tiempo pensaban a dicho invento como algo casi inmediatamente posible. Para ese entonces en Alemania, el inventor Paul Nipkow ya había desarrollado su famoso aparato que, utilizando el disco que llevaría su nombre, permitía analizar una imagen en un extremo de su circuito y recomponerla en una pantalla en el otro extremo. Pero volviendo a la imaginación de Du Maurier, este contacto audiovisual que es a la vez parentofilial y protector, no debe dejar de visualizar que es también, Inglaterra y Ceylán mediante, el ejercicio de una mirada que controla, desde el centro mismo del imperio, la colonia próspera y asegura el orden, la productividad y hasta el esparcimiento feliz de los súbditos de la Corona en un jardín británico extendido a los confines del planeta. Hay, por lo tanto, una precedencia en la imaginación y en el deseo, la creación de un lugar imaginario que luego la tecnología viene a concretar y que se amolda a ese espacio prefigurado. Si la televisión es una invención puesta a punto a fines de los años veinte del siglo XX, mucho antes de que fuera estabilizada y difundida como un medio de comunicación masivo que mucho debió en su estructura socioeconómica inicial y sus funciones variadas al marco que le otorgaba la radiofonía, sus funciones más inmediatas fueron pensadas en el marco del monitoreo, de la vigilancia por medio de cámaras y de aparatos receptores.

Para completar, aunque sea provisoriamente, esta conexión entre medios, visión y control, conviene recordar el inicio de las pantallas interactivas. Esas pantallas que en el presente abundan en nuestra experiencia cotidiana, y muy particularmente seducen dentro de las tecnologías audiovisuales móviles como *smartphones* y *tablets*, surgieron en un contexto muy diferente y fueron posibles solamente a través de grandes aparatos, las grandes computadoras *mainframe* dedicadas a uso militar. Como lo subrayó Lev Manovich en su intento de establecer una genealogía de pantallas al inicio de la reconfiguración medial que despertó la irrupción, durante los años noventa, de la categoría de *new media*, la primera pantalla interactiva fue dispuesta para el sistema de detección aérea de las fuerzas armadas estadounidenses bautizado como S.A.G.E. (Semi Automatic Ground Environment) (Manovich, 2005). En esta pieza crucial del complejo industrial-militar de la guerra fría, con la participación del Instituto Tecnológico de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology / MIT), la corporación IBM y el Pentágono, los monitores de las computadoras ejercían una doble función: por una parte monitoreaban en tiempo real y, por la otra, permitían, cuando una pistola de luz accionaba sobre un punto de su superficie circular, aumentar la zona iluminada y dar instrucciones al aparato de defensa para preparar la intercepción del intruso aéreo. Como puede apreciarse, se trata de la complejización de una galaxia de pantallas que excede las usuales funciones que vemos consagradas –entretenimiento, espectáculo, información, educación– para presentar, también, operaciones en el terreno del control y de la logística.

PERSISTENCIAS DEL PANÓPTICO

Un modelo recurrente cuando se intenta pensar la visión en su función de instalar un control por medio del contacto óptico es, sin duda, el panóptico ideado por Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII y reinterpretado en clave contemporánea por el pensamiento de Michel Foucault (1975). Cabe recordar que los principales argumentos de Bentham para presentar ante las autoridades del gobierno británico su planteo del Panóptico como sistema de organización social que incluía dispositivos arquitectónicos erigidos a tal fin, se dirigían a morigerar la coacción y la violencia física en el mantenimiento de la disciplina carcelaria británica. En este sentido, el reformismo benthamiano incluía el germen de cierto alivio en el uso de la violencia física para reemplazarlo por una inhibición en la conducta de los reclusos, sometidos a los efectos de una visión preventiva.

En la conocida planta arquitectónica de los edificios panópticos, la torre central desde donde observaban los guardias (sugestivamente rebautizados como inspectores) permitía vigilar cada una de las celdas dispuestas en forma radial. Eventualmente, un solo inspector podía mirar a cada uno y a todos los reclusos que, además, no podían saber en qué momento eran efectivamente observados: estratégicas persianas en la torre central dejaban al inspector ver sin ser visto. No hacía falta siquiera que el interno fuese observado; bastaba con que solamente pensara que podía serlo. Las ideas de Bentham impactaron fuertemente en la arquitectura penitenciaria pero también se expandieron a otros ámbitos. En su mismo proyecto original, el filósofo planteaba una curiosa utopía de poblaciones ordenadas y pacificadas por esa visión controladora: fábricas, escuelas, hospitales.

Michel Foucault (1975) recuperó no solamente esa dimensión reformista sino que tomó al modelo de Bentham como germen inicial de toda una concepción de la sociedad y del ejercicio de poder. Cierta aplicación mecanicista de estos principios insta a entender lo que tiene lugar en la multiplicación contemporánea de cámara y de pantallas como la consumación de un panopticismo más refinado por las tecnologías visuales a distancia, un mundo donde el control a través de la visión tiende a un dominio totalizador.

CINE COMO CRÍTICA Y COMO RESISTENCIA EN ÓRDENES POST-PANÓPTICOS

El análisis de algunas experiencias destacadas de *found footage* a partir de imágenes de una cultura del control puede brindar no pocas claves de los avatares actuales de dicha formación social y el ejercicio tanto crítico como de resistencia que comporta la creación cinematográfica. El primer caso que abordaremos se ha convertido en un hito, tanto de los films realizados con metraje encontrado, como de las historias del video arte. Se trata de *Der Riese* (1983), de Michael Klier, un largometraje compuesto a partir del montaje del material tomado por cámaras de vigilancia, iniciador de una tendencia que hibridaba recursos de la imagen electrónica en sus materiales y en sus estrategias cinematográficas en su composición. La trayectoria de *Der Riese* lo llevó a convertirse en una verdadera leyenda, accesible en la última década a partir de su digitalización y nueva puesta en circulación. Resulta interesante señalar que en sus créditos de apertura, luego del título, puede leerse: «Ein *film* von Michael Klier», y no «Ein video…» (Klier, 1983), que remarca simbólicamente su pertenencia al campo cinematográfico [Figura 2].

Figura 2. ***Der Riese*** **(1983), Michael Klier**

Der Riese comienza con el aterrizaje de un avión de pasajeros en el aeropuerto alemán de Berlin-Tegel. La banda sonora estentórea (el film integra unos pocos pasajes con sonido ambiente a su mayor extensión acompañada por fragmentos musicales de Richard Wagner, Aram Khachaturian, Richard Strauss, entre otros) marca un tono dramático al seguimiento

de la nave por parte de cámaras servocontroladas. Los movimientos panorámicos de las cámaras, los *zoom* de acercamiento, revelan algo no sólo en el cuadro visible sino en el punto de vista óptico de ese encuadre. La cámara está guiada en forma remota; no hay un cuerpo portándola, sino una máquina que, en aquellos años, respondía al control en tiempo real de un operador humano. Pero el movimiento robótico domina la acción y no llega a pasar nada en términos narrativos convencionales, aunque la atención propia del espectador cargue con su expectativa –y su virtual frustración– el tiempo de ese seguimiento. Nada remarcable ocurre, pero todo el tiempo acecha su inminencia. Escenas callejeras, interiores de oficinas y de bancos, garajes.

La música, por momentos, puntúa la acción y establece atmósferas que van desde el *thriller* o el film de espionaje (no olvidemos que es la Alemania Occidental de la Guerra Fría) hasta el *film noir*, y que bien retornan hacia la obligada referencia de la sinfonía urbana, con reminiscencias al ineludible *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (1926), de Walther Ruttmann. Pero a diferencia de todos estos casos, la imagen registrada lo ha sido para otros usos: monitoreo de tránsito, vigilancia comercial, industrial o policial. Tampoco esa imagen es intervenida, solamente es montada y sonorizada. Si bien no hay una organización narrativa lineal, sí aparecen insinuaciones de microrrelatos que proponen al espectador un trabajo atípico: mirar esas imágenes de otro modo y ensayar, a través de su escrutinio y de su montaje, una configuración de la que el sentido posible sólo será extraído con esfuerzo, y no podrá dejar de ser teñido con una ambigüedad constitutiva. La procedencia de las imágenes ronda los finales de los años setenta y el comienzo de la década siguiente: video analógico de baja definición, aunque con considerable grado de automatización en el control del movimiento de cámaras y de ópticas. No hay un protagonista, salvo el metafórico gigante del título. Pero cada movimiento de cámara no hace otra cosa que renovar nuestra expectativa de relato, o incluso más, nuestras sospechas. Cuando el modo *thriller* impera en este extraño *film* transgenérico, el espectador está viendo (o va construyendo) potenciales culpables, o acaso víctimas, en una deriva que no sería exagerado plantear en términos de una ficción de Fritz Lang o de Alfred Hitchcock. La sospecha deambula, la culpa es flotante, proyectada por nuestra mirada, y se va posando sobre uno u otro cuerpo en pantalla.

¿Es posible entender lo que se juega en *Der Riese* por el panóptico de Bentham revisado por Foucault? De hecho, así se ha interpretado frecuentemente el *film* en momentos de su difusión inicial. No podría ser de otro modo, dada la cercanía de los desarrollos entonces recientes de Foucault y el contexto de su estreno. La misma alusión a ese gigante parecía evocar, en su visión omniabarcativa, una potenciación de aquella figura invisible, pero ineludible, del inspector benthamiano. Así lo hizo en el campo de la teoría de nuestro continente Arlindo Machado en un influyente ensayo que primero fue titulado «La cultura de la vigilancia» (1994) y luego recogido con cambios menores en su volumen *El paisaje mediático*, denominado allí como «Máquinas de vigilar» (2000). No obstante la productividad del revelador ensayo de Machado en su lectura en clave panóptica, debemos señalar que, en las últimas décadas, algunos desarrollos conceptuales sobre la relación entre visión y control en la sociedad contemporánea dejan entrever otros ángulos al film de Michael Klier que lo constituyen en una suerte de experiencia bisagra entre la visión panóptica y ciertas configuraciones derivadas o alternativas a dicho modelo que requieren otro tipo de intelección. Esto implica

no recalar en ese concéntrico espacio predominante, arquitectónico o urbano, donde un punto de vista está consagrado a abarcar cada rincón en lo que, en última instancia, requiere una disposición radial y necesariamente estática o de movimiento reducido, sino advertir formas de control proclives a la malla, a lo reticular, a los desplazamientos, donde la misma pluralización de puntos de vista cubre superficies acaso más intrincadas, en entornos que cabría caracterizar, por ejemplo, como post-panópticos.

David Lyon, impulsor de la disciplina académica conocida como Estudios sobre Vigilancia (*Surveillance Studies*) prefiere designar esta situación como «superpanóptico electrónico» (2001: 108), mientras que Hille Koskela (2003) persevera en extender el modelo panóptico en su postulación de una *Cam Era* o Roy Boyne (2000) prefiere apostar a una configuración renovada de la cultura de la vigilancia del presente apostando a un post-panóptico.

MIL OJOS TIENE EL *SYNOPTICON*

Más allá del intenso debate sobre la vigencia del paradigma panóptico para comprender las sociedades de vigilancia contemporánea, cuyos matices y complejidad nos resulta imposible resumir en el marco del presente artículo, cabe señalar que uno de los puntos clave en la discusión, y de especial pertinencia en cuanto a lo que nos ocupa, es la inversión del sujeto de la visión y de la población sometida a control por su visibilidad. En lugar de un inspector, uno solo, potencialmente viendo a todos, aquí entra en juego una lógica inversa: todos, o un conjunto impreciso y dinámico como el de un enjambre, animado por la orientación colectiva de tener en la mira a uno, o unos pocos.

Zygmunt Bauman, con su conocida capacidad de traducir en imagen algunos conceptos vectores, ha traducido esta situación como un vuelco desde la clásica figura del *Big Brother*, el gran hermano del 1984 orwelliano, en su deriva hacia la franquicia *Gran Hermano* de la empresa Endemol, cuyo *Reality Show* ya lleva más de dos décadas de vida. En este modelo televisivo, por una parte, la vigilancia se invierte en varias dimensiones: por una parte, masivos públicos se asoman a la intimidad de un grupo selecto de personas convertidas en seres sujetos a una inspección tan regulada como *non stop*. Por otra parte, estos sujetos se ofrecen como espectáculo de un modo decididamente exhibicionista. Espectáculo por cierto de una intimidad altamente ficcionalizada, pero al filo del imprevisto, del evento en espacios cerrados que reclama al observador que es *voyeur* y, a la vez, juez de los actos y de las personas observadas para su promoción al triunfo o para la virtual eliminación de la competencia. De la amenaza represiva del *Big Brother*, de Orwell, a la amenaza de la expulsión de la casa de los reclusos de *Gran Hermano* (Bauman & Lyon, 2013).

Otra posibilidad en esta situación en la que muchos espían a unos pocos escogidos se orienta ya no al *Big Brother*, sino hacia las múltiples e ineludibles *Little Sisters*, las hermanitas dispuestas a denunciar lo que consideran sospechoso o recriminable. En la trama colectiva de vigilancia aquí desplegada no interviene más un ojo privilegiado que todo lo ve, sino una visión reticular y múltiple hasta adquirir contornos pasmosamente colectivos, de bordes inciertos. Para advertir esta configuración podemos apelar a la producción franco-alemana dirigida por Eyal Sivan y Audrey Marion: *Por amour du peuple/Aus Liebe zum Volk* (*Por amor al pueblo*, 2004) [Figura 3].

Figura 3. ***Pour amour du people*** **(2004), Eyal Sivan y Audrey Marion**

El film de Sivan y Marion no está compuesto íntegramente por metraje encontrado procedente del registro de cámaras de vigilancia, sino que presenta distintos tipos de materiales articulados por un montaje experto. Su relato procede de un *best seller* en el mercado editorial alemán, un libro escrito a partir del testimonio de un ex oficial de la Stasi, el órgano de policía política de la República Democrática Alemana, conocido como «Sr. S.», quien entrevistado por un escritor y editor recopiló sus experiencias como espía de sus conciudadanos y sus reflexiones sobre la pérdida de un orden inexplicablemente derrumbado. El libro, estructurado en forma de diario, se publicó en alemán con el significativo título de *Ausgedient* (obsoleto). Las imágenes de *Por amor al pueblo* pertenecen a tres categorías: una es la de los registros del propio Sivan de los despachos abandonados de la Stasi luego del derrumbe de la República Democrática Alemana (RDA). Otra es la de los archivos video de la policía secreta, que en las dos décadas anteriores a la caída había desplegado un muy extendido dispositivo de vigilancia social como derivación del clásico sistema de micrófonos ocultos que, a pesar de las limitaciones propias del video analógico, había llegado a un despliegue paroxístico. El último orden de materiales es la del abundante *stock* de films de propaganda, de circulación cinematográfica y televisiva, que intentaban promover y reforzar la ideología del régimen y mostraba un mundo optimista, saludable y sin fisuras, lanzado a la conquista de una felicidad monolítica y colectiva. Los tres regímenes de imágenes de *Por amor al pueblo* estructuran el relato con los comentarios del diario del «Sr. S.». En cierto momento del film, la lectura del diario refiere al problema con la televisión. ¿Cuál era este inconveniente? Simplemente que las antenas podían, con cierta facilidad, captar señales de occidente. Y cuenta cómo, para afianzar en sus hijos sus personalidades comunistas, se ve obligado a esconder el televisor en el placard. La confianza es buena, sentencia el agente, pero el control es mejor. A falta

de control sobre las ondas hertzianas, la Stasi expandió todo lo posible el control por la imagen video y los cableados secretos.

Así transcurre el film, entre imágenes de propaganda de procedencia fílmica o electrónica, archivos de vigilancia y registro actual de oficinas y de pasillos abandonados en interminables monoblocks. Se revela, de ese modo, una estructura que puede ser analizada bajo premisas post-panópticas, donde una población bajo vigilancia era rigurosamente escrutada por una legión de ojos y de oídos, potenciados por cámaras y por micrófonos que avanzaban desde el control de los espacios públicos hasta los rincones más íntimos de sus vidas cotidianas. El «Sr. S.» afirma que el objetivo de su control (como el de otros innúmeros señores S. que lo acompañaban, más la imaginable red de colaboradores y de delatores vocacionales o atemorizados que sostenían el sistema) no era otro que asegurar la felicidad de la población. No entiende cómo tras la caída del muro se lo considera obsoleto. Y lo es hasta que puede obtener un nuevo y digno trabajo como custodio de un centro comercial, donde puede reciclar su oficio a otra escala, para custodiar la felicidad de los consumidores en una impetuosa conversión al capitalismo.

En los tramos donde la cámara de Sivan deambula por las instalaciones de la Stasi, la lectura del diario de S. instala, ante esa imagen en lentos *travellings* que avanzan por los edificios solitarios, una inclinación ficcionalizante, como si estuviéramos viendo esa desolación en una melancólica cámara subjetiva. Más allá de los documentos audiovisuales que componen la mayor parte del film, sea material de propaganda, de vigilancia o de interrogatorios (también rigurosamente monitoreados por cámaras video), esta apertura a una ficción abre las puertas a ciertas experiencias fronterizas que exceden este artículo pero que están estrechamente relacionadas con recursos de *found footage*, reales o simulados y que amplían, en términos experimentales, las relaciones entre evidencia visible, ficción y experimentación.[2] Pero, para ello, es conveniente detenernos en la figura del *Synopticon*.

La propuesta del *Synopticon* fue desarrollada por Thomas Mathiesen, formulada originalmente en los años noventa, y fue más ampliamente difundida luego del trauma provocado por los atentados a las torres gemelas y por el clima de terror difuso que siguió a la irrupción de la inesperada amenaza de Al Qaeda. En este modelo, muchos (y en forma sincronizada) vigilan a unos pocos. En *The Viewers Society* (1997), el volumen que impulsó originalmente este concepto, lo mediático cumplía un papel esencial: Mathiesen examinaba el surgimiento del sinopticismo mediante la articulación de radiotelefonía y televisión, en la segunda mitad del siglo XX, en una compleja estructura a la que, ya al filo del cambio de centuria, se agregarían las redes de comunicación. El apretado tejido que el *Synopticon* instala no sólo implica observadores y observados, sino un complejo sutil de exhibicionismos y voyeurismos varios.

---

[2] Entre estas obras, más allá de los casos frecuentemente citados de simulación de *found footage* en *films* de terror, como *The Blairwitch Project* (Myrick & Sánchez, 1997) o la más reciente saga iniciada con *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), nos limitaremos a citar los interesantes casos del mediometraje experimental *In order not to be here* (Stratman, 2002) en su mixtura de metraje encontrado, paranoia y pesadilla suburbana, *Influenza* (Joon-Ho, 2004), con sus performances actorales ante cámaras de vigilancia, *Faceless* (Luksch, 2007) y su mirada estetizante del control urbano en una metrópolis superpoblada, o muy especialmente la notable *Optical Vacuum* (Kowalski, 2008) con su reinvención de espacios cinematográficos vistos por cámaras desatendidas, despojado de toda mirada humana, dominado por una automatización extrañamente poética y no exenta de belleza. Todos los films, más allá de sus diferentes pertenencias, estrategias y objetivos, impensables sin un contacto productivo con la tecnología y con los dispositivos tecnosociales de las culturas de la videovigilancia.

Cabe destacar que el autor desestima la idea de un post-panopticismo que, a su criterio, podría inducir a pensar que el tradicional panopticismo es una configuración superada. Por lo contrario, para Mathiesen el panóptico y el Synopticon se complementan mutuamente, hasta llegar a cierto estado de fusión para la más adecuada sujeción de poblaciones. Una manifestación cabal de esta estructura proliferativa cuyos límites resulta imposible abarcar impregna la experiencia cotidiana global en fenómenos de explosiva y reticular expansión, cuya manifestación más sintomática acaso sea el fenómeno *YouTube*.

Lejos de las proporciones masivas y vertiginosas de *YouTube,* proclive a un tono reflexivo y amparado en las rutinas de una población no por acotada menos monitorizada, el proyecto de *Gegenmusik/Counter Music* (Farocki, 2004) fue originalmente una videoinstalación a dos pantallas, aunque la pieza también ha circulado en versión monocanal, con una pantalla dividida. Harun Farocki la desarrolló con sus estudiantes del Estudio de Artes Contemporáneas de Le Fresnoy, Francia, como videoensayo para pensar, entre otras cosas, el ilustre género de las sinfonías urbanas. Se centra en la cercana ciudad de Lille y conjuga imágenes de monitoreo (de tránsito, de seguridad, de control médico) con fragmentos de uno de las más célebres sinfonías urbanas de la historia del cine, que es *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov.

De aquel hombre de la cámara pasamos a la cámara sin hombre, automatizada, que compone una sinfonía urbana alternativa y extrañamente desolada, donde las máquinas ven aquello que nadie mira. Farocki ha trabajado durante los últimos veinte años de su carrera enfocando con atención creciente el campo de lo que designa como *imágenes operativas*, orientadas no a ser un espectáculo sujeto a observación, sino a oficiar de instrumentos para la acción, lanzadas al control y a la intervención sobre el mundo real. El autor, ante el montaje de su instalación en un centro expositivo de Barcelona, señalaba:

> Hoy en día, la ciudad es como un proceso de producción racionalizado y regulado. Las imágenes que hoy determinan el día de la ciudad son imágenes operativas, imágenes de control […]. A pesar de los boulevards, de los paseos, de las plazas de los mercados, monumentos e iglesias, estas ciudades son máquinas para vivir y trabajar. Yo también quiero rehacer los films de ciudad, pero con imágenes diferentes (Farocki, 2005: 2).

Gegenmusik/Counter Music, como su título indica, es un contracanto, examina cómo las imágenes operativas contemporáneas contestan a aquellas de las tradicionales sinfonías urbanas. Y coteja en su doble pantalla de qué modo las máquinas de visión instalan un repertorio iconográfico que cubre nuestra percepción actual de lo urbano en términos inquietantes, que encuentran sólo un eco lejano en aquellas apologías ciudadanas que celebraban la modernidad y la velocidad de la gran urbe [Figura 4].

Por cierto, el campo de creación relativo al cine y a las artes audiovisuales a partir de (o en relación con) imágenes de control es mucho más extenso que esta exigua serie. Resulta, también, muy sugestivo corroborar que varios de los textos claves sobre panopticismo, post-panopticismo y sinopticismo aquí citados, aunque se encuadren en la filosofía o en los estudios sociales contemporáneos, la teoría jurídica o el estricto campo de los *Surveillance Studies*, suelen conceder a lo cinematográfico un lugar destacado en sus ejemplos y en sus argumentaciones. Para ampliar de qué modo las imágenes de vigilancia y el control por la visión han impactado en un amplio territorio artístico remitimos al incisivo trabajo de Antonio

Somaini (2010) que, abarcando una perspectiva transmedial, en cierto tramo de su análisis de diversas manifestaciones artísticas incursiona en el trío compuesto por *Der Riese*, *Pour amour du peuple* y *Gegenmusik* como manifestación cinematográfica de un modo de ver que atraviesa las artes visuales y audiovisuales contemporáneas.

Figura 4. ***Gegenmusik/Counter Music* (2004), Harun Farocki**

VISIÓN ARTIFICIAL EN UN HORIZONTE POST-HUMANO

En lo que a nuestro objetivo respecta, por su estructura integradora es posible abordar, en el tramo final, *Malfunctions #1. Low Definition Control* (2011), del austríaco Michael Palm, como caso sumamente propicio para elaborar algunas conclusiones. El trabajo de Palm integra en su estructura varios elementos que lo hacen especialmente apto para un análisis intensivo. Por una parte, construye una suerte de estado del arte de las imágenes operativas en la primera década del siglo XXI y relaciona las cámaras de vigilancia de la era digital con otras tecnologías de monitoreo, como resonancia magnética, ecografías o tomografías de uso industrial, médico o de seguridad. Por otra, articula material icónico con numerosas ideas y argumentaciones formuladas por expertos en control, operadores y estudiosos del tema.

A partir de allí, lo que pone en escena *Malfunctions #1* parte del control por la imagen hacia el control por la recopilación de data y hace del universo de la baja definición un punto de partida para que de las imágenes obtenidas se obtenga la información sustantiva que permita monitorear, dominar o, eventualmente, neutralizar a aquellos sujetos a control. Lejos de toda polisemia, lo que buscan estas imágenes tendientes a un sentido único y revelador de la conducta deseada o indeseada es el poder sobre el campo escrutado. Un poder ejercido de forma crecientemente automatizada.

El cine, a lo largo de su historia, ha desplegado el poder de las imágenes relativo a su capacidad de promover sentidos abiertos, a trabajar por una actividad de comprensión y

de interpretación. En el film de Michael Palm, las imágenes y su procesamiento se dirigen a la búsqueda del dato revelador, una información inequívoca, sea una patología anatómica, una falla de funcionamiento mecánico o de materiales, o bien una conducta delictiva. Lo dado a ver en *Malfunctions #1* se ofrece a la tensión opositiva entre visión controladora y mirada cinematográfica: el ojo del vigilante atento a la acción criminal, el médico que busca el signo certero de un mal, o la apertura a la creación de un espacio diferente a partir de un trabajo de la mirada [Figura 5].

Figura 5. ***Malfunctions #1. Low Definition Control*** **(2011), Michael Palm**

Prosiguiendo el camino abierto por Harun Farocki al observar el diseño de *shopping malls* y su intento de manipulación del consumidor en *Los creadores de los mundos de compra* (2001), relaciona la investigación en seguridad con los estudios de mercado, en su intento por prever y por controlar la conducta de los consumidores. En su examen de dispositivos de control que tienden hacia la automatización en su procesamiento de datos, reemplazando la intervención de un agente humano por una visión maquínica de creciente autonomía, lo que se perfila en el film de Palm es un horizonte que algunos ya designan como post-humano. En ese entorno, la reducción de la imagen a ser portadora de patrones de movimiento y de comportamientos previsibles, funcionales a distintos sistemas, instala a aquel que no se conduce por los carriles espaciales y temporales normalizados como un sujeto proclive a lo disruptivo. ¿Qué clase de visión reemplazaría a la humana? El complejo tapiz de discursos verbales (técnicos, expertos, intelectuales) que atraviesa *Malfunctions #1* cesa con una frase inconclusa, pronunciada por uno de sus entrevistados, que trata de encontrar un término para designar aquello que en un contexto post-humano podría advenir luego de la mirada de los hombres, mientras el *found footage* se compone de imágenes digitales de un universo macroscópico y microscópico, orgánico e inorgánico, que configura, al borde de lo abstracto, una suerte de poesía visual terminal sobre el control maquínico a partir de la imagen. Como ocurría en el comienzo de *Der Riese,* los créditos finales de *Malfunctions #1* indican que es un *film* de Michael

Palm, como reclamando su pertenencia al mundo cinematográfico no por sus materiales, sino por la mirada reclamada al espectador.

Malfunctions #1 plantea algunos interrogantes actuales que aquí nos limitamos a esbozar, destacando sus logros en la visibilización de una de las tendencias de la imagen digital en el mundo contemporáneo que es opacada por las promesas y por el espectáculo de la alta definición. Cuando el mundo audiovisual se ve seducido por los avances, primero del 2k, luego del 4K, más tarde del actual 8K que se adentran en la ultra alta resolución (UHD) y sus fronteras que retroceden, la espectacularidad de estas disponibilidades deja en segundo plano otra de sus fuerzas mayores que se expande en la gama de la baja resolución. Allí, la capacidad de procesamiento no se orienta hacia la resolución creciente sino a la detección y a la regulación de *patterns.* La imagen no es sino una instancia en tránsito hacia un control por medio de la información. Este acrecentamiento del poder informacional es inversamente proporcional a la complejidad de las imágenes. En la disolución de los espejismos de la *High Definition* y su hiperrealismo como exitoso sustituto de la percepción de entornos reales, el tejido informático trabajado por la *Low Definition* tiende sus redes (en la nunca mejor llamada sociedad de redes).

El trabajo del cine sobre *found footage* proveniente de estos acervos de una visión controladora es, a la vez de creación artística, crítica en pantalla y acto de resistencia. Aquí nos encontramos con una indiscutible función del cine en el mundo contemporáneo, una entre tantas, pero particularmente ligada a nuestras vidas entre imágenes, vidas con dimensiones privadas y públicas. Esa dimensión de resistencia, al mismo tiempo de someter a crítica las imágenes de control, cuestiona las miradas modeladas con relación a dichas imágenes, sea en su vertiente exhibicionista como en su costado *voyeur* y plantea otras conexiones con lo visible y con lo real.

Como puede advertirse, se trata de cuestiones que van mucho más allá del cine. De hecho, este tipo de trabajo con material proveniente de fuentes fotoquímicas, electrónicas y digitales, tomadas por cámaras cinematográficas, videográficas y una panoplia de aparatos de registro crecientemente diversa reorganizan no solo una arqueología del cine, sino que conforman nuevas plataformas para su proyección mediante una tarea que implica crítica y resistencia a un control que avanza no sólo sobre cada cuerpo sino, también, sobre cada mirada y sobre lo que la moviliza. Se trata, en definitiva, de pensar a través de la creación cinematográfica no sólo qué vemos, sino cómo miramos y qué somos para (y por) esas imágenes que nos rodean, y que intentan controlarnos por la seducción o por la intimidación, por la presunta protección o por la acechanza latente. Si ser es ser percibido, se trata, por un lado, de saber qué ocurre con esas imágenes que nos piensan y nos informan (esto es, imponen su forma) mediante estrategias de sujeción renovada, detectando *patterns* e imponiendo sus funcionalidades, y demostrando, por otro, que con ellas mismas se puede, entre otras cosas, hacer cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt y LYON, David (2013). *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.

BONET, Eugeni (1993). *Desmontaje: Film, video, apropiación, reciclaje*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

BOYNE, Roy (2000). «Post-Panopticism». *Economy and Society*, Volume 29 (2) (pp. 285-307). London: Routledge.

FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.

LYON, David (1994). *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia*. Madrid: Alianza.

LYON, David (2001). *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*. Buckingham: Open University Press.

MACHADO, Arlindo (1994). «La cultura de la vigilancia». En La Ferla, Jorge (ed.). *Video Cuadernos VI: Textos de Arlindo Machado* (pp. 9-26). Buenos Aires: Nueva Librería.

MACHADO, Arlindo (2000). «Máquinas de vigilar». En *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (pp. 289-300). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas.

MANOVICH, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

MATHIESEN, Thomas (1997). «The Viewer Society: Michel Foucault Panopticon Revisited». *Theoretical Criminology: an International Journal*, *Vol. 1* (2), (pp. 215-232). London: Sage.

WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental.* Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

FAROCKI, Harun (2005). «Gegenmusik/ Counter Music, 2005». *Harun Farocki/ Dossier* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://angelsbarcelona.com/files/129_work_Gegen.pdf>.

KOSKELA, Hille (2003). «Cam Era: The Contemporary Urban Panopticon». *Surveillance & Society* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf>.

SOMAINI, Antonio (2010). «Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form». *Acta Universitatis Sapientiae, Film & Media Studies* [en línea]. Consultado el 17 de enero de 2016 en <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-9.pdf>.

PELÍCULAS

FAROCKI, Harun (2004). *Countermusik/Gegenmusik.* Francia-Alemania: Le Fresnoy-Harun Farocki Filmproductions.

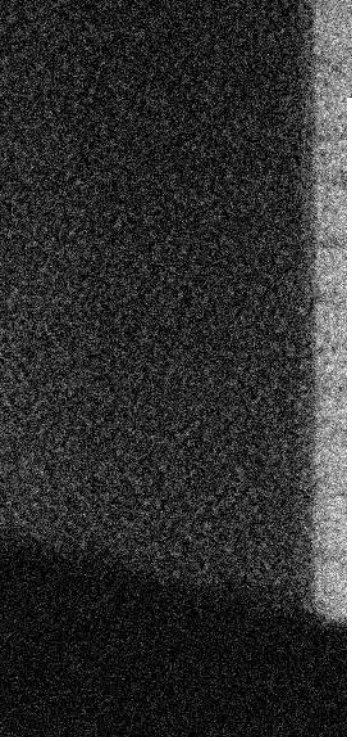
YERVANT, Giannikian y Ricci-Lucchi, Angela (2004). *Oh! Uomo*. Italia: Museo Storico di Trento.

KLIER, Michael (1983). *Der Riese.* Alemania: Michael Klier.

PALM, Michael (2011). *Malfunctions #1. Low Definition Control.* Austria: Hammelfilm.

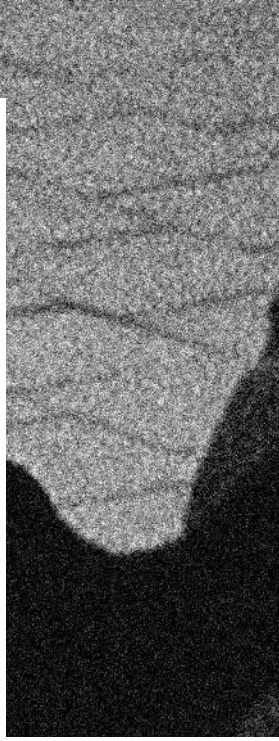
SIVAN, Eyal y MARION, Audrey (2004). *Por amour du peuple/Aus Liebe zum Volk.* Francia: Arcapix.

Historia, información y experiencia. Anotaciones sobre Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker
Marcelo Expósito
Arkadin (N.° 5), pp. 37-43, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata



HISTORIA, INFORMACIÓN Y EXPERIENCIA

Anotaciones sobre Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker



MARCELO EXPÓSITO
marcelo.exposito@gmail.com
Universidad de Castilla La Mancha. España

Recibido: 02/02/2016 | Aceptado: 10/05/2016

RESUMEN
Partiendo del análisis de un estado de crisis en las nociones de experiencia y de narración en el tardocapitalismo, el artículo recorre modos de creación cinematográfica que resisten a aquellas postuladas por el espectáculo audiovisual predominante. El examen de algunas producciones de Alexander Kluge, Jean-Luc Godard y Chris Marker propone la visibilización de formas alternativas del trabajo con las imágenes que reintroducen el horizonte de un pensamiento históricamente situado, elaborado en pantalla.

PALABRAS CLAVE
Cine; experiencia; información; historia; ensayo

El arte de narrar estuvo basado en la experiencia y su desaparición se explica por el desarrollo de las formas industrializadas de comunicación asociadas al dominio de la burguesía; un tránsito que ha ocasionado la sustitución progresiva de la experiencia por la información. Como es sabido, el esqueleto de esta hipótesis fue desarrollado por Walter Benjamin en ese hermoso escrito sobre la figura del «narrador», pero fue pocos años más tarde, en un pasaje de su ensayo a propósito de Charles Baudelaire, cuando adquiere la forma específica de una crítica. Cito a Benjamin:

> Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como parte de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto, y lo alcanza. Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. [...] La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la "tradición". [...] En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la "sensación" se refleja la atrofia progresiva de la experiencia (1986: 92).

Esta crítica de Benjamin será tratada aquí como el punto de partida para una suerte de programa. En una época en donde se ha alcanzado el grado máximo de identificación entre la Historia, la información y la imagen, en la era de la extrema reificación de la historia y de la colonización de las imágenes, ¿cuáles son, por consiguiente, las posibilidades de transmisión y de reorganización de la experiencia *a través* de las imágenes? Se trata de un problema que Andreas Huyssen ha desarrollado en otro contexto de la siguiente forma: «¿Qué puede hacer el narrador desde el momento en que la realidad elude la representación y las representaciones de la realidad son en gran medida no más que simulacros?» (1988: 120) ¿Cómo puede el autor, la autora, construir la relación texto/lector en la era de la atrofia de la experiencia?

Si para Benjamin la extensión de la información supone la anulación de la experiencia, la identificación creciente entre Historia e información a la que hemos venido asistiendo en el desarrollo de las sociedades industriales –con su corolario: la eliminación progresiva de la experiencia histórica– no sería sino una profundización de la alienación moderna.

Existe, por tanto, a mi juicio, una encrucijada constituida por el trío experiencia/ información (imagen)/historia que es de una gran relevancia política para las prácticas audiovisuales en las condiciones históricas de las sociedades del presente. En el presente texto, analizaré estos tres conceptos como introducción a un programa, y operaré apoyándome en ejemplos de prácticas audiovisuales concretas que, sin embargo, no serán tratadas como meras ilustraciones, tampoco el programa se circunscribe por completo a ellas. Para ello, trabajaré con fragmentos de obras de Alexander Kluge, de Jean-Luc Godard y de Chris Marker, para pensar una organización alternativa de las imágenes.

ALEXANDER KLUGE. EXPERIENCIA, CINE, TELEVISIÓN

Nombre fundamental en la emergencia y en el desarrollo del llamado Joven Cine Alemán –a partir del *Manifiesto de Oberhausen* (1962)–, Alexander Kluge abandonó, hace más de diez años, la práctica fílmica para coordinar una serie de programas semanales en la cadena de televisión comercial generalista RTL+, que emite en lengua alemana desde Luxemburgo.

Reichkanzler Pop (1995) –con base en una escena *inescenificable* de la obra teatral *Germania. Muerte en Berlín* (1996), escrita por el dramaturgo alemán Heiner Müller–, finaliza con una secuencia construida a partir de filmaciones de archivo que documentan el histórico acto de masas presidido por Paul Joseph Goebbels el 18 de febrero de 1943 en el Palacio de los Deportes de Berlín, durante el cual el pueblo alemán, representado por una audiencia enfervorecida, fue persuadido de la necesidad de morir por el Führer y de llegar a la *guerra total*. Este acto de histeria de masas es subvertido por Kluge bajo el ritmo hipnótico de la música electrónica de baile, en una proyección conceptual que sigue el hilo de la Escuela de Frankfurt (no olvidemos que Kluge fue discípulo de Theodor Adorno y de Max Horkheimer): la cultura de masas consumista como moderno dispositivo de control ideológico, la industria de la cultura y de los medios de comunicación masivos como aparato de explotación y dominación totalitaria [Figura 1].

Figura 1. **Alexander Kluge y Oskar Negt**

La televisión, por lo tanto, como nuevo espacio de reproducción de la cultura de la dominación: control personalizado, explotación directa del dominio privado en la vida cotidiana fragmentada, como profundización de la lógica de las manifestaciones colectivas de masas tal y como ésta se expresaba en la materialidad de los viejos espacios públicos.

Continúo de la mano del celebrado análisis de Fredric Jameson sobre la condición postmoderna.

> Si la crisis de la historicidad hace que el sujeto haya perdido su capacidad de organizar su pasado y su futuro bajo la forma de una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que "cúmulos de fragmentos" y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio (Jameson, 1996: 46-47).

Las diferencias y las discontinuidades de los elementos utilizados por Kluge para construir su narrativa, lejos de ser homogeneizadas, se enfatizan. Y la heterogeneidad de los elementos nos mantiene en todo momento conscientes, asimismo, del carácter de constructo de aquello que miramos, *desnaturaliza las imágenes* al tiempo que niega el ilusionismo de la pretendida naturaleza lineal, homogénea y coherente de la historia reificada.

No es de extrañar, y así ha sabido entenderlo perfectamente Jacques Derrida, que cuando el pensamiento político del capitalismo triunfante después de la Guerra Fría ha pretendido de una vez por todas dar por zanjada la dominación absoluta de los nuevos amos del mundo, haya recurrido a esta fórmula tan conocida: el fin de la historia. «Durante doce años el mundo ha estado sintonizando CNN. Durante doce años, veinticuatro horas al día. Durante doce años, la CNN ha capturado la historia... en vivo»: esto se afirmaba en un *spot* de autopromoción de la cadena estadounidense pionera en la producción mediática de sucedáneos de la experiencia histórica. La *historia en vivo* quiere decir –si nos atenemos al análisis situacionista clásico a cargo de Guy Debord: presenciad hoy el espectáculo de esta Historia paradójicamente ahistórica.

JEAN-LUC GODARD. HISTORIA(S) DEL CINE

> Serge Daney toma el ejemplo de la Guerra del Golfo y de los estudiantes de cine que la descubren en la televisión. La ausencia de contracampo en la visión propuesta del conflicto es, para él, una ausencia de pensamiento a propósito del asunto, es decir, una ausencia de reflexión militante. Es preciso, pues, recordar a los estudiantes que el cine ha regalado a nuestro siglo instrumentos para pensar, llamados montaje, primer plano o campo-contracampo (Liandrat Guigues & Leutrat, 1994: 95).

Jean-Luc Godard parece haberse propuesto muchas cosas mediante el desarrollo de *Histoire(s) du Cinéma* (1988), obra que no llamaré «maestra», pero sí diré *fundamental*. Una de las más evidentes, como demuestra el pasaje que acabamos de citar: hablar de la Historia a través de la historia del cine [Figura 2]. Se trataría, en definitiva, por continuar ahora en la estela de Hayden White, de la necesidad de articular «nuevas formas de narratividad histórica que pongan en cuestión el contenido de los mitos válidos de las formaciones culturales del capitalismo avanzado», con el fin de evitar su control por parte de los grupos sociales dominantes (White, 1992: 12).[1] Los «instrumentos para pensar que el cine ha regalado a nuestro siglo» habrían de ser puestos al servicio de «una organización alternativa de las imágenes y de los sonidos que significa, al mismo tiempo, un proyecto político: insistir en la posibilidad de una organización alternativa de la memoria y de la experiencia colectivas» (González Madrid, 2001: 283).

[1] Véase, también, «Rethinking Film History. History as Narration» (1996), de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui.

Figura 2. ***Histoire(s) du Cinéma*** **(1988), Jean-Luc Godard**

CHRIS MARKER. INMEMORIA

Editando con un modesto ordenador en su propia casa, grabadas sus imágenes con una cámara de vídeo doméstico, echando mano de su archivo de viejas filmaciones propias y ajenas, y, sobre todo, a partir de la experiencia de sus innumerables viajes, Chris Marker ha conseguido con *Level 5 (1996*) un hermoso film terminal, una de las últimas formas de cine, a mi entender, hoy posibles [Figura 3].

Figura 3. ***Level 5*** **(1996), Chris Marker**

En esta película, su protagonista, Laura, acomete la reconstrucción del trabajo que su amado dejó inacabado al morir, un CD-ROm acerca de la historia de Okinawa, isla del Pacífico donde aconteció una estremecedora tragedia prácticamente olvidada en el Japón contemporáneo: durante la Segunda Guerra Mundial, miles de familias japonesas fueron inducidas al

suicidio colectivo ante la proximidad de las tropas estadounidenses. Una de la problemáticas que plantea, a mi juicio, *Level 5* es cómo *representar* un acontecimiento olvidado y del cual no existen registros visuales. En otras palabras, cómo representar la amnesia colectiva, cuando las imágenes se han convertido en el presente en una forma de olvido.[2]

El propósito de esta intervención ya lo he mencionado al comienzo: la hipótesis que quiero proponer plantea la existencia de una encrucijada constituida por la tríada experiencia/información(imagen)/historia y concluyo ahora con la sugerencia de que algunas de las prácticas artísticas de resistencia más relevantes en el presente se sitúan en ella.

«Experiencia» fue un término importante para Alexander Kluge en su pensamiento político, con una intensidad manifiesta durante los años setenta (Kluge & Negt, 1993). La experiencia no es, sino, la materia constitutiva de la autonomía de los sujetos y la condición de posibilidad para el establecimiento de vínculos sociales en las sociedades libres. Pero la experiencia en Kluge no puede ser restituida sin atender a la realidad de un sistema de mediaciones cada vez más complejo en el desarrollo de las sociedades industriales, y sin una lucha colectiva por la transmisión de la memoria –a través de las narraciones y de las historias–.

POR UNA ORGANIZACIÓN ALTERNATIVA DE LAS IMÁGENES

La reflexión sobre la naturaleza y la función de las imágenes en Jean-Luc Godard ha llevado a la consciencia de que la imagen-representación cinematográfica ha devenido imagen-simulacro televisiva y, en ese tránsito, se han perdido instrumentos fundamentales para el pensamiento, tales como el montaje, el campo-contracampo y un cierto tipo de *profundidad* en la representación visual. Para el Godard de las *Histoires(s)*, si queremos proceder a la restitución del pensamiento crítico mediante la utilización de las imágenes, parece necesario, actualmente, ejercer: 1) una lectura de las imágenes desde la subjetividad –algo diferente de una lectura *subjetivista* de las imágenes–; 2) una restitución de la *profundidad histórica* que contrarreste, por así decir, la *superficialidad* de la imagen televisiva, su carácter *epidérmico*; y 3) una apropiación asimismo de la historia desde la subjetividad, es decir, desde la memoria y desde la pluralidad, asumiendo la heterogeneidad y la fragmentación (Roger, 1996).

Chris Marker ha sido, sin duda, uno de los nombres de la práctica audiovisual contemporánea más consciente de la articulación creciente entre la historia y la imagen. Histórico del cine llamado «de no-ficción», Marker ha buscado, paradójicamente, su contacto permanente con culturas, con revoluciones, con *el otro*, a través de esa forma de mediación que es la imagen. En este film importante sobre la apropiación de la historia y de las imágenes desde la subjetividad (*Level 5*), Marker ha elegido una forma híbrida que aúna lo que históricamente se ha planteado como dicotomía entre documental y ficción. Para Marker, a mi modo de ver, la restitución de la experiencia a la imagen equivale a la búsqueda de una subversión radical de las condiciones de alienación impuestas por el sistema de mediaciones: ¿cómo narrar la experiencia mediante el uso de los sistemas de comunicación (es decir, de mediación) de masas asociados al desarrollo de las sociedades industriales? En definitiva: ¿cómo

---

[2] Incorporado, en castellano, a un escrito más extenso: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e *Immemory*» (Enguita y otros, 2000: 12).

revertir el proceso analizado por Walter Benjamin de empobrecimiento y destrucción de la experiencia por la información? Y si el desarrollo de una historia-simulacro es característico de la cultura tardocapitalista, parece una estrategia de resistencia fundamental mantener en perspectiva la *profundidad histórica* en las prácticas sociales y, por ende, en las prácticas estéticas –y con esto finalizo–, en la tarea de volver a pensarnos históricamente a nosotros mismos y a nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta.

EXPÓSITO, Marcelo (1997). «Retornar de la Historia. Apostillas a mi diario de navegación a través de *Immemory* de Chris Marker». En *Kalías* (17/18). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

EXPÓSITO, Marcelo (2000). «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e *Immemory*». En Enguita, Nuria; Expósito, Marcelo y Regueira, Esther (eds.). *Chris Marker. Retorno a la inmemoria del cineasta* (pp. 17-33). Valencia: La Mirada.

GONZÁLEZ MADRID, María José (2001). «Revisiones, recuperaciones: miradas sobre la guerra civil Española desde el arte contemporáneo». En Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio* (pp. 271-286). Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas.

HUYSSEN, Andreas (1988). «Alexander Kluge. An Analytic Storyteller in the Course of Time». En Stuart Liebman (ed.). *Alexander Kluge. Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, *October*, núm. 46.

JAMESON, Fredric (1996). *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.

KLUGE, Alexander y NEGT, Oskar (1993). *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (1994). *Jean-Luc Godard.* Madrid: Cátedra.

MÜLLER, Heiner (1996). *Germania. Muerte en Berlín*. Hondarribia: Hiru.

ROGER, Jean-Henri (1996). «Il y a t-ill une Histoire du Cinéma?». En Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.). *La enseñanza de la Historia del Cine* [actas de seminario]. Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1996). «Rethinking Film History. History as Narration». En Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.). *La enseñanza de la Historia del Cine* [actas de seminario]. Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

WHITE, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

PELÍCULA

MARKER, Chris (1996). *Level 5*. Francia: Les Films de l'Astrophore - Argos Films

Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad
Melissa Mutchinick
Arkadin (N.° 5), pp. 44-55, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

IMAGEN-ARCHIVO Y SUPERVIVENCIA DE LA MEMORIA EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

MELISSA MUTCHINICK
meumut@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 26/01/2016 | Aceptado: 06/05/2016

RESUMEN
Ante la doble amenaza, de sub y sobreexposición, que expone a los pueblos a su desaparición, se sostiene que la imagen, *a pesar de todo*, aún puede actuar como arma y como acto de resistencia. No obstante, ella debe antes subvertir y combatir el lugar al que las fuerzas dominantes del poder pretenden colocarla. Bajo un complejo entramado político, ético y estético que define y redefine el valor de uso de la imagen archivo, se analizan los films de Susana de Sousa Dias, *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009) en vinculación con las fotografías extraídas por Víctor Basterra del centro clandestino de detención ESMA.

PALABRAS CLAVE
Imagen-archivo; memoria; supervivencia

«Querido descubridor, buscá en todas partes, en cada pulgada de suelo.
Debajo yacen docenas de documentos, los míos y otros,
que arrojan luz sobre lo que ha sucedido aquí.»
Georges Didi-Huberman (2007)

«Resistir con la memoria es guardar un vestigio de humanidad.»
Georges Didi-Huberman (2014)

En su reciente libro publicado en Argentina, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), Georges Didi-Huberman plantea que los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*, amenazados en su existencia misma, ya sea por *subexposición* o por sobreexposición: «*subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo» (2014: 14). Ante esta doble amenaza, la imagen puede presentarse como arma y como acto de resistencia, debiendo antes subvertir y combatir el lugar al que las fuerzas dominantes del poder pretenden colocarla, pues, «tan habitual es ver que los estereotipos oscurecen en una imagen todo lo que ésta, no obstante, era capaz de exponer y documentar» (Didi-Huberman, 2014: 99).

En un artículo publicado en el diario *Pagina 12*, luego del triunfo en las urnas de la derecha neoliberal en nuestro país, Jaime Fernández Miranda[1] analiza los resultados y realiza una interesante comparación con la novela de George Orwell, *1984* (1949). Allí, Fernández Miranda plantea:

> [Este triunfo] delata un rasgo fundamental de la subjetividad contemporánea en su relación con la memoria y el tiempo. En la actualidad, a la sobreabundancia de registros exteriores (audios, videos, notas escritas) parece corresponderle un vacío a nivel del registro subjetivo […]. Se trata del reverso perfecto del mecanismo de censura (11 de febrero de 2016).

En la novela *1984*, el Partido procede a la eliminación de todos los archivos, se hace desaparecer todo vestigio de lo que pudo haber sucedido, se procede al borramiento de toda

[1] Psicoanalista y docente, Director de la Maestría en Clínica Psicoanalítica con Niños en la Universidad Nacional de Rosario.

memoria, individual o colectiva. En este sentido, Fernández Miranda escribe:

> A la borradura del registro material por parte del poder le responde la rebeldía de una memoria singular que no se deja disciplinar, situación inversa a la del sujeto contemporáneo en que a la mostración obscena de todo y a la accesibilidad absoluta a los archivos le corresponde un vaciamiento de la memoria [pues] los dispositivos de enunciación de la cultura actual no borran los archivos sino que hacen obsoleta su función, propiciando una inconsistencia de la memoria que no opera, como en la censura, por borradura del soporte colectivo sino, según la genial tesis de Walter Benjamin, por atrofia de la experiencia (11 de febrero 2016).

De este modo, el archivo como soporte colectivo de la memoria se vuelve obsoleto.

A la manipulación, por omisión o por abuso, de los grandes medios de comunicación dominantes, los medios emergentes en la última década (particularmente las redes sociales) responden, ya sea como repetidoras de la agenda dominante o como resistencia a la misma, con el mismo mecanismo de uso por omisión o por abuso. Frente a este temible destino de las imágenes, recuperamos el planteo de Walter Benjamin, escrito en 1935 y retomado por Didi-Huberman, sobre la cuestión política de las imágenes, esto es «un llamado a una *politización del arte* contra la "estetización de la política"» (Didi-Huberman, 2014: 27). En este sentido, frente a la *tradición de los vencedores* resiste y persiste una *tradición de los oprimidos*, en la que tanto el historiador como el pensador y el artista tienen la exigencia de *volver a exponer.* Según Didi-Huberman, Benjamin realiza este planteo, por un lado, desde una visión mesiánica, pero, por otro lado, y desde una visión melancólica o depresiva, Benjamin ya casi no pide nada, apenas «una simple parcela de memoria involuntaria aparecida en medio de la catástrofe» (2014: 29). Nos hace preguntarnos entonces (junto con las preguntas que desde Michel Foucault en adelante varios pensadores han ido reformulando):

> ¿No *hay* que olvidar nada, […] o basta con apoderarse de unas migajas inadvertidas, restituir una parcela, exponer un mero vestigio de humanidad? [...] ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? [...] ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar? (Didi-Huberman, 2014: 29-30)

Entre la una y la otra, entre el todo y el casi nada de Benjamin, sostenemos que hay *algo* en la imagen que sobrevive y que es capaz de resistir a la destrucción de los pueblos (tanto como a su propia destrucción). Particularmente en la imagen-archivo, creemos que es preciso, sino urgente, responder con una *voluntad de mirada*, es decir, «investir a nuestra mirada […] de la responsabilidad política elemental consistente en no dejar languidecer *el lugar de lo común* en cuanto cuestión abierta en *el lugar común*, como solución prefabricada» (Didi-Huberman, 2014: 99). En este sentido, y en lo que atañe a la imagen-archivo, Didi-Huberman sostiene que ésta «está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso» (2007: 3). Sin embargo, o más bien a pesar de ello, deja ver «un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada» (Didi-Huberman, 2007: 3).

Ante este complejo entramado político, ético y estético nos proponemos reflexionar en torno a ciertas cuestiones que consideramos *entran* en peligro cuando estamos *expuestos* a

«tiempos de oscuridad».[2] La sobrevivencia de los pueblos podrá sostenerse, entonces, por su sobrevida, es decir, por su capacidad de resistir a las destrucciones, pero, sobre todo, por sus supervivencias, o sea, por la fuerza intrínseca –material y corporal– de su memoria (Didi-Huberman, 2014). El rol de la imagen, especialmente la imagen de archivo, en la conformación y en la constitución de dicha memoria será determinante. Se tratará de ir construyendo con fragmentos, con jirones, la trama de la historia –una historia llena de huecos, de vacíos, de agujeros negros, pero que, *a pesar de todo*, sobrevive al olvido–.

A la luz de las películas realizadas por la artista portuguesa Susana de Sousa Dias, *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009), intentaremos interrogar las fotografías extraídas por Víctor Basterra del centro clandestino de detención ESMA,[3] donde estuvo secuestrado por más de cuatro años, entre 1979 y 1983, por las fuerzas represivas de la última dictadura cívico-militar argentina (iniciada el 24 de marzo de 1976 y finalizada en 1983). En ambos casos vemos un intento por subvertir el *valor de uso* con el que fueron originadas las imágenes, potenciando así la posible «conversión del cruel trofeo de caza compuesto por las fuerzas del orden como soporte sensible de nuestra reflexión y nuestra memoria [con] el deseo que esos cuerpos [rostros] muertos [o torturados] no sean del todo, para la historia, letra muerta o lugar común» (Didi-Huberman, 2014: 101-102). Sin embargo, la diferencia esencial entre los films de Susana de Sousa y las fotografías de Basterra radica en el trabajo sobre la mirada. ¿Cómo mirar estas imágenes? ¿Cómo y qué leer en ellas? ¿Qué nos cuentan? Es preciso *rebajarlas* de alguna manera para convertirlas en instrumento de análisis. En otras palabras, establecer una cierta distancia para poder acercarnos a ellas, para poder *verlas* en todo su potencial.

NATUREZA MORTA Y *48*

Para atender el modo en que De Sousa opera sobre estas imágenes, primero debemos establecer una breve descripción de su trabajo. *Natureza Morta* consta en su totalidad de imágenes de archivo, sea fotográfico o fílmico, producidas por la dictadura portuguesa (dictadura que se extendió por más de 48 años, de 1926 a 1974), compuestas a partir de un minucioso trabajo de montaje en profundidad, que varía entre fotografías fijas de presos políticos y secuencias en movimiento de los años dictatoriales (una serie de imágenes con fines propagandísticos que van de imágenes del Salazar, multitudes honorándolo, desfiles del clérigo o de las fuerzas armadas a grupos de colonos africanos comandados por las fuerzas armadas, entre otras), con absoluta primacía de las imágenes, sin un texto que marque y guíe su lectura, hace entrar al espectador en un proceso de reflexión. En *48* toma únicamente de los archivos un conjunto de fotografías de dieciséis presos políticos, de entre miles de centenares que componen los catálogos, junto con su testimonio en *off* de entrevistas realizadas por ella para este film. Con estos dos elementos, compone una estructura estremecedora en la que indaga sobre la tortura para pensar, finalmente, la historia de un sistema opresivo y represivo,

[2] Haciendo referencia a Bertolt Brecht, Hannah Arendt utiliza esta noción al referirse a las épocas de opresión política, donde la humanidad corre riesgo de «desaparecer» (Arendt en Didi-Huberman, 2014). Para ampliar este desarrollo ver «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing» (2001), de Arendt, Hannah.

[3] Actualmente, los originales de estas fotografías se encuentran en poder de la Justicia Argentina, bajo la causa de delitos de lesa humanidad cometidos en la ESMA.

que tristemente se universaliza y es común a casi todas las dictaduras, variando, a lo sumo, el grado de brutalidad y horror de sus actos de barbarie.

El empleo del montaje está en función de *dar a ver* las imágenes de otra forma. Pensar la dictadura a partir de las imágenes fabricadas por el propio régimen dictatorial, bajo la intención de mostrar su reverso, si eso fuera posible. Subyace en la base de ambos films una determinada idea de *imagen* y una determinada idea de *historia*, según ella misma lo afirma, en donde bajo una lectura benjaminiana el pasado llega a nosotros, otorgándole a la imagen una perspectiva que se configura desde el presente, para pensar el presente. En otras palabras, abrir el tiempo de esas imágenes y poder entrar en diferentes capas de tiempo.

La cámara fotográfica, y más aún cinematográfica, permite «excavar en el espesor del tiempo y, por ello, *cancelar un impensado del presente*» (Didi-Huberman, 2014: 124). A través de los recursos formales del ralentí y del reencuadre, Susana de Sousa nos hace ver lo que está *en* la imagen, pero que aún no ha sido visto. Con el ralentí, llevado a su extremo, busca atender a ciertos aspectos que, por la fugacidad con el que pasan ante nuestros ojos, no alcanzamos a ver, a percibir en toda su dimensión. A través del reencuadre pretende *penetrar* en las imágenes para ver más allá de su superficie, lo que está *dentro* de ella, pero que por actuar en un segundo o tercer plano se nos vuelve imperceptible. Es decir, ver estas imágenes no sólo como evidencia que comprueban las formas materiales efectuadas por parte de las fuerzas represivas, sino, y sobre todo, como documento elemental para una revisión de la historia así como para la conformación y constitución de una memoria dinámica y activa, una «poética del tiempo –o, mejor, de los tiempos, entrelazados, en conflicto– capaz de producir sus efectos de anamnesis en la *política del presente*» (Didi-Huberman, 2014: 124). No busca subvertir las imágenes para crear sentidos nuevos que no están en ellas, a través de un juego de montaje, peligro que está siempre latente; por lo contrario, es el montaje en profundidad lo que le permite justamente *ver.* Esta noción de «montaje en profundidad», según lo explica la propia realizadora, consta en tomar cada imagen y ponerla en un primer plano, con el fin de *entrar* en ellas y de ir en búsqueda de ciertos síntomas: «había algo en su interior, una especie de malestar, una sombra, algo que escapaba al mensaje que la dictadura pretendía transmitir a través de ellas» (De Sousa, 2012).

Natureza Morta comienza, luego de los títulos de presentación y de un relato en pocas palabras (texto en fondo negro), sobre la larga y oscura noche de los 48 años de dictadura en Portugal, con la imagen fija de un rostro de mujer que mira directamente a cámara. Es la fotografía de una presa política, extraída de los archivos de la policía política de Portugal (PIDE) [Figura 1]. Su mirada se mantiene fija sobre el espectador por más de diez segundos, quebrándolo en su neutralidad, o bien, fija sobre sus verdugos, los responsables de tomar la fotografía, colocando, así, al espectador en el lugar del fotógrafo; es una mirada viva que nos interpela, mezcla de orgullo y denuncia. Puede evidenciarse en su rostro un rictus de cansancio, sin embargo se mantiene erguida. Bajo esta postura, puede leerse un cierto gesto de resistencia, o *microresistencia*, en un espacio que no se tiene cómo resistir. Le siguen a esta imagen una serie de fotografías de presos políticos que van pasando de una a otra con transiciones a negro, como el pasaje del proyector de diapositivas, mientras el sonido, ruidos-musicales perturbadores, marca el aire de la imagen de cierto suspenso o, aún más, de algo ominoso.

Figura 1. ***Natureza Morta* (2005), Susana de Sousa Dias. Fotografía de una presa política, extraída de los archivos de la policía política de Portugal**

Cada rostro se mantiene fijo en la pantalla por un poco más de diez segundos, De Sousa se detiene en cada una de estas imágenes a fin de forzarnos a verlas realmente. No son sólo rostros, cada una nos da cuenta de una vida truncada, vemos en la expresión de sus miradas, en las arrugas que trazan sus rostros, en el rictus de sus labios, su desafío, su rendición, su tristeza o su desgarro. Son los primeros minutos del film, al cual le seguirán imágenes en movimiento, en un ralentí extremo, de bombas estallando en un descampado, un bosque arrasado por las llamas. Arde entonces la imagen, como lo plantea Didi-Huberman, arde en su condición de archivo, arde por haberse acercado demasiado al fuego, arde la imagen en todo lo que hay en ella, visible y oculto a la vez (Didi-Huberman, 2007).

En *Natureza Morta* también nos enfrentamos a la mirada fija a cámara de hombres, de mujeres y de niños africanos de las colonias portuguesas, de los cuales no hay registros en catálogos ni nombres que les den identidad. Sin embargo, está el archivo de las cámaras cinematográficas o de vigilancia que muestran sin mostrar a estos *sin nombre*. En ellos se detiene De Sousa y los pone en primer plano a través de los recursos que nombramos anteriormente: el ralentí y el reencuadre. En un fragmento del film unos oficiales uniformados reparten leche a unos niños africanos; a través de un trabajo en profundidad sobre la imagen accedemos a ver detenidamente el accionar de un niño que mira hacia un lado, luego al otro y fija, finalmente, su mirada sobre la cámara, apenas por unos instantes, en un gesto que no puede menos que hacernos sentir avergonzados. La mirada del niño nos reta en un doble sentido: nos reta en tanto desafío a *ver* aquello que está ocurriendo, y nos reta de modo incriminatorio por permitir tanta deshumanización [Figura 2]. De este modo, De Sousa se sitúa ante la imagen y, por ende, nos sitúa en nuestra condición de espectadores, para *ver bien* lo que contiene la imagen, su potencia, su fuerza y su posibilidad de constituirse como *hecho de memoria*, más que como un referente a acontecimientos históricos del pasado.

Volvemos a enfrentarnos a estas miradas una y otra vez en el transcurso del film; como así también a la de los presos políticos, que se presentan con nuevos rostros o con los

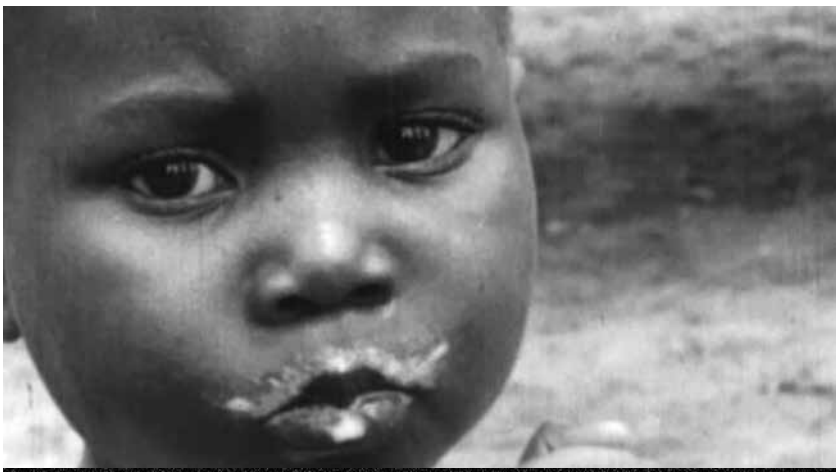


Figura 2. ***Natureza Morta*** **(2005), Susana de Sousa Dias. Niño africano de las colonias portuguesas. Registro del archivo de las cámaras cinematográficas o de vigilancia portuguesas**

mismos, pero mutados. En una serie de superposiciones vemos en ellos los rastros que va dejando la dictadura, pues muchos son fotografiados varias veces a lo largo de los años que permanecen detenidos. En su paso, en su lenta transformación, casi logra percibirse un halo de suspiro, que condensa todo el tiempo transcurrido entre el registro de una y de otra fotografía [Figura 3]. Recurso que retomará en *48*, donde profundiza y completa el trabajo comenzado en *Natureza Morta* de este desdoblamiento del tiempo, haciendo oscilar la imagen en micromovimientos obtenidos del ralentí de la filmación de los archivos fotográficos y de sus superposiciones, permitiendo que en los intersticios se filtre una serie de información que estos rostros eran capaz de darnos. Dedica, aquí, un tiempo suficiente para la reflexión, mientras los testimonios de sus protagonistas intentan reconstruir los acontecimientos del momento en que fue tomada la fotografía abriendo, a su vez, el campo a la reconstitución de su propia memoria. Cada rostro recompone su nitidez escapándose a ser parte de una cifra, toma la fuerza de lo singular (un nombre, una historia, afectos, luchas, recuerdos, miedos), al tiempo que se unen en una causa común. Así, lo singular y el conjunto se entrelazan para dar forma a una memoria colectiva.

Figura 3. ***Natureza Morta*** **(2005), Susana de Sousa Dias. Tres fotografías de un preso político tomadas en diferentes momentos, extraídas de los archivos de la policía política de Portugal**

En este sentido, en *Natureza Morta* vemos la cámara alejarse en un *travelling* hacia atrás sobre la imagen del rostro de una mujer, para dar paso al conjunto, multitud de rostros que componen el catálogo del archivo, son centenares de fotos tipo *carnet* (frente, perfil y ¾), numeradas a sus costados. Símbolo del sistema de control policial por definición, documentación que trasluce el orden sistemático del horror [Figura 4]. Sin embargo, este gesto, el modo de filmar sobre ellos, de enfrentar los archivos en su materialidad, marca una tergiversación en el objetivo con el cual fueron concebidas para convertirlas en soporte sensible de nuestra memoria. Acto similar, podría pensarse, en el *valor de uso* que en Argentina lleva a cabo el cuerpo colectivo social en sus marchas, sobre las fotografías tipo *carnet* de los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar [Figura 5].

Figura 4. ***Natureza Morta*** **(2005), Susana de Sousa Dias. Registro del catálogo del archivo de la policía política de Portugal**

Figura 5. **Rostros de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina (2015)**

LAS FOTOS DE BASTERRA

El modo en que Susana de Sousa se sitúa para enfrentar la imagen-archivo permitiendo cuestionarla para revisar su trasfondo y su reverso, nos somete a pensar una serie de interrogantes cuando afrontamos las fotos de Basterra,[4] en torno a lo que permanece invisible u oculto aún. Si bien han tenido una visibilidad y una exposición erráticas a lo largo de los años, luego de la vuelta a la democracia en 1983,[5] persiste un cierto desconcierto al momento de intentar acercarse a ellas. En su conjunto pueden ordenarse en tres grandes grupos, según lo desarrollan Luis Ignacio García y Ana Longoni (García & Longoni, 2013). El primero está constituido por fotos tipo *carnet* de militares uniformados o de civil, tomadas mayormente por Basterra (en cumplimiento de los trabajos forzados que sus secuestradores le encomendaban a hacer). El segundo está formado por fotos del sótano, de las oficinas de Inteligencia, del estacionamiento y de otros elementos del centro de detención, imágenes que registran lo que no debía ser registrado, con la intención explícita de constituir prueba de lo que allí sucedía. Estas fueron tomadas de manera clandestina por Basterra y por otros dos compañeros secuestrados (la mayoría de ellas se han perdido). Por último, están las fotos de los detenidos-desaparecidos tomadas por los propios militares, imágenes de frente y de perfil, como cualquier archivo policial, tal como si se tratara de una detención legal [Figura 6]. Estas imágenes fueron literalmente *salvadas* del fuego por Basterra, en momentos previos al fin de la dictadura, cuando los responsables se disponían a quemar toda prueba, todo vestigio que pueda dar cuenta del terrorismo de Estado ejercido durante esos años.[6]

Figura 6. **Alberto Eliseo Donadio. Publicación del Centro de Estudios Legales y Sociales (octubre de 1984)**

[4] Denominación con las que son conocidas y circulan las fotografías que rescató Victor Basterra del centro clandestino de detención ESMA.

[5] Fueron publicadas en un primer momento en el Boletín del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en 1984, bajo el título «Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)»; en la revista *La Voz de la Juventud Peronista*, Regional 1, en agosto de 1984; en *El Diario del Juicio* nº 10, publicado en Buenos Aires el 30 de julio de 1985. Fueron llevadas ante la justicia en el Juicio a las Juntas Militares efectuado a lo largo del año 1984. Luego, fueron invisibilizadas durante los años siguientes, sobre todo, después de las leyes de obediencia debida y punto final (1986 y 1987, respectivamente). En 2005, aparecieron en el libro *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, de Marcelo Brodsky. Recientemente fueron recuperadas por la Muestra Itinerante Rostros. Fotos sacadas de la ESMA, comenzada en el año 2007 y actualmente en vigencia. Esta muestra es presentada en diversos centros culturales y museos de todo el país.

[6] Cuenta Basterra que: «Recuperar esas fotos fue un poco de suerte y también un poco de temeridad, porque era una bolsa de negativos y la iban a quemar. Yo vi que había rostros. Entonces, levanto un negativo, miro y en el fotograma estaba yo» (La retaguardia, 12 de octubre de 2015).

Desde el plano teórico ha habido algunos intentos, aunque escasos, por comprender en profundidad la potencia de esas imágenes, atendiendo particularmente a sus condiciones de producción, donde se pone de manifiesto una serie de actos de resistencia en un espacio, nuevamente, que no se tenía cómo resistir. Podemos enumerar brevemente estos actos en: 1) tomar cinco fotos en vez de las cuatro requeridas por las fuerzas militares y conservar, clandestinamente, una para su posterior circulación; 2) extraer las fotografías de la ESMA escondidas en su cuerpo; 3) tomar fotografías de los archivos y de los espacios del centro de detención; y 4) rescatar un puñado de negativos del fuego. Es decir, «hay múltiples marcas, en las imágenes resultantes, de su estatuto como acto de resistencia, indicios de sus terribles condiciones de producción» (García & Longoni, 2013: 12), y un intento de reconstrucción de aquellas dos dimensiones: la maquinaria del terrorismo de Estado y la experiencia de los detenidos-desaparecidos (García & Longoni, 2013).

Sin embargo, la reconstrucción de la que serían capaces continúa siendo tarea pendiente. ¿Nos toca aún tan de cerca que no somos capaces de ejercer un extrañamiento, tomar la distancia necesaria, para *penetrar en* ellas? ¿Cómo nos situamos ante esta imagen, cómo podemos confrontar el archivo en su materialidad? Susana de Sousa se formula estas cuestiones en el acto mismo en que se acerca a la imagen-archivo, fundamentalmente, a través de un preciso trabajo de montaje, incluso sabiendo que ninguna imagen podrá representar en sí lo que es la tortura, la vejación o la muerte (aún los cuerpos muertos que yacen se presentan en una especie de imagen doble, fantasma). Pero, a pesar de todo, en su propia imposibilidad, se permite ir en su búsqueda para que *algo* de ellas nos toque, para rasgar la historia, para que sigan siendo acto de resistencia.

EL ARCHIVO ARDE

El temor de arder junto con la imagen-archivo nos lleva a momificarla y a fijarla en un objeto impenetrable que sostiene el mito del desaparecido como héroe o mártir, absoluto e irrepresentable.[7] La mostración de ellas como *objetos artísticos* de museo, para *ilustrar* un pasado oscuro, no hace otra cosa que reducir la potencia de sentido de estas imágenes. Nos debemos una postura adecuada, por fuera de la prueba jurídica, que nos «permita ver en las fotos su carácter *fragmentario*, *múltiple*, *quebradizo* y *performativo*» (García & Longoni, 2013: 14). Pues, como se pregunta Didi-Huberman: «¿Qué otra cosa debería hacerse ante un genocidio, que no sea la construcción de un archivo, que escondido, enterrado, desperdigado, pueda sobrevivir a la aniquilación de los mismos testigos?» (2007: 9), a fin de evitar el doble riesgo al que estas imágenes se ven expuestas, sea por su exceso o por su invisibilidad. El riesgo de su estetización es apenas el reverso de su denegación y, en cualquier caso, el peligro que corren es que se diluya su potencial cognitivo, anamnético y político (García & Longoni, 2013: 18).

[7] Según Ignacio García y Ana Longoni (2013), la dificultad que aún yace para ver las fotos de Basterra radica en lo difícil que todavía resulta asomarse a lo que ocurría en los centros clandestinos, al efecto devastador de la tortura.

En palabras de Didi-Huberman:

> […] estas imágenes, que en su mayoría se perdieron en la ceniza, o que emergen de la ceniza, surgieron en un momento, porque se acercaron al fuego de la historia y de la destrucción del mismo modo que las mariposas se aproximan peligrosamente a la llama de una vela. Casi todas perecen en ese afán. Quien escapa a eso, carga consigo un valioso saber. Por eso *arde la imagen* (2007: 12).

Arde de realidad, arde de deseo, arde de memoria, pero para que arda, dice Didi-Huberman, es preciso exponerse y acercarse a su superficie, soplar en la ceniza para que la brasa vuelva a irradiar su calor, su fulgor, su peligro. Cabe en nosotros, entonces, la responsabilidad de evitar que caigan en el olvido, por no haber sabido apoderarnos de ellas tal como surgen en el instante del peligro y producir así esa «chispa de esperanza» que arroje luz «sobre –y contra–"los tiempos de oscuridad"» que aún hoy amenazan a los pueblos (Didi-Huberman, 2014: 129). Aproximarnos a las fotos de Basterra desde un presente que intenta continuamente negar o rehabilitar ese pasado. Perseguir sus síntomas, indagar en la imagen-archivo, como advertimos en los dos films de Susana de Sousa, para *salvarlas* una vez más de la destrucción, pues no se trata de conservar los acontecimientos ocurridos, sino de constituir una memoria a partir de los rastros que éstos nos han dejado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah (2001). «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing». En *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). «El archivo arde». En Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). *Das Archiv brennt* (pp. 7-32). La Plata. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata.

ORWELL, George (2011). *1984*. Buenos Aires: Planeta.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

DE SOUSA DIAS, Susana (2012). «Natureza Morta». *Revista Asociación Lumière* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php>.

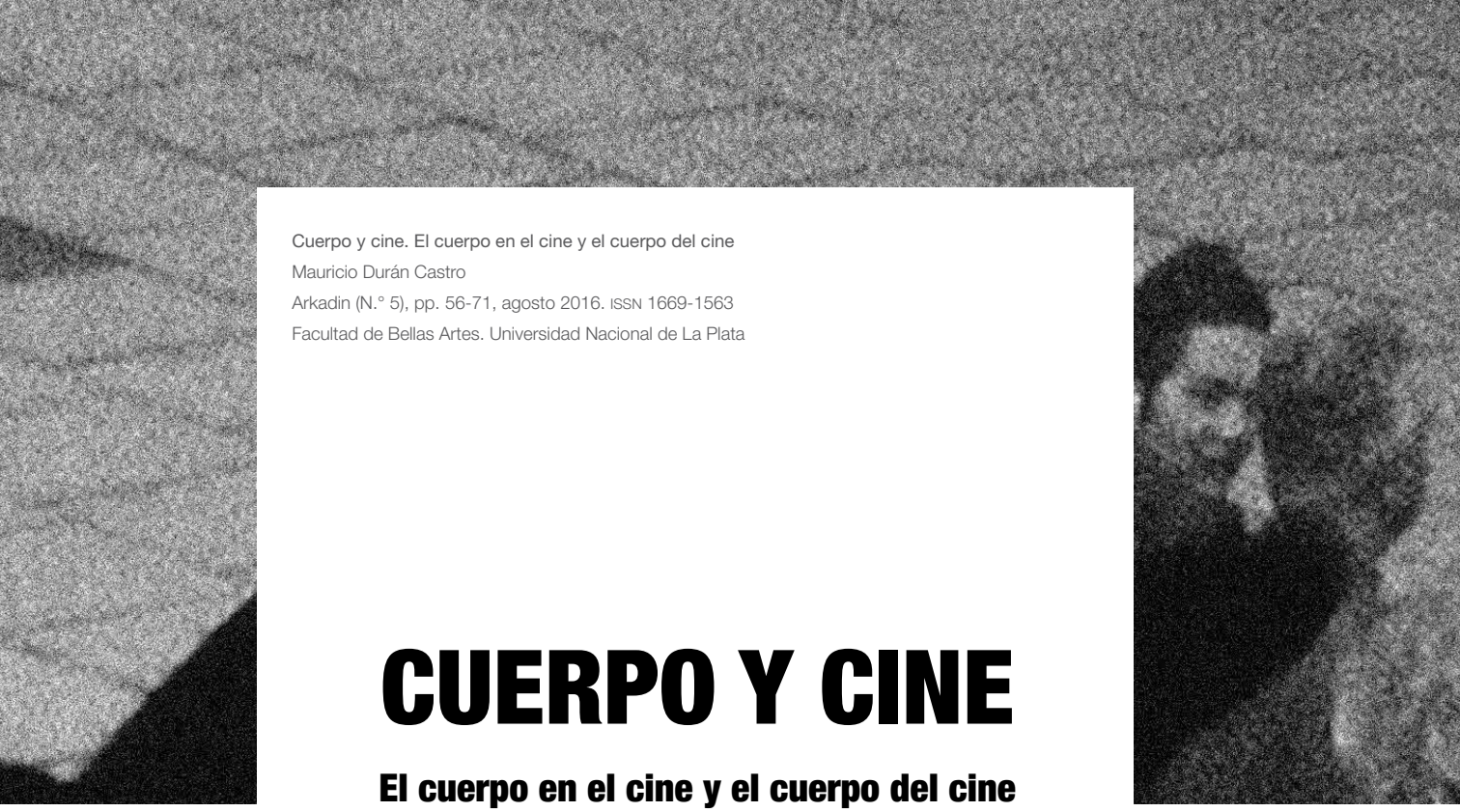
FERNÁNDEZ MIRANDA, Jaime (2016). «La inconsistencia de la memoria y la subjetividad política contemporánea». *Página 12* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-292201-2016-02-11.html>

GARCÍA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana (2013). «Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos». *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.academia.edu/4205364/Imagenes_invisibles._Acerca_de_las_fotos_de_desaparecidos>.

La retaguardia (2015, 12 de octubre) «Entrevista a Victor Basterra. Victor Basterra, el primer eslabón de la memoria» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.laretaguardia.com.ar/2015/10/victor-basterra-el-primer-eslabon-de-la.html?m1>.

PELÍCULAS

De Sousa Dias, Susana (2005). *Natureza Morta*. Portugal: kintop.
De Sousa Dias, Susana (2009). *48*. Portugal: kintop.



Cuerpo y cine. El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine
Mauricio Durán Castro
Arkadin (N.° 5), pp. 56-71, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CUERPO Y CINE

El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine

MAURICIO DURÁN CASTRO
mduran@javeriana.edu.co
Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. Colombia

Recibido: 5/02/2016 | Aceptado: 12/05/2016

RESUMEN
El artículo analiza el problema del cuerpo cinematográfico a partir de la consideración de una doble vía. Por una parte, aquella de las representaciones del cuerpo en pantalla a lo largo de distintos géneros, movimientos y tendencias. Por otra, examina cómo el cine ha construido en su decurso un cuerpo propio, emulador y extensión del cuerpo empírico del espectador mediante recursos propios de su dispositivo. A través del abordaje de casos provenientes del cine de alcance masivo y de las prácticas experimentales y de vanguardia, el texto delinea una cartografía posible del trabajo espectatorial ligado a distintos posicionamientos del cuerpo, su sujeción o emancipación.

PALABRAS CLAVE
Cine; cuerpo; estética; vanguardia; experimental

«Yo soy el cine-ojo,
tomo de uno las manos más fuertes y más hábiles,
de otro las piernas más esbeltas y más veloces,
de un tercero la cabeza más bella y más expresiva y,
por medio del montaje,
construyo un hombre nuevo, perfecto.»
Dziga Vertov (1974)

«Soy el cine ojo.
Soy el ojo mecánico.
Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.»
Dziga Vertov (1974)

En las relaciones entre cuerpo y cine pueden apreciarse dos aspectos diferentes: la representación del cuerpo (humano) que ha realizado tempranamente el cine y la construcción de un cuerpo propio –símil del cuerpo humano–, a partir de órganos sensores como la visión y la audición, y que se ha ido complejizando a partir de nuevos desarrollos tecnológicos incorporados a los primeros aparatos fotográficos y cinematográficos.

La representación del cuerpo humano que ha realizado tempranamente el cine ha servido para realizar una primera denominación que diferencia a uno de sus elementos básicos del cine: sus distintos planos. Para muchos, un lenguaje (o gramática) del cine debe fundamentarse en la forma de articulación de los diferentes tipos de planos a través del montaje cinematográfico. Una primera clasificación de los planos se debe, entonces, a la relación que éstos tienen con la medida del cuerpo humano o con sus partes. Así, desde muy temprano, se han dividido éstos en: gran plano general (que abarca un gran paisaje donde uno o varios cuerpos no son más que pequeñas figuras en él), plano general (que comprende un cuerpo humano de pie, con suficiente aire a sus cuatro lados), plano medio (que encuadra de la mitad del cuerpo hasta la cabeza), primer plano (un fragmento del cuerpo humano equivalente a una cabeza) y primerísimo plano (un fragmento del rostro o su equivalente: ojo, boca, dedos).

Esta fragmentación del cuerpo realizada al encuadrar con la cámara para luego reconstruirlo en la mesa de montaje, como si se tratara del monstruo recreado por el Dr. Frankenstein, ha brindado no solamente la posibilidad de narrar historias a la manera del cine, sino también de representar, de recrear y de crear la figura del cuerpo humano de acuerdo con sus personajes o con sus dramas. Con mayor cuidado estético del que tuvo Frankenstein con su criatura, la cirugía realizada en la mesa de montaje debe hacerse invisible para que siempre aparezca como un solo cuerpo y no como una suma de fragmentos: en esto consisten las normas de continuidad (*raccord*) del montaje cinematográfico.

Desde las primeras y violentas fragmentaciones realizadas en los osados encuadres de los pioneros ingleses James A. Williamson o Cecil M. Hepworth (1900-1905), y los norteamericanos Edwin S. Porter y David W. Griffith (1903-1908), el público reaccionó impresionado y luego se habituó totalmente a esta forma que fue la convención más natural de la representación de la figura humana en el siglo XX. Para comprender la violencia que implicó la primera experiencia ante este espectáculo, cabe citar la impresión que tuvo una campesina siberiana frente a la pantalla cinematográfica, experiencia superada y asimilada en nuestros días a la percepción natural del mundo. Así es narrada por el teórico del cine Béla Bálasz:

> Un viejo amigo de Moscú me contó un día una anécdota sobre una empleada que cuidaba su casa, recién llegada de algún koljoz siberiano. Era una muchacha joven e inteligente, con formación escolar. Casualmente no había visto ningún film. (Esto sucedió ya muchos años). Mi amigo la mandó a un cine donde proyectaban algún film popular. Volvió pálida y con mirada sombría. «¿Te ha gustado?», le preguntó. Permaneció rígida y muda durante un rato, aún bajo la impresión de lo visto.
> «Es horrible!», dijo indignada. «No puedo entender como en Moscú dejan exhibir tales horrores».
> «¿Pero qué has visto? »
> «He visto como partían personas en pedazos. La cabeza, los pies, las manos estaban fuera de su lugar» (1978: 30).

Esta campesina presenciaba con horror la representación del cuerpo humano en el cine, procediendo con su horrible descuartizamiento y su posterior re-construcción, la misma que proclamaba el constructivista Dziga Vertov en su cine-ojo (Vertov, 1974:).

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN EL CINE: VIOLENCIA, *GLAMOUR* Y PORNOGRAFÍA

La violencia de esta representación no ha dejado de ser aprovechada por el cine en busca de una de las reacciones más primarias de sus espectadores: el horror. En muchas películas la fragmentación del cuerpo a través del encuadre ha sido el equivalente (literal o metafóricamente) a la violencia con que se hieren, se cortan y se mutilan los cuerpos humanos: la secuencia de la masacre en las escalinatas de Odesa en *El Acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein; el asesinato en la ducha de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock; el montaje en *ralentí* de las escenas de los asaltos suicidas de *La Pandilla Salvaje* (1969),

de Sam Peckinpah, o los brutales estallidos de violencia en *Tiempos Violentos* (1994), de Quentin Tarantino. Estas diferentes representaciones de la violencia han formado el gusto de generaciones de públicos, alcanzando algunos un gran placer y atracción por este tipo de imágenes, y otros derramando torrentes de tinta en discursos moralistas que buscan culpabilizar a las representaciones antes que a la misma realidad representada.

Pero más allá del efecto aterrador de los distintos encuadres de fragmentos del cuerpo humano se han dado –a lo largo de más de cien años de cine, de televisión, de video, de juegos de video o de video en internet– diferentes representaciones del cuerpo que no solo aprovechan las fragmentaciones de las diferentes planificaciones, sino, también, las angulaciones de la cámara, la iluminación del cuerpo o del rostro, el color, etcétera. A partir de un uso vanguardista del encuadre y del montaje cinematográfico Carl Theodor Dreyer representó el cuerpo torturado y el alma liberada de la heroína de *La Pasión de Juana de Arco* (1929); Leni Riefenstahl exaltó la belleza viril de una supuesta raza superior en los documentales *El Triunfo de la Voluntad* (1935) y *Olympia* (1938); en *Ciudadano Kane* (1941), Orson Welles aprovechó ciertos descubrimientos hechos por esta documentalista que más tarde se canonizaron en fórmulas de representación de los hombres públicos en su propaganda política. Ingmar Bergman volvió carne y deseo el cuerpo de Harriet Anderson (para la generación de los cinéfilos Jean-Luc Godard, Francois Truffaut y Martin Scorsese), por su manera de fotografiarlo en *Un Verano con Monika* (1953). Roger Vadim idealizó la belleza del cuerpo femenino de su mujer Brigitte Bardot, convirtiéndola en canon publicitario en *Y Dios… Creó la mujer* (1956). En la era del celuloide, Alain Resnais o Hiroshi Teshigahara convirtieron la emulsión y el grano fotográfico en poros, vellos, sudor y cicatrices sobre la piel amada o herida en *Hiroshima Mon Amour* (1959) o *La Mujer en la Arena* (1964); en la era de las tecnologías digitales, el cuerpo y la piel humana alcanzan una representación demasiado ficticia en su exagerado hiperrealismo: metal líquido en *Terminator* (1984) de James Cameron o cuerpo cubierto con cuero sintético en *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski.

Mientras un género cinematográfico se dedica a mostrar protagónica y funcionalmente ciertas partes del «heroico» cuerpo masculino, los bíceps y los puños del cine de acción norteamericano que exaltan la virilidad pura en el cine de John Ford, de Howard Hawks o de Budd Boetticher, otro explota la natural atracción del cuerpo femenino desnudo: la primera secuencia de *El Desprecio* (1963), donde la cámara de Godard se deleita en el cuerpo desnudo de Brigitte Bardot sin más razón que servir de carnada al espectador masculino, es un irónico comentario a este tipo de cine. Ambos –según las teorías feministas de Laura Mulvey o de Constance Penley–, expresan la hegemonía heterosexual masculina del cine clásico, donde el cuerpo de la mujer ocupa pasivamente el lugar del objeto (sexual) de la mirada activa del cuerpo masculino del sujeto espectador: un cine realizado por hombres para hombres (Wallis, 2001).

Más que el cine de autor, ha sido el industrial el que ha tenido la mayor responsabilidad en la construcción de una imagen del cuerpo femenino y masculino en el público, mediante la exaltación, por ejemplo, de las diferentes partes del cuerpo según el interés de cada género: el rostro en el drama romántico, los brazos y las manos en el cine de acción, el «plano americano» que incluye de las rodillas a la cabeza en el *western*, las deformaciones en el cine de terror, las partes más atractivas en el cine erótico y, obviamente, las que eluden la censura en el pornográfico. El vestir como moda terminó por identificar la delicada lencería

femenina del *soft porno* de los ochenta; la playera, las cadenas doradas y las gafas de sol del cine de *gangsters*; el hiperrealismo de la ropa con sudor y sangre seca pegada a los cuerpos de los violentos héroes del cine clásico más contemporáneo. También el maquillaje y la iluminación han estilizado el cuerpo, desde las monstruosas malformaciones del cine de terror hasta la artificial asepsia de la ciencia ficción, desde las oscuras sombras en los ojos de Pola Negri y Louise Brooks hasta la suave luz sobre el rostro de Greta Garbo, desde las delicadas flacas promovidas por la modelo Twiggy en los años sesenta hasta las más carnudas del cine italiano de los setenta, al estilo Ornella Muti; modas para las que el cine ha sido su mejor promotor.

El cine refleja la ideología de su sociedad: el maniqueísmo sexual (femenino-masculino) y el moral (cuerpo/alma); y si hay un cine interesado en el «eros» propio del cuerpo humano, otro prefiere examinar su «psiquis» expresada en el rostro, esa superficie que refleja inmediatamente el alma. Autores, como Bergman propenden a un cine como arte del primer plano, es decir, del rostro, tal como lo exalta en su obra maestra: *Persona* (1966). Ya no se trata del atractivo cuerpo pasivo de la actriz encarnada por la Bardot, sino del alma en crisis de otra actriz, encarnada por Liv Ullman. Seguramente, no hay parte más significativa, o significante, en términos de Christian Metz (2001), de las pasiones humanas –la pena, el miedo, el goce, el dolor o la alegría– que el rostro: ese centenar de pequeños músculos conjugados entre sí para expresar los más íntimos sentimientos sin poder ocultarlos. En este aspecto el primer plano cinematográfico aporta al arte del drama un profundo acercamiento entre el espectador y el alma de sus héroes, que la literatura y el teatro solo alcanzan a mostrar a través de las palabras.

De otra manera, un tanto más abstracta, otro cine se las arregla para mostrar el funcionamiento del gran músculo y nervio central que domina el resto del cuerpo: el cerebro. Para Gilles Deleuze, los cineastas Stanley Kubrick y Alain Resnais representan la otra figura del cine moderno, aquella que exige el control del cerebro sobre el cuerpo «que no es más que una excrecencia del cerebro» (Deleuze,1986: 272). Estos dos autores, más allá de promover un cine intelectual –ya inaugurado durante el primer cine soviético de Eisenstein y de Vsevolod Pudovkin–, representan el cerebro y sus funciones: sus mecanismos. Para ello, se valen de construcciones metafóricas, grandes edificaciones con largos pasillos que se suceden como circunvoluciones de un laberinto cerebral: los pasillos de los hoteles de *El Año pasado en Mariembad* (1961), de Resnais o *El Resplandor* (1980), de Kubrick; los museos y bibliotecas de *Toda La memoria del mundo* (1956) e *Hiroshima, Mon amour*, de Resnais; los campos de concentración en *Noche y Niebla* (1955), del francés, o las trincheras, cárceles y cuarteles en *Senderos de gloria* (1957), *La Naranja Mecánica* (1971) y *Nacido para matar* (1987), del norteamericano. Pero, sobre todo, en las representaciones más explicitas del cerebro y en sus funciones, como las de las experiencias simultáneas de la memoria, la imaginación y la percepción presentes en el escritor de *Providence* (1977) y las reacciones de los ratones en el laberinto de *Mi Tío de América* (1980), de Resnais; o la arquitectura del computador Hal 9000 en *2001, Una Odisea espacial* (1968) y la maqueta del laberinto de pinos en *El resplandor*. Si el cine de Resnais trata acerca de la presencia del pasado en el presente, del dominio de la memoria sobre el cuerpo/cerebro (*Hiroshima…, Mariembad…, Muriel, Providence, Mi tío de América…*); el de Kubrick trata acerca de la dominación cerebral de unos sobre otros cuerpo/cerebros (en *Lolita*, *2001 Odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *El resplandor*, *Nacido para matar*). A estas representaciones del cerebro tendría

que agregarse la del planeta Solaris en la homónima película de Andrei Tarkovski (*Solyaris*, 1972), un lugar, que como en la zona de *Stalker* (1979), del mismo cineasta, se realiza todo aquello que no consigue concretarse en hechos fácticos. Para Deleuze, este cine que exige el control del cerebro sobre el cuerpo tiene su contraparte dentro del cine moderno en otro que expresa el dominio del cuerpo sobre el cerebro. En éste, el cerebro se representa como una parte más del cuerpo y ha sido explorado desde las vanguardias hasta el cine moderno de Cassavettes, Godard o Rivette (Deleuze, 1986).

Michael Powell, en *Peeping Tom* (1960), mediante la fábula de un psicópata que posee y asesina a sus víctimas con una cámara de cine, retrata brillante y metafóricamente cómo la máquina cinematográfica hace posesión del cuerpo y de la vida de mujeres y de hombres, hasta su consumación final. El cine pornográfico, en sus diferentes variantes (*soft* o *hard*; rojo o rosado; xx o xxx), suprime esta metáfora de la posesión sexual y maquínica del cuerpo humano por parte de la cámara, las luces y el montaje, para realizar de manera explícita la más voraz explotación comercial del cuerpo por la industria del espectáculo. En estas películas debe celebrarse, incluso, la franqueza con que asumen sus intención desde el mismo título: *Garganta profunda* (1972) no pretende ocultar su propósito, como sí lo hacen con fina lencería, preciosista iluminación y recatados encuadres, el edulcorado fotógrafo David Hamilton en *Bilitis* (1977), Tinto Brass en *La Llave* (1983) y *Paprika* (1991), o Adrian Lyne en *Nueve Semanas y media* (1986) y *Atracción Fatal* (1987).

Contra este tipo de explotación elemental y de uso del cuerpo humano y de su sexo por la maquinaria industrial y comercial, Pasolini –en su trilogía de cuentos eróticos tomados de la literatura universal: *El Decamerón* (1971), *Los Cuentos de Canterbury* (1972) y *Las Mil y una noches* (1974)–, se propuso enfrentar el tabú con que el cine no pornográfico trata la desnudez y la sexualidad, al permitir que hombres y mujeres exhibieran sin complejos sus cuerpos y sus sexos, confrontando así la mirada vergonzante de una sociedad morbosa y puritana, como también la insaciable avidez de la maquinaria del espectáculo. El mismo Pasolini se explica:

> ¿Por qué he llegado a la exasperada libertad de gestos y actos sexuales, hasta, como decía, la representación en detalle y en primer plano del sexo? Tengo una explicación, que me es cómoda y me parece correcta y es ésta. En un momento de profunda crisis cultural, que hizo pensar inclusive en el fin de la cultura me pareció que la única realidad preservada era la del cuerpo (2009: 24).

Pocos autores han propuesto hacer del cuerpo y del sexo humanos armas de confrontación sexual, moral y política a la doble moral con que la sociedad burguesa y capitalista representa el cuerpo y el sexo: la del «sagrado» matrimonio o la «obscena» prostitución. Hace más de treinta años Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Paul Morrisey, Nagisha Oshima, Miklós Jancsó, Bernardo Bertolucci, Rainer W. Fassbinder, y hoy Lars Von Trier con *Anticristo* (2009), son motivos de escándalo público, mientras las páginas de internet ofrecen todo tipo de pornografía para mayores y menores de edad. A pocos años de su Trilogía del amor, Pasolini presentía que debería tener otras estrategias de representación del cuerpo para enfrentar política y pedagógicamente a esta sociedad que hace del cuerpo una máscara: «Si quisiese seguir con películas como *El Decamerón* no podría hacerlo más, porque ya no encontraría en Italia –sobre todo entre los jóvenes– esa

realidad física (cuya insignia es el sexo con su gozo) que, de esas películas, es su contenido» (Pasolini, 2009: 27). Consecuentemente, su filmografía culmina con *Saló, o los ciento veinte días de Sodoma* (1975).

Mientras tanto, la industria cinematográfica, televisiva y publicitaria continúa tomando fragmentos de cuerpos para fabricar representaciones de la belleza para la venta, ideales de ser, aunque sea en su apariencia. Como exaltaban los constructivistas soviéticos Lev Kulechov o Dziga Vertov, el cine terminó creando la más bella Eva y el más viril Adán con distintos nombres –Lillian Gish, Gloria Swanson, María Félix, Sophia Loren, Catherine Deneuve o Nicole Kidman; Rudolph Valentino, Clark Gable, Marcello Mastroianni, Alain Delon, Mel Gibson o Arnold Schwarzenegger–, pero con el mismo método quirúrgico del Dr. Frankenstein llevado a la mesa de montaje.

EL CINE FABRICA SU PROPIO CUERPO: ROBOTS, *CYBORGS* Y AUTÓMATAS

Además de la representación del cuerpo humano como imagen idealizada y emulada por sus distintos públicos, el cine modela otro cuerpo, el que construye el mismo con sus propias máquinas: su propio cuerpo. Éste ha sido primero imaginado en las mismas fábulas cinematográficas y luego realizado a partir de las posibilidades de los avances tecnológicos.

Durante la segunda industrialización, a comienzos del siglo XX, el cine y las vanguardias modernas fueron testigos de cómo la producción en serie automatizaba la vida humana y de la aparición de máquinas autómatas, como la máquina de Turing o la televisión. Las imágenes de máquinas de movimientos, cálculos y controles perfectos y de la televisión, que aparecía vigilando a la sociedad, se propagó en la obra de diferentes artistas: Karel Capek, Vladimir Tatlin, Fritz Lang, Rene Clair, Francis Picabia, Fernand Léger, Charles Chaplin, Marcel Duchamp o Aldous Huxley. La automatización de la producción y las tecnologías del control fueron repudiadas y deseadas por los artistas modernos y el cine jugó un papel central en la construcción de estos imaginarios recreados por los artistas. Chaplin se enfrentó cuerpo a cuerpo con una máquina que intentaba devorarlo en *Tiempos Modernos* (1936). En *Metrópolis* (1927), Lang inventó una seductora robot con la apariencia de la carismática María para cautivar la atención de los súbditos de esta ciudad futurista. Léger descubrió el valor estético de las máquinas, sus fragmentos y sus productos en la pantalla cinematográfica, para la que finalmente compuso *Ballet Mecanique* (1924). Los ensamblajes mecánicos de Picabia y Duchamp también cobraron movimiento en la pantalla. La animación abstracta de Viking Eggeling, Hans Richter y Walther Ruttmann, terminó reflejando los movimientos mecánicos de esta industrialización. El arte y el cine idealizaron los robots y las novias mecánicas, cuerpos y cerebros creados a partir de la mecánica del cine: ensamblaje de ojos y oídos electromecánicos, programas con lógicas para ordenar las imágenes registradas por lentes y micrófonos, ruedas y rieles por donde finalmente desplazaban su cuerpo estas máquinas. Para el proyecto moderno, la máquina y el robot se convirtieron en su mejor socio: dominar y someter a la naturaleza en función de la mayor producción al menor costo posible.

Después de la Segunda Guerra Mundial sobrevinieron el desencanto y la ironía de nuevas vanguardias frente al cuerpo y al cerebro de la máquina, la figura de Socio se transformó en la del Otro: el extraño que puede usurpar nuestro lugar. La gran máquina se había orientado

hacia la mayor producción de destrucción: masivos campos de concentración, producción armamentista en serie, automatización de las masas humanas en máquinas de guerra, bombardeos que borraron los vestigios del pasado premoderno, explosiones atómicas que cobraron la mayor cantidad de víctimas civiles en el menor tiempo posible. En el ámbito desolado de esta postguerra, la ciencia ficción alcanzó su carácter más sombrío: desde las anticipaciones del *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley al retrato de una tecnocracia devastadora para la humanidad en *1984,* de Georges Orwell, al paisaje poshumanista de Ray Bradbury, Stanislaw Lem y J. G. Ballard y el surgimiento del *cyberpunk* de Philip K. Dick y William Gibson, hasta un presente que ha realizado la más tenebrosa pesadilla soñada.

En estas cyborg-sociedades, el cine, la televisión, las drogas alucinógenas o del confort, y ahora Internet, juegan un papel estelar: construir realidades donde sea posible vivir, ocultar la miseria, mitigar el dolor, adormecer las conciencias. Máquina y hombre contribuyen a construir una sola realidad: constituida por el espectáculo al servicio de una tecnocracia policial en *Alphaville* (1964), de Godard, gobernada por la televisión en *Fahrenheit 451* (1964), de Truffaut-Bradbury; controlada por una vigilancia mecánica omnipresente en *2001,* de Kubrick; convertida en imaginario colectivo dependiente de las tecnologías de lo virtual en *eXistenZ* de David Cronemberg o *Matrix* de los Wachowski (ambas de 1999). Del hombre enfrentado cuerpo a cuerpo a la fuerza física de la máquina en *Tiempos Modernos* de Chaplin, a un tipo de lucha, mental y política, con estas nuevas máquinas: cerebros electrónicos que gobiernan a humanos como Alpha-60 en *Alphaville* o Hal-9000 en *2001*; replicantes que luchan por liberarse de la esclavitud que les han impuesto los humanos, en *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott y Dick; o al total enajenamiento humano frente a una tecnología donde ya no se distingue entre afuera y adentro, realidad e imaginación, mundo físico y mundo virtual, en *eXistenZ* y *Matrix*. Estas oscuras fábulas terminaron realizándose: así cómo en estas películas el régimen del espectáculo termina dominando la vida humana; los juegos de video han alcanzado, en las salas domésticas y la intimidad de las alcobas, la automatización compulsiva del cuerpo de sus jugadores y su imaginario infantil. En 1977, el robot *R2-D2* de *La Guerra de las galaxias*, con su cuerpo inorgánico pero conectado con sensores ópticos y sonoros, cerebro electrónico, y brazos y ruedas mecánicas, se convirtió en el compañero que cautivó la fantasía de los niños posmodernos, la imagen del robot fue domesticada para domesticar a su vez la imaginación infantil.

Habría otra realización de un cuerpo y de un cerebro mecánicos, al interior del mismo mecanismo y las posibilidades de ser del cine. En el Manifiesto de 1922 en que Vertov declaraba cómo el *cine-ojo* construía un «hombre nuevo y perfecto» a partir de fragmentos tomados de otros cuerpos; el mismo *cine-ojo* se presentaba en primera persona: «Soy el *cine-ojo*. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo» (Vertov, 1974: 163). Idea absolutamente revolucionaria de este bolchevique que comparte con otro vanguardista como Jean Epstein quien, en *La Inteligencia de una máquina,* ve al cinematógrafo como: «un sucedáneo o un anexo del órgano donde generalmente se sitúa la facultad coordinadora de las percepciones, es decir, el cerebro»; como «esos robots intelectuales, que con la ayuda de dos sentidos foto y electromecánicos y de una memoria registradora fotoquímica elabora representaciones, es decir un pensamiento» (Epstein, 1960: 94). Pero no sólo son concebidas como máquinas que imitan y que sirven al ser humano, sino que Vertov y Epstein encuentran en su esencia mecánica el surgimiento de un nuevo pensamiento y de una nueva sensibilidad,

una especie de espíritu mecánico. Para Vertov, el cine capacita al hombre en función de ver y de comprender lo inusitado: «a través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto» (1974: 154) [Figura 1].

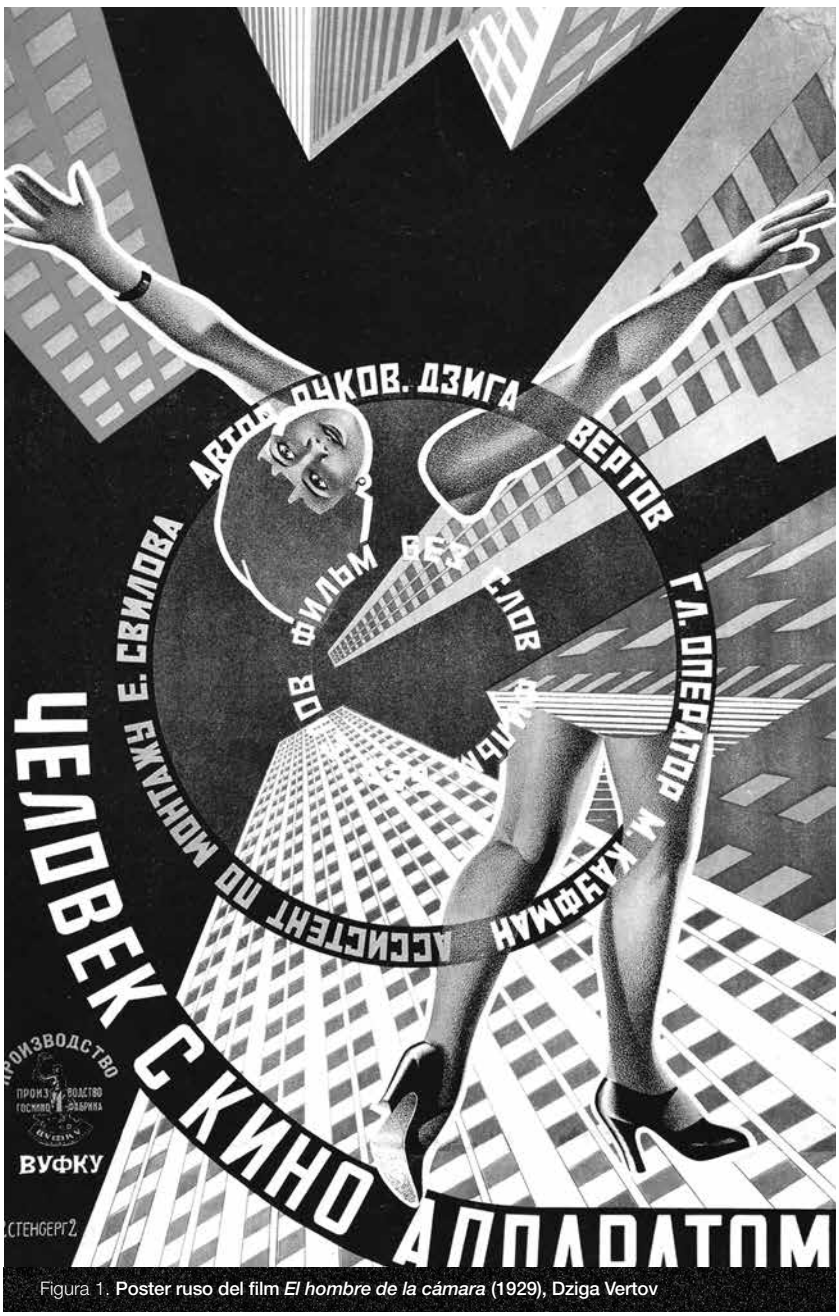


Figura 1. **Poster ruso del film *El hombre de la cámara* (1929), Dziga Vertov**

Para Epstein:

> El cine signa su representación del universo con caracteres propios, con una originalidad que hace de esta interpretación no un reflejo o copia simple de las concepciones de la mentalidad-madre orgánica, sino más bien de un sistema distintivamente individualizado, en parte independiente, que contiene en germen el desarrollo de una filosofía que se aleja lo suficiente de las opiniones corrientes (1960: 94).

Sin embargo, en estos mismos años, Luis Buñuel encuentra que la potencia de este ojo mecánico y la inteligencia filosófica de esta máquina están aún lejos de ser autónomas y de propiciar la libertad del hombre. Comprendió que esta potente máquina había caído prontamente en la inercia de toda forma industrial: la del «conformismo del público» y los «intereses comerciales de los productores». Buñuel espera «el día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, y el mundo estalle en llamas» (Cesarman, 1976: 9). Este arte industrial se debate en su misma condición: ser producto industrial para el mercado y el consumo masivos, o posibilidad inimaginable para la creación humana. Esta condición con que se producen los aparatos fotográficos y cinematográficos es argumento desde donde la filosofía de Vilém Flusser (1990) critica la cuasi máquina de visión. Prefiere hablar de aparato (*aparare: preparado para*) como un producto diseñado para una función específica que le impone sus propios límites. Flusser propone, entonces, «erradicar la estupidez de los aparatos» y «forzarlos para que produzcan algo imposible de prever» pues considera que, aunque estos fueron creados para ser verdaderos «titanes antropomórficos», no alcanzan la complejidad del pensamiento de sus creadores, siendo sólo simulaciones «pálidas, simplificadas, de los procesos del pensamiento humano que hacen redundantes las decisiones humanas, precisamente porque los aparatos son demasiado estúpidos» (Flusser, 1990: 74).

En esta misma década, la mirada sobre la máquina es lúdica e irónica en Nam June Paik, al crear su primer robot *K-456* (1964), al ensamblar piezas de distintos aparatos: pantallas, cámaras, micrófonos, parlantes, ruedas y brazos mecánicos. También su contemporáneo Andy Warhol se expresa con sincera ironía al declarar que quiere ser una máquina. Ironía distinta de la de Jorge Luis Borges en su poema «Alguien soñará» (1985): «[...] Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo» (1991: 473).

La metáfora de Borges es tan vieja como la misma máquina, sino, más aun, como la humanidad: la máquina como cuerpo, el cuerpo como máquina. Pero lo que alcanzan la realización de estos prototipos de «prohombres electrónicos», «filósofos mecánicos» o «titanes antropomórficos» es la verificación en ese otro cuerpo animado (con *ánima:* ¿motor o alma?) de la absurda escisión hecha entre cuerpo y alma. En la máquina ya no es posible tal división de naturaleza entre un orden físico y otro intelectual; uno de percepciones y acciones motoras y otro que organice y coordine éstas; una materia corporal y cerebral, de naturaleza divisible y una mente o alma inmaterial, de naturaleza indivisible (según Descartes: una *res extensa* y una *res cogitans*). Estas máquinas ponen en tela de juicio la historia teológica y filosófica de tal disección practicada al ser humano, entre un cuerpo material intrascendente y el alma espiritual trascendente. Hoy los neurólogos y neurofilósofos no hablan de una división entre cerebro (materia) y mente (facultades cognitivas), sino de un «continuum mente-cerebro» (Llinás & Churchland, 2006), mucho menos hablan de una división entre cuerpo y alma.

Estas escisiones platónicas, cristianas y cartesianas han tenido que revisarse desde los descubrimientos científicos acerca del funcionamiento y evolución del cerebro en los siglos XIX, XX y XXI y los desarrollos tecnológicos que hicieron posible en el siglo XX las máquinas de visión y de cálculo, las comunicaciones, la informática y los ordenadores. A mitad del XIX, el neurólogo Paul Broca estudió el cerebro y localizó en él diferentes zonas, correspondientes a facultades mentales, como la memoria, el razonamiento abstracto o el lenguaje. A final del XIX, el médico Santiago Ramón y Cajal observó microscópicamente el cerebro, para explicarlo como continuas corrientes de información bioeléctrica a través de neuronas (células nerviosas), que fluyen desde ramificaciones llamadas dendritas mediante las neuronas (donde se procesa la información), hacia ramificaciones terminales donde realizan sinapsis (contactos) con otras neuronas: pensamientos. A principios del XX, Ivan Pavlov experimentaba sobre el comportamiento animal y sobre la conducta condicionada con estímulos inducidos. En la segunda mitad del XX, Henry Laborit estudió la evolución del cerebro distinguiendo tres grandes momentos: el *arquiencéfalo* o cerebro de reptil, que procura impulsos de supervivencia básicos para alimentarse, copular, huir y defenderse; el *paleoencéfalo* que recoge la memoria de las experiencias adquiridas en la vida deparando así las emociones, sentimientos y gustos; y el *neocortex* o corteza cerebral, por el que se crean relaciones más allá de estos patrones de comportamiento básico y de las emociones. En el hombre conviven estos tres momentos de la evolución cerebral. Hoy, el neurólogo Rodolfo Llinás y la filósofa Patricia Churchland se preocupan por conocer y por pensar la forma en que se interiorizan las sensaciones y las imágenes del mundo exterior y se organizan en una representación espacio temporal en la mente o en el cerebro. Éstos se han asociado para tener resultados más precisos desde la neurociencia y la filosofía de la mente, acerca de lo que han decidido llamar el *continuum mente-cerebro*: esa «máquina de soñar que construye modelos virtuales del mundo real» (Llinás & Churchland, 2003: 110), que básicamente somos. La misma máquina que sueña «un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo».

Máquinas para soñar, que construyen modelos virtuales a partir del mundo real, tal como la «máquina de pensar» que concibió Epstein en la asociación del cine y la máquina de calcular para fabricar representaciones espacio temporales del mundo a partir de registros parciales de espacio y tiempo tomados de la realidad. Se han comprendido siempre las máquinas desde su analogía y metáfora del cuerpo humano: brazos y piernas mecánicas, máquinas para ver, para escribir, para archivar información, para calcular. También se ha visto al cuerpo y al cerebro como máquinas, donde el sistema nervioso central se asemeja a un sistema eléctrico que hace circular y procesa datos para producir nueva información, ideas, pensamientos. En *Materia y Memoria* (1896) Henri Bergson describe el funcionamiento del sistema nervioso central del ser humano como el de una central telefónica:

> El cerebro no debe pues ser otra cosa en nuestra visión, que una especie de oficina telefónica central: su papel es el «dar la comunicación», o el de hacerla esperar. No añade nada a lo que recibe; pero como todos los órganos perceptivos envían allí sus últimas prolongaciones, y como todos los mecanismos motores de la médula y el bulbo tienen allí representantes acreditados, constituye realmente un centro en el que la excitación periférica se pone en relación con tal o cual mecanismo motor, elegido y no ya impuesto (Bergson, 2006: 43).

Acude a una metáfora mecánica para explicar el funcionamiento de la complejidad operacional de este organismo visto como cuerpo o máquina, el mismo centro del sistema nervioso o cerebro.

Se piensa con analogías para comprender el funcionamiento del cuerpo y del cerebro, pero también se piensa con analogía para idear, crear y ensamblar máquinas, a partir del cuerpo y del cerebro humanos. El cuerpo de éstas asemeja órganos animales y humanos: máquinas de visión y de audición; robots, cerebros artificiales, derivados del mismo cine, la televisión y la computación: máquinas que sin embargo revelan al ser humano otra visión y comprensión del mundo. Estos complejos mecánicos han servido a muchos artistas para sentir y pensar el cuerpo a partir del cine, el video arte, la video escultura, la video instalación, las artes electrónicas, el *net art,* etcétera. Paik creó su *K-456* a partir de pantallas, cámaras, micrófonos, parlantes, ruedas y brazos mecánicos. *La Région Centrale* de Michael Snow es una película de 190 minutos entera y autónomamente rodada por una máquina instalada en un cerro de Quebec. Snow creó un dispositivo de brazos rotatorios y cámara para obtener esta visión enteramente mecánica e inorgánica del mundo. Esta película, sin personajes ni historia, quiere documentar la mirada autónoma de la máquina, como la de la tierra al propiciarle un ojo mecánico. Dan Graham, en 1972, realiza *Body Press*, una experiencia artística con su mujer, en la que ambos sucesivamente se filman desnudos –como Adán y Eva modernos–, y entregan la cámara al otro para ser filmados desde el otro cuerpo, configurando una especie de danza en la que la visión de la cámara se desprende de los cuerpos orgánicos para observarlos desde otra perspectiva, desde una mirada mecánica exiliada del cuerpo humano. Éstos son intentos realizados desde el cine para obtener una mirada mecánica, como proponía Vertov con sus *kinoki* u ojo-mecánico. Representan la voluntad del hombre para asociarse con la máquina y superar la percepción humana, animal, biológica, orgánica. Estos artistas visuales han encontrado en estos experimentos una forma de superar su propia visión, alcanzando a ponerse en el lugar de otra mirada: no humana, inorgánica, mecánica. En este sentido, el *cyborg* ha existido desde el comienzo de la humanidad, pues su origen se da cuando se intenta superar el estado «natural» mediante una primera herramienta como extensión técnica del cuerpo: el lenguaje, el fuego, la agricultura, la polis [Figura 2].

Figura 2. ***La Région Centrale* (1971), Michael Snow. Foto fija por Joyce Wielan**

De la mirada cibernética se pasa necesariamente al pensamiento con la máquina, a aprender su lógica, su forma de memoria, su manera de relacionar información y experiencias. La introducción de la imagen electromagnética del video permite un sustrato más cercano a la lábil y mutante memoria humana. Paik afecta la señal de video con campos magnéticos y luego, con Shuya Abe, construye un video sintetizador en 1969. El mismo, en el primer día de enero de 1984, realiza la primera transmisión vía satélite que se pueda considerar como un hecho artístico: *Good Morning Mr. Orwell* (financiada por el Centro Pompidou de Paris y por WNET-TV studio de New York) es una construcción colectiva de diferentes artistas de todo el mundo unidos a través de la señal de televisión satelital. El planeta y el conocimiento humano tienden así a convertirse en un solo archivo al que puede accederse desde cualquier terminal de computador; una especie de planeta Solaris como el de Tarkovski o un inmenso Aleph como el de Borges, un cerebro oceánico o mecánico que contiene toda la memoria de la experiencia humana.

Más recientemente, Chris Marker realizó *Inmemory* (1997), una instalación que derivó en un CD-Rom que contiene diferentes enlaces para acceder a su obra, memoria, referentes. Godard realizó los 8 capítulos de *Histoire(s) du cinema* en video entre 1988 y 1998; hoy se puede acceder a éstos en un DVD que contiene la memoria personal del artista sobre el siglo XX, el cine y su propia vida. Lev Manovich realizó la instalación interactiva *Soft Cinema* (2002-03) a partir de un *software* que muestra y comunica innumerables narrativas donde se mezclan imágenes, sonidos y textos, provenientes de diferentes lugares del mundo. Lucas Bambozzi realizó, en 2005, la instalación *El Tiempo no recuperado,* donde se suceden aleatoriamente imágenes de video de un inmenso archivo personal, con un *software* desarrollado a partir del sistema Korsakov, creado en Berlín por Florian Thalhofer, que permite relacionar imágenes y sonidos dentro de la lógica de la escritura inmediata surrealista, el discurrir libre del pensamiento. Todos estos son ahora ejemplos, no solo de encontrar una mirada mecánica, sino también una memoria y un pensamiento mecánicos.

El hombre anhela instalar en su cuerpo las propiedades de la percepción, el movimiento, la memoria y el «pensamiento» de la máquina. Tal *cyborg* sería la mejor respuesta a la estupidez mecánica que busca la industrialización como régimen económico y político, a la sumisión del hombre por su propia tecnología y a la mecanización de sus actos y pensamientos asumidos de forma natural para adecuarse al medio. El «ojo-mecánico», el «prohombre electrónico», el «filósofo mecánico» o el «titán antropomórfico» concebidos por Vertov, Epstein y Flusser podrían darse y se han dado en esta manera de in-corporar (poner en el cuerpo) y asociar la experiencia mecánica a la humana, o viceversa: la capacidad humana a la innovación mecánica. No un robot que supere y someta al humano, sino un humano *cyborg*: un post humano. En 1991, tras un siglo de cine, Donna Haraway proclama en su «manifiesto *cyborg*» la evidente presencia de un nuevo sujeto social, híbrido de máquina y humano: el *cyborg*. Define al *cyborg* como un un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Su propuesta es unir esta subjetividad emergente a la también emergente de la mujer desde las perspectivas del feminismo, el socialismo y el materialismo. El *cyborg* sería, así, la figura mítica de la subjetividad contemporánea, un ser «híbrido de máquina y organismo», condenado a la esclavitud y buscando la reivindicación de su voluntad, la de su ser sujeto: «el *cyborg* es una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar» (Haraway,

1991: 34). Haraway expone esta subjetividad emergente en la que ya no es posible tratar el cuerpo como un objeto, como tampoco a la máquina.

Nuestra relación con las máquinas que nos rodean y que usamos cotidianamente, sobre todo con aquellas que nos proporcionan nuevas percepciones, comprensiones y formas de actuar en el mundo, termina construyéndonos un cuerpo desde el que somos sujetos. Tras las preguntas, ¿qué es un cuerpo? ¿qué es una máquina?, debemos formular: ¿Quiénes somos? ¿Desde dónde somos? ¿Cómo percibimos, sentimos, recordamos, pensamos y actuamos?

CONCLUSIÓN SOBRE LA IMPOTENCIA DEL CUERPO DEL ESPECTADOR CINEMATOGRÁFICO

Según André Bazin, tal como lo cita Godard: el cine sustituye para nuestra mirada un mundo acorde a nuestros deseos. Pero no solo creando universos para el espectáculo de los humanos, sino que, quizá más influyente que todo esto, al crear otro cuerpo en nosotros, nos brinda otra mirada y otra comprensión del mundo. Una mirada liberada de nuestro propio cuerpo: mirada omnisciente, como la del anhelo de invisibilidad de David W. Griffith; mirada mecánica, como la del futurista Vertov; mirada sin cuerpo, como la del espiritualista Dreyer; mirada cuestionadora de nuestro sentido común, como la del libertario Buñuel; mirada que retorna al cuerpo, como la de la vanguardia norteamericana (Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage o John Cassavetes); mirada que reclama los derechos de un cuerpo político previo a Mayo del 68 (Glauber Rocha, Miklós Jancsó, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard); mirada que se reencuentra con una máquina post-cinematográfica que permite nuevas experiencias (Godard, Marker, Snow, Manovich, Von Trier, Greenaway, Lynch o Ruiz).

Pero pese a toda esta aventura de renovación del cuerpo y de las experiencias de estar en el mundo, la industria del espectáculo continúa, ante todo, instalando en su público una mirada en un cuerpo que tiende a hacerse cada vez más impotente. Tal es la experiencia del espectador cinematográfico, no sólo la de estar mirando inconsciente de su cuerpo, sino también suprimiendo sus impulsos voluntarios e involuntarios. En esta experiencia, el sujeto percibe y se afecta por lo que percibe, sin ser consciente de la inhibición de respuestas motoras a tales percepciones y emociones. Asistimos mudos e impotentes, atados a la silla del teatro de la misma manera que Alex, el protagonista de *La Naranja Mecánica*, durante la terapia Ludovico es obligado a ver y sentir pero impedido de cualquier reacción. En muchas películas se ha retratado la situación del público cinematográfico en primeros planos de rostros expectantes que reflejan sus emociones internas, sin poder reaccionar activamente ante éstas: las de los espectadores de cine en *El Hombre de la cámara* de Vertov (1928), *Sherlock Jr.* (1924), de Buster Keaton; *Los Cuatrocientos Golpes* (1958), de Truffaut; *Roma* (1972), de Fellini; *El Espiritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, y tantas otras que muestran este espectáculo. Imágenes llevadas al límite por Abbas Kiarostami en *Shirin* (2008), realizada a partir del montaje de primeros planos fijos de un centenar de mujeres iraníes mientras observan atentas, emocionadas y mudas, una película siempre fuera de cuadro, pero de la que se escucha su banda sonora. El espectador de *Shirin* solo ve los rostros de

quienes ven la película que él no puede ver, y solo sabe de ésta por las emociones expresadas en estos rostros. Otra situación también permite la reflexión sobre la condición del espectador cinematográfico, quizá porque es su reflejo, como el de la impotencia motriz en cuerpos que solo pueden ver y sentir: los de Jefferies en *La Ventana Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, y Jean-Dominique Bauby en *La Escafandra y la Mariposa* (2007), de Julian Schnabel, en la que el espectador es sometido doblemente a esta experiencia mediante la cámara subjetiva de un inválido.

Ante estas fábulas que parecen prevenir este peligro al espectador, queda la respuesta de asumir el cine mismo como medio de expresión y escritura corporal, tal como invita Alexandre Astruc en su manifiesto *La cámera-stylo*: «Es imposible dejar de ver que en el cine está a punto de ocurrir algo». Escribía esto en 1948:

> Con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento (Romaguera & Alsina, 1998: 220-224).

Luego agrega: «En la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película, y escribiría el discurso del método sobre la película». Hoy, gracias a la agilidad y la accesibilidad a las cámaras de video digital y *software* de edición, este manifiesto ha dejado de ser una utopía. Ya no parece haber mayor distancia entre la recepción del espectáculo cinematográfico y la expresión audiovisual, que la misma voluntad. Asistimos al momento en el que la tecnología no solo brinda nuevas y potentes miradas, o imágenes ajenas, sino también a la posibilidad de expresarnos con cámaras y editores instalados al alcance de nuestro cuerpo. Hoy, el cine no sólo «sustituye para nuestra mirada un mundo acorde a nuestros deseos», sino que, además de brindarnos tal mirada mecánica, nos dispone órganos motores (manos), con los que podemos realizar representaciones y formalizar pensamientos, acordes a nuestros deseos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTRUC, Alexandre (1998). «Nacimiento de una vanguardia: la *Cámera-Stylo*». En Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero (eds.). *Textos y Manifiestos del cine* (220-224). Madrid: Cátedra.

BALASZ, Béla (1978). *El film*. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gilli.

BERGSON, Henri (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

BORGES, Jorge Luis (1991). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé.

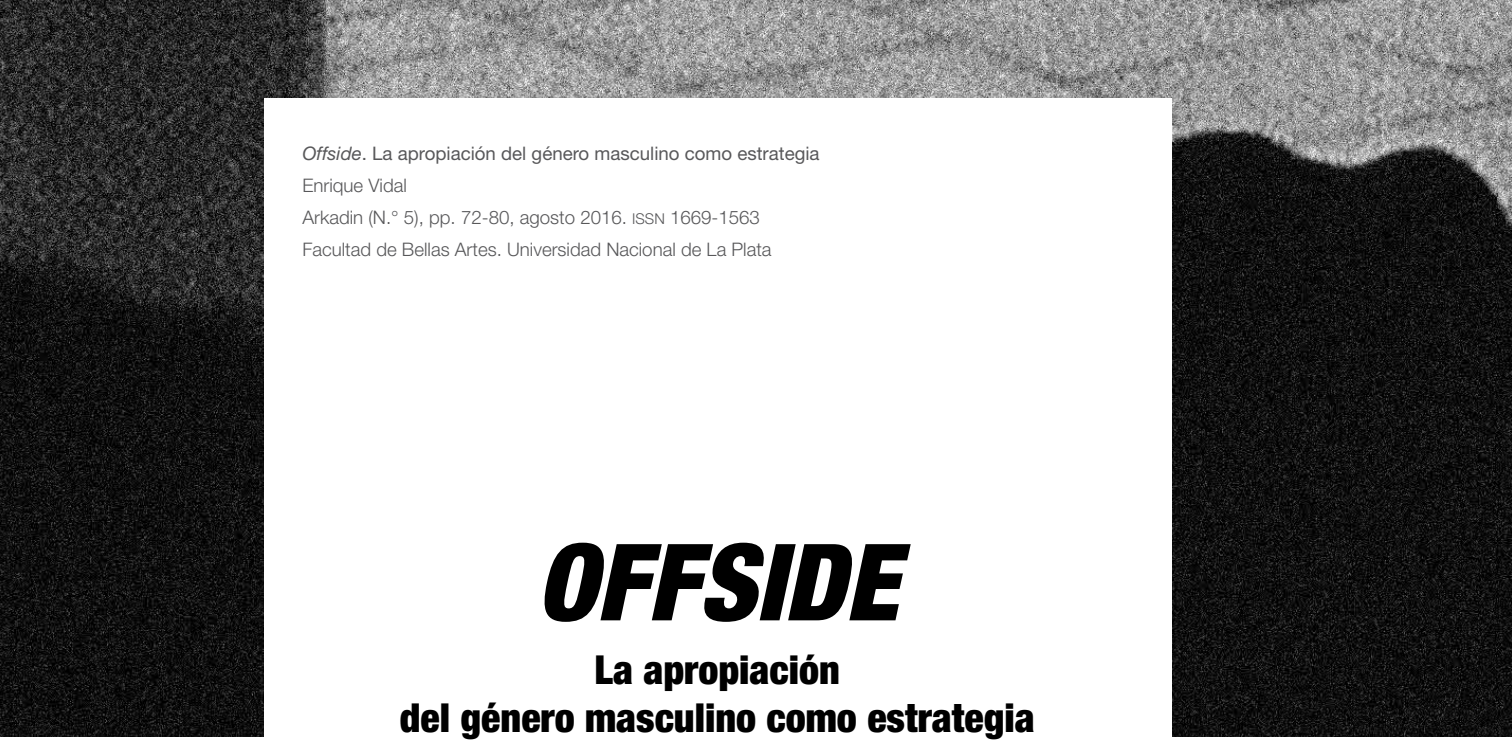
CESARMAN, Fernando (1976). *El Ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama .

DELEUZE, Gilles (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
DESCARTES, René (1991). *Discurso del Método/ Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Espasa Calpe.
EPSTEIN, Jean. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva visión.
FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
HARAWAY, Donna (1991). «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century». En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
LLINÁS, Rodolfo y CHURCHLAND, Patricia C. (comps.) (2006). *El Continuum Mente-cerebro, procesos sensoriales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Rosario.
LLINÁS, Rodolfo (2003). *El Cerebro y el mito del yo*. Bogotá: Norma.
METZ, Christian (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
PASOLINI, Pier Paolo (2009). *Las Cenizas de Gramsci y otros escritos.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .
VERTOV, Dziga (1974). *Memorias de un Cineasta Bolchevique.* Barcelona: Labor.
WALLIS, Brian (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.

DVD

GODARD, Jean Luc (2011). *Histoire(s) du cinéma (1988-1998)* [DVD]. Paris: Olive Films.

Offside. La apropiación del género masculino como estrategia
Enrique Vidal
Arkadin (N.° 5), pp. 72-80, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata



OFFSIDE

La apropiación del género masculino como estrategia

ENRIQUE VIDAL
enrique.jesus.vidal@gmail.com
Universidad de Lima. Perú

Recibido: 13/02/2016 | Aceptado: 20/05/2016

RESUMEN
El artículo examina las prácticas y dispositivos de control que atraviesan la ficción cinematográfica en *Offside* (2005) de Jafar Panahi. La lectura del film apela a los desarrollos conceptuales de Sherry Ortner y Judith Halberstam, articulando los estudios de género con la investigación de la sociedad de control en cuanto a su representación en un ámbito en el que se entrecruzan elementos en disputa entre relato cinematográfico, espectáculo deportivo e imaginario social en el Irán contemporáneo.

PALABRAS CLAVE
Género; fútbol; performance; patriarcado; medio oriente

En el presente ensayo se analiza la película *Offside (*2005), del director iraní Jafar Panahi, en la que se exponen las prácticas y los dispositivos de control que atraviesan la estructura del patriarcado en la que las mujeres en Irán se ven insertas. Cabe resaltar que este análisis incidirá en la descripción de acontecimientos particulares en la narración para abordar las cuestiones de género que se encuentran presentes. Para exponer el argumento a grandes rasgos, la película narra la historia de un grupo de mujeres que, reunidas o por separado, intentan ingresar a un estadio de fútbol para presenciar un partido realmente importante para todo el país: el partido contra Bahrein que define la clasificación de Irán para el mundial de Alemania 2006. Ninguna de ellas logra entrar, son apresadas y retenidas por un grupo de soldados con los que entablarán una relación bastante particular con relación a los motivos por los que se encuentran cautivas.

Antes de realizar el análisis descriptivo de la película, es importante exponer un marco teórico interesante para situar a la mujer en perspectiva, que encontramos en las lecturas de la antropóloga americana Sherry Ortner (1979), quien distingue tres niveles del problema de la asignación de roles hacia las mujeres:

> 1. El hecho universal de que en todas las sociedades se asigna a la mujer un status de segunda clase. Dos cuestiones importantes hay aquí. En primer lugar, ¿qué queremos decir con esto y cuáles son las pruebas de que se trata de un hecho universal? Y, en segundo lugar, ¿cómo vamos a explicar este hecho, una vez lo hayamos establecido?
>
> 2. Las ideologías, simbolizaciones y ordenaciones socioestructurales concretas relativos a la mujer, que tanto varían de una cultura a otra. En este nivel, el problema consiste en explicar cualquier complejo cultural concreto en función de los factores específicos de ese grupo, en el nivel habitual del análisis antropológico.
>
> 3. Los detalles observables sobre el terreno de las actividades, aportaciones, poder, influencia, etc. de las mujeres, que suelen variar de acuerdo con la ideología cultural (aunque siempre constreñidos dentro del supuesto de que las mujeres nunca pueden ser prominentes en el sistema global). Este es el nivel de la observación directa, que ahora adoptan muchas veces los antropólogos de orientación feminista (Ortner, 1979: 110-111).

Además de estos aspectos estructurales en los que el rol de la mujer se encuentra subyugado, Ortner también nos hace dar cuenta de las razones por las que se considera a la mujer más próxima a la naturaleza y establece una explicación y una contextualización de las mismas. Podríamos tener en cuenta este esquema restrictivo para analizar a las mujeres en Irán, y, con ello, apuntar a razones que no son expuestas en un discurso complejo, sino a partir de la ignorancia y del prejuicio.

La animalidad manifiesta que *obliga* a las mujeres iraníes a vestirse como hombres se verá expuesta en esta película. En este primer punto, cabe recordar la sentencia de Simone de Beauvoir, quien, partiendo de la biología, afirma que la disposición física de las mujeres hace que se encuentren más esclavizadas a la especie que el macho debido a que su animalidad es más manifiesta.

Figura 1. ***Offside*** **(2005), Jafar Panahi**

OFFSIDE, **FUERA DE LUGAR**

La película nos relata el transcurso de un hombre mayor que se encuentra dentro de un auto buscando a su hija, quien debía estar en el colegio pero le dijeron (le cuenta al taxista) que había ido al estadio. En su camino, se encuentra con un colectivo repleto de hinchas y le pide al chofer que se detenga para poder buscar a su hija. Una vez adentro, el chofer le ofrece llevarlo al estadio para que pueda encontrarla.

Notamos, en un principio, que el espacio de fiesta que se vive dentro del colectivo se encuentra rebosante de actitudes que, convencionalmente, se atribuyen a lo masculino: arengas a favor del equipo, abrazos en grupo y un ambiente de júbilo generalizado en los albores del encuentro.

En su camino, las cámaras prestan atención a otro colectivo que se cruza con el primero que se nos presenta. En este, notamos una presencia muy particular, que no actúa del mismo modo que las demás: es una mujer disfrazada con ropa masculina. En un principio no sabemos de quién se trata, sólo tenemos referencias a lo que puede pasar a partir de

un intercambio entre dos jóvenes que sugiere que es la protagonista de la película tratando de pasar desapercibida vestida como un hombre. En ese momento, la atención recae en una pelea dentro del colectivo y dejan de observar a la mujer, quien los ha escuchado y se manifiesta incómoda con una situación que ya le resulta suficientemente difícil.

Cabe resaltar, en este punto, que la afición por el fútbol en las mujeres proviene del entorno en el que se desempeñan, no se trata, necesariamente, de una actividad con un carácter «sexuado» hacia lo masculino. En Brasil, por ejemplo, es muy común la presencia de mujeres en los estadios; no existe ningún tipo de censura para con ellas como sí sucede en algunos lugares del Medio Oriente y, evidentemente, no es sólo el fútbol el factor diferencial para dar cuenta de la discriminación de género.

El porqué de la *masculinidad* en la práctica de fútbol es un tópico que también analizaremos. En principio, se debe a una estrategia social desde el poder que permite *territorializar* los escenarios en los que cada género tendría que desenvolverse. Sin embargo, esta cuestión adopta una casuística particular con relación a las prácticas insertas en una estructura; ya mencionamos como ejemplo a Brasil o a Argentina, países en los que las mujeres viven sin ningún tipo de restricción la experiencia de ver fútbol y todo lo que implica sin complejos.

Volvemos a la película y nos posicionamos en la llegada al estadio. Aquí, nuestra protagonista empieza a observar los alrededores del estadio y a darse cuenta de las prácticas que requiere para lograr entrar. Una de ellas es comprar una entrada; para ello, observa a un revendedor y recuerda los precios y los modos de interactuar con él. En el momento en el que ella lo aborda, el vendedor decide apartarla. Ella se muestra determinada a entrar y le ofrece un precio mayor al de la entrada, él decide subirlo aún más y decide aprovecharse de ella y le hace comprar un póster a sobreprecio. La mujer, resignada, le paga al revendedor y se retira a las inmediaciones del estadio. Este fragmento muestra la hipocresía del revendedor, quien, en principio, se negaba a vender una entrada a la mujer, aparentemente, para protegerla. Sin embargo, una vez ofrecida una suma mayor por la entrada, accede a venderla y se hace el desentendido con la situación.

El intento de nuestra protagonista por acceder al estadio y por evadir los controles se nos presenta como un seguimiento tenso e incisivo de los mecanismos de control. El seguimiento, cámara en mano, da cuenta de cómo los guardias registran a todo aquel que se encuentra a punto de acceder a la explanada. No parece haber otra opción posible para ingresar y nuestra protagonista decide hacer cola hasta que le llega el momento: «No me toques, por favor», le dice al guardia y, en ese momento, todos notan que es una mujer.

Ella trata de escapar, pero es apresada y llevada por un guardia a un sector elevado en las afueras del estadio. En el camino, intenta convencer a su captor de que la libere, pero éste alega que no puede hacer nada, que está siguiendo órdenes y que, al final del partido, será llevada a la «brigada antivicio». Una vez arriba, nuestra protagonista es obligada a entrar en un espacio de captura improvisado, con barreras de metal de baja altura y movibles. Allí se encuentran otras dos mujeres vestidas como hombres (camisas, gorros y pintura en la cara para despistar sus rasgos femeninos).

Todas ellas tienen razones para salir pronto. Le explican a la recién llegada que han intentado conversar la posibilidad de su salida, pero el sargento encargado de velar por ellas solo atina a decir que tendrán que esperar al jefe para ver qué sucederá con ellas. Además de nuestra protagonista, quien tiene un perfil tímido y reservado, encontramos a

otras dos chicas: una muy joven que tiene mucho miedo de no encontrar a su tío, y la otra, más avezada, que intenta insistentemente razonar con el sargento pero en vano, ella quiere ir al baño y no la dejan.

En ese momento vemos llegar a una mujer de rasgos masculinos que acaba de ser capturada. Ella se muestra muy confiada e imponente; logra confundir al sargento quien le pregunta a su soldado por qué ha traído a esa persona: «—¿Es hombre o mujer? / —¿Qué prefieres que sea?».

La figura de la cuarta mujer marca una pauta con relación a las demás ya capturadas; ella es una experta, se muestra suelta y despreocupada sobre lo que pueda pasar. Ella le pregunta al guardia cuánto va el partido a lo que el sargento le responde que eso no le importa. Nuestra recién llegada prende un cigarro y empieza a fumar. El sargento se lo prohíbe, pero a ella parece no importarle. De pronto, la acción se ve interrumpida por el sonido ambiental del estadio. Uno de los soldados pregunta si acaban de anotar un gol; otro soldado, que está cerca de la puerta desde donde se ve el partido, lo narra muy entusiasmado y afirma que no, que se trató de un ataque fallido. La atención se centra en él, vemos cómo empieza a narrar el partido y las mujeres empiezan a acercarse a su esquina para escucharlo mejor. Este momento es muy relevante en la película, pues las tensiones entre las mujeres y los soldados se ven sublimadas. Está claro que ellos sólo cumplen órdenes y ellas, al menos, logran escuchar la narración del partido y hasta discutir al respecto.

Uno de los soldados irrumpe en la conversación burlándose de la posibilidad de tener una esclava. La mujer responde insultándolo y provocándolo. El soldado, encolerizado, amenaza con golpear a la mujer y es detenido por uno de sus compañeros. A partir de este punto, las mujeres demuestran solidaridad con el sargento, quien parece no entender por qué las mujeres hacen todo lo que hacen solo por el fútbol. Él les increpa su actual situación, a lo que las mujeres simplemente asienten y le piden que, por lo menos, les comenten del partido. Ya las acciones toman una nueva disposición, el género de la película cambia y los espacios empiezan a perder su posición inicial. Ante la imposibilidad de convencer a las mujeres de razones por las cuales no entrar al estadio, el sargento accede al pedido y le dice a su soldado que les narre el partido, de modo que ellas se quedarán tranquilas.

En plena narración una de las mujeres intenta salir y es atrapada por los soldados. Ella afirma que ahora le urge ir al baño; el sargento la aborda y se crispa al dar cuenta de que a ella no le importa ir al baño de hombres. Después de una larga negociación, el sargento accede a que vaya, pero con un póster en su cara, de modo que no se note su rostro mientras un soldado la acompaña al baño. En este punto podríamos recordar a la teórica Judith Halberstam, quien afirma en su libro, *Masculinidad femenina* (2008), que la masculinidad no es la expresión social, cultural ni política de la virilidad. Estos dominios se encuentran insertos en prácticas complejas; lo que sí nos advierte Halberstam es el hecho de que la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos.

Para aplicar el concepto de Halberstam en la película, podemos dar cuenta de la oposición y de la ruptura que genera la masculinidad desde lo femenino por parte de las mujeres que buscan entrar en el estadio; ello nos da una pista de cómo se define la masculinidad como tal. Y, en el caso de Irán, se evidencia una figura paternalista y sobreprotectora. Al respecto, la teórica comenta:

> En nuestra sociedad, la masculinidad se asocia a valores de poder, de legitimidad y de privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia afuera en el patriarcado y hacia adentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social (Halberstam, 2008: 24)

Los hombres tienen una mayor libertad y movilidad, la adecuación al género como una práctica compleja que genera una desviación (con relación a las prácticas convencionales atribuidas al género) de orientación. En el caso de *Offside,* no se trata de romper con la norma en sentido de desviación sexual (vista desde un punto convencional), sino de mecanismos de travestismo para apreciar una práctica sexuada y atribuida (con mayor fuerza en el Medio Oriente).

Volvamos a la película. La máscara del póster en camino hacia el baño da cuenta de una expropiación de la masculinidad como un dispositivo. Este mecanismo le permite a la mujer ir al baño hacia el medio tiempo del partido; la idea es negar su identidad para fundirse con las personas de su mismo género. La identidad como un proceso de lugares múltiples y de roles definidos se encuentra presente a lo largo de la película. Un detalle interesante es el nivel de detalle con que el soldado busca evitar que la mujer lea escritos vulgares: por ejemplo, después de deshacerse de todos los hombres que se encontraban en el baño, le hace prometer que no leerá las pintadas en las paredes. Pasado un tiempo, el soldado encargado tiene problemas para retener a los hombres que buscan entrar al baño y, en una distracción, la mujer logra escapar.

La situación es tensa; sin embargo, el foco de atención cambia cuando llega una quinta mujer apresada. Ella viste como los soldados y se encontraba en un palco especial de los generales viendo el partido hasta que fue apresada porque su uniforme no tenía suficientes estrellas. Este nuevo elemento es recibido con honores por las mujeres apresadas. Y es que la idea de vestirse con un uniforme de soldado para ver el partido resulta más que osada. Mientras la mujer soldado es felicitada, los soldados conversan sobre ella; los problemas que dio y cómo la brigada antivicio se encargará de darle una *bienvenida especial* por su agravio a la institución. Asistimos, pues, al engaño que legitimó el acceso del último elemento femenino a ver parte del partido sin ser detectada, es por ello que lleva unas esposas al ser considerada peligrosa.

En este punto es pertinente abordar una de las premisas por la cual surgen teorías feministas en el cine. Con relación a esto, Francesco Casetti explica:

> La ideología machista no se manifiesta en la "pobreza" de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada (1994: 253).

Podemos afirmar que el cine de Panahi está reconociendo y revalorizando un sistema patriarcal. Lo pone en cuestión al exponer razones absurdas (desde el punto de vista de Occidente, claro está) para limitar el acceso de las mujeres a los estadios de fútbol. Así, también, se establece un esquema de dominación asentado. Pierre Bourdieu afirma al respecto:

> Así pues, la dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como los esquemas inmanentes a todos los hábitos (Bourdieu, 2005: 49).

Retomamos nuevamente la película para observar al soldado que perdió a la mujer en el baño. Esto hace que el sargento se moleste mucho y le increpe a la mujer masculina su *lealtad teheraní*. El soldado le dice al sargento que asumirá su culpa y le contará todo a la brigada antivicio. En el momento del tumulto, un hombre (al que vemos en un principio en el bus) llega al escenario para encontrarse con su hija, la más joven y tímida de todas, e intenta golpearla en el momento en que la encuentra, hecho que es impedido y denunciado por los tripulantes del bus, hombres y mujeres.

Después de este intercambio, vemos que la mujer que había escapado al baño vuelve a aparecer y, voluntariamente, regresa a su encierro. Aduce que lo hizo al recordar el ganado del sargento y se sintió triste por él. La mujer empieza a relatar lo que vio en el partido y de pronto Irán marca un gol. Esta figura simbólica del gol (triunfo) nos hace dar cuenta de la comunión que se logró entre las mujeres y sus, hasta entonces, antagonistas. Es interesante notar que los mismos adquieren un carácter paulatinamente más blando, un carácter que ya no sitúa a la mujer en la economía de bienes simbólicos. Podemos decir que los captores de las mujeres se encuentran sujetos a un mandato en el que no creen, simplemente obedecen y Panahi es claro en dejar este mensaje para mostrar la disposición del hombre Iraní para que la situación cambie en su país. Respecto a la mujer en la economía de los bienes simbólicos, Bourdieu reseña:

> Así pues, las inclinaciones (habitus) son inseparables de las estructuras (habitudines, en el sentido de Leibniz) que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-espirituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos. El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, de las sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece en el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el funcionamiento de todo el orden social (2005: 59).

Se puede decir que *Offside* es heredera de una crítica a la representación de la figura femenina en Hollywood durante tantos años. Con relación a ello, Margarita Millán señala:

> Los feminismos en tanto políticas culturales, es decir, como producción de significaciones que intervienen en la desestabilización de la cultura dominante, abordaron el problema de la representación cinematográfica, y así promovieron un nuevo saber acerca de ella, al tiempo que generaron (y generan) otro tipo de representaciones, trabajando sobre las posibilidades expresivas y significantes del lenguaje (1999: 49).

Vemos, entonces, que Panahi construye una imagen y una agencia de la mujer es capaz de acceder al poder mediante la razón como dispositivo. La sola idea de cuestionar y confrontar el trato dispuesto para con ellas por su género desbarata todo argumento machista en contraparte.

Volvemos a la película para resumir, a grandes rasgos, la última parte. Hacia la tarde llega, finalmente, el colectivo que trasladará a las mujeres a la brigada antivicio. En el camino se esclarece la razón para que la primera mujer (quien se nos muestra en el inicio de la película) intente entrar en el partido sin tener mayores habilidades o alguna motivación aparente. Lo que ella buscaba era homenajear a un amigo suyo que murió en un atentado en un partido entre Irán y Japón. «Él hubiera querido venir, yo lo hice», exclama entre lágrimas. Finalmente, el partido termina. Irán gana y va al mundial de Alemania 2006. En ese momento el auto se detiene y el sargento deja salir a las chicas para que celebren. La película termina con las celebraciones, no llegamos a ver a la brigada antivicio y, muy probablemente, las mujeres que gustan del fútbol no tuvieron que verlos por esa ocasión.

Figura 2. ***Offside*** **(2005), Jafar Panahi**

EL GÉNERO COMO PERFORMANCE

Una contribución en el debate teórico sobre la performatividad es la de Judith Butler (1993) quien afirma que la denominación es a la vez un modo de fijar una frontera y, también, de inculcar repetidamente una norma. Las fronteras del *sexo* se encuentran determinadas por operaciones más o menos tácitas de exclusión. De esta manera, la performatividad no es, pues, un *acto* singular, porque siempre es la reiteración de una norma o de un conjunto de normas, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente.

Como conclusión al respecto del debate sobre el feminismo, retomamos las palabras de Elizabeth Badinter, quien explica:

> Al pretender ignorar sistemáticamente la violencia y el poder de las mujeres, al proclamarlas constantemente como oprimidas, por lo tanto inocentes, se traza en negativo el retrato de una humanidad cortada en dos y poco conforme a la verdad. De un lado, las víctimas de la opresión masculina; del otro, los verdugos todopoderosos. Para luchar contra esa situación, enfoques feministas cada vez más numerosos se aferran a una sexualidad masculina considerada la raíz del mal. Al hacer esto, trazan los contornos de una sexualidad femenina en contradicción con la evolución de las costumbres y redefinen una «naturaleza femenina» que se creía olvidada (Badinter, 2009: 56).

El proyecto de Badinter busca una sexualidad única allí donde no existe; una sexualidad transparente, democrática y contractual. El feminismo victimista no debería pensar en términos de dominación masculina; se trata de analizar un proyecto emancipador, un proyecto que evite que los elementos de la ideología cultural que, explícitamente, desvaloricen a las mujeres concediéndoles, a sus funciones y a sus medios sociales, menos prestigio que el concedido a los hombres y a sus correlatos masculinos.

En ese sentido, *Offside* se constituye como un muy valioso documento pues retrata este proyecto emancipador en el que las mujeres van incorporándose a espacios restringidos históricamente por su género. Panahi, más allá de construir un relato con un argumento simple y sencillamente trabajado, apela extensivamente a la situación de las mujeres en el medio oriente y utiliza el cine como su propio dispositivo de denuncia social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADINTER, Elizabeth (2009). *Hombres/Mujeres o cómo salir del camino equivocado*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BOURDIEU, Pierre (2005). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUTLER, Judith (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.

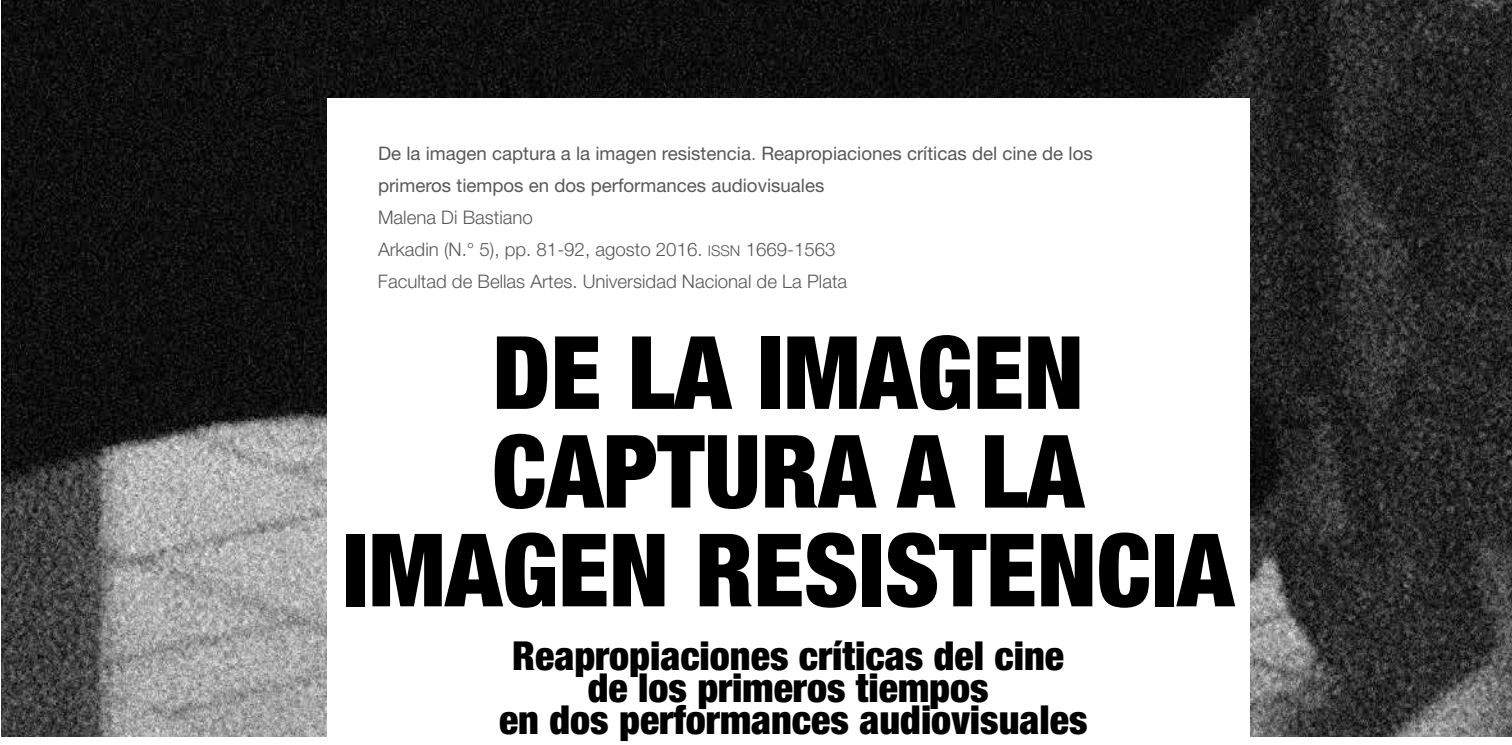
CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

DE BEAUVOIR, Simone (1970). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

HALBERSTAM, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.

MILLÁN, Margarita (1999). *Derivas de un cine femenino.* México PUEG (Programa de Estudios de Género).

ORTNER, Sherry (1979). «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?». En Harris, Olivia y Young, Kate (comps.). *Antropología y feminismo* (pp. 109-131). Barcelona: Anagrama.



De la imagen captura a la imagen resistencia. Reapropiaciones críticas del cine de los primeros tiempos en dos performances audiovisuales
Malena Di Bastiano
Arkadin (N.° 5), pp. 81-92, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

DE LA IMAGEN CAPTURA A LA IMAGEN RESISTENCIA

Reapropiaciones críticas del cine de los primeros tiempos en dos performances audiovisuales

MALENA DI BASTIANO
malena.dibastiano@gmail.com
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 10/02/2016 | Aceptado: 13/05/2016

RESUMEN
El artículo propone, a partir de un estudio de casos, una reflexión acerca de cómo opera el discurso de poder de la modernidad en la constitución de la imagen del hombre y su presencia en pantalla en el cine de los primeros tiempos, estableciendo una relación crítica entre esta producción y la propuesta subjetiva, contestataria y experimental a fines de la década del sesenta de dos performances audiovisuales particulares, sugiriendo que se opera entre ambos momentos un desplazamiento que va del verse *expuesto* (imagen-captura) al exponerse como gesto emancipatorio y revolucionario.

PALABRAS CLAVE
Performance audiovisual; mirada; sociedades de control

«A pesar de su lamento sobre estar atrapado en el «imperio de la mirada», Foucault entendió que su poder era limitado. En toda su ocupación sobre el poder, incluyendo el poder del ojo para dominar lo que es visto, Foucault reconoció, después de todo, lo inevitable de la resistencia.»
Martin Jay (2004)

«Tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia [...] No el lugar del gran Rechazo, alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario, sino algunas resistencias […] posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, deslizantes, violentas, irreductibles, prontas al compromiso, interesadas o sacrificadas.»
Michel Foucault ([1977]1995)

1894 -1900 / 1966 -1970

¿Qué es lo que se hace visible[1] en cada uno de estos momentos? ¿Dos cosas diferentes o más bien, dos caras o fases de lo mismo? ¿Qué podemos ver allí?

A partir de dos performances audiovisuales de finales de la década del sesenta puestas en diálogo con películas en cierto sentido *fundantes* del cine, podríamos brevemente expresarlo en estos términos: por un lado, se trata de imágenes dominadas a la vez que dominantes, enmarcadas y constituidas en el discurso de poder de la modernidad y sus condicionamientos; por otra parte, imágenes críticas que, situadas desde una productividad subjetiva, contestataria, experimental y marginal dentro del campo audiovisual contemporáneo, funcionarían como pequeñas fugas, derivas reflexivas y autocríticas de la producción audiovisual occidental, actuaciones –sin explicación– de su puesta en crisis. De esta forma creemos que se opera, entre las obras consideradas, un desplazamiento crítico que va del *verse expuesto* (imagen-captura) al *exponerse* como gesto emancipatorio. «Frente al afuera diagramático del poder [...] el adentro de la subjetividad, el pliegue en el que resiste y se forma el sujeto, la doblez donde se encierra el deseo [...] aquello que internamente mueve al sujeto, lo que en realidad se encuentra en el centro del engranaje» (Hernandez Navarro, 2007: 78).

No queremos decir tampoco que los ejemplos que proponemos para cada momento remitan exclusivamente a una de estas fuerzas, aunque podamos aquí hacerlas dialogar contrapuntísticamente de esta forma. Seguramente habrá mucho más de crítica a su tiempo en Bas Jan Ader o Albert Fine que a una cierta configuración discursiva de los inicios del cine a fin del siglo XIX que pareciéramos poner, desconfiados, bajo la lupa. Del mismo modo, tampoco consideramos al cine de Edison, y mucho menos de los Lumière, como visualidades sin subjetividad ni deseo. No nos propusimos llevar esto tan lejos ni ahondaremos tampoco aquí en estos conceptos y sus amplias derivas teóricas. Sólo buscamos apuntar (como señalamiento y bosquejo) al gesto revolucionario, la «espontaneidad rebelde» (Deleuze, 1990: 149) que creemos ver en estas producciones audiovisuales particulares de

[1] En el sentido foucaultiano de *visibilidad*: aquello que puede ser visto en determinada época y sistema discursivo, su condición de posibilidad, «la razón de las cosas (de las imágenes) y de los modos de verlas (de aprehenderlas)» (Hernandez Navarro, 2007: 74).

fines de los sesenta y comienzos de los setenta asumiendo la limitación que este propósito implica y la inexistencia de una completa traducibilidad e irreductibilidad entre lo que vemos y decimos de ellas. Ser concientes de esto es capital para mantener intacto el potencial revolucionario de la creación artística tal como lo proponía Deleuze: «Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control» (1990: 148). No se trata entonces de tomar a las imágenes como evidencia de nada que no sean ellas mismas.

Para poder decir lo que queremos decir nos concentraremos así sólo en algunos aspectos, operando un recorte, una selección, incluso en cuanto a lo que habilitaría un análisis *in extenso* de cada material y que escapa al objetivo de este artículo. Lo que podamos decir y ver allí dará cuenta, a su vez, menos de ciertos sentidos pretendidamente inmanentes acerca de los momentos y obras mencionados, que de una puesta en relación entre ellos con la actualidad de una mirada tal y como acontece hoy.

HNOS LUMIÈRE (REGISTROS VARIOS) / FALL II (1970) BAS JAN ADER

«La visibilidad es una trampa.»
Michel Foucault ([1975] 2008)

Jean-Louis Comolli dice que la segunda mitad del siglo XIX, que termina con el «nacimiento» del cine, «[…] vive en una suerte de frenesí de lo visible... efecto de la multiplicación social de imágenes: la distribución aún más generalizada de periódicos ilustrados, oleadas de impresos, caricaturas... una extensión geográfica del campo de lo visible y lo representable [...]. El mundo entero se hace visible al mismo tiempo que se vuelve apropiable (Comolli, 1980: 122).

En este contexto, el hombre se vuelve simultáneamente objeto de observación y de control, se constituye de acuerdo a los requerimientos del poder institucional y su régimen disciplinar y normativo expresado en diversos campos y es bajo estos mismos requerimientos como el sujeto se hizo, en cierto sentido, visible.

El cine de los Lumière fue expresión y estímulo de este momento de exacerbación escópica moderna, resultado de un profundo deseo de capturar lo visible. Se trata de una nueva accesibilidad ocular sin límites, habilitada por la técnica que posibilita una reproducción, multiplicación y circulación hasta entonces inédita de imágenes. Archivo que captura, cataloga, muestra, volviendo disponibles los cuerpos y por ende, ejercicio de poder y de dominación de las imágenes.

Por fuera del sistema carcelario, la vigilancia subyace en la idea de una accesibilidad y transparencia del mundo, una abarcabilidad totalizadora de la mirada[2] que echa luz (Lumière) encendiendo no otra cosa que «la ficción de que nada hay oculto» (Hernández Navarro, 2007: 119).

Imagen gozosa, placer de (y en) las imágenes de lo cotidiano como vía amable de acceso al mundo en su verdad «tal y como es» (fenoménica y social), y por ende, su pretendido conocimiento.

[2] Ver en este sentido el artículo de Daniele Dottorini «La transparencia o la utopía ambivalente. Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*» en esta misma publicación.

Resulta fundamental pensar sobre el control y la vigilancia más allá del recurso a imágenes claramente vinculadas a estos sistemas y las relaciones represivas que ellos implican (institución penitenciaria, policial, judicial, fábrica, cámaras de vigilancia) y apuntar a su relación con el deseo:

> El control no es la disciplina. Un sistema de control supone un adelantamiento con respecto al deseo [...] Mientras las sociedades disciplinarias vienen después de la actualización del deseo, para reprimirlo, para acotarlo, las sociedades de control suponen una suerte de predicción del deseo. El control supone el ofrecimiento de distintas vías, distintos caminos, ya previstos, por los cuales el deseo ha de circular. Lo cual implica también construirlo según una determinada dirección. Controlar implica predecir y, en parte, producir el deseo (Parodi, 2003).

En este sentido, Parodi cita a Deleuze:

> […] la producción es inmediatamente consumo y registro, el registro y el consumo determinan de un modo directo la producción, pero la determinan en el seno de la propia producción. De suerte que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registros, de distribuciones y anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores (Deleuze & Guattari, 1974: 13).

El discurso cinematográfico aparece funcionando entonces como «punto de tránsito en la relación entre saber, poder y placer» (Williams, 1989). Actualización en imagen de un ordenamiento de la realidad y una constatación: «Las cosas son como son. Toda pregunta, todo cuestionamiento a las formas y orden imperante debe quedar, lógicamente, excluido» (Parodi, 2003).

En el caso de los Lumière, André Labarthe señalaba en su análisis sobre la *Salida de la fábrica* (1995) como se trataba, ya en esta película inicial del arte cinematográfico y sus múltiples versiones, de una imagen controlada, imagen bajo control: control del espacio, del tiempo y del movimiento de los cuerpos, que la irrupción de lo azaroso no alcanzaba incluso a desestabilizar [Figura 1].

Figura 1. ***Salida de la fábrica*** **(1895), Hermanos Lumière**

Saliendo de la fábrica, y yendo más allá también del análisis de esta película efectuado por Harun Farocki en *Arbeiter verlassen die Fabrik* del mismo año que el de Labarthe, año de conmemoración de los cien años del nacimiento del cine, la producción filmográfica de los Lumière abarca todo tipo de prácticas y gestos sociales que dan cuenta del *habitus* del hombre moderno occidental.

> El individuo normalizado no es solamente el que trabaja, está en un manicomio, una celda, la escuela, las fuerzas armadas, como señala Foucault, sino también el individuo, varón o mujer, en su casa, en el juego, en todas las actividades sociales de la vida cotidiana (Poster, 1987: 45).

El cine instaura para un público la *sensación* de *estar ahí*,[3] interacción afectiva con la imagen (que luego será explotada a su forma por los medios de comunicación y su régimen de sensaciones) y la adscripción a una conciencia compartida («individuos como *nosotros*»), una imagen colectiva del hombre común protagonista en que reconocerse y leerse. De esta forma, como dice Williams en relación al artículo de Comolli ya citado, «en el origen del cine no sólo tenemos un aparato psíquico con una "pasión por percibir"» y un aparato tecnológico que hace posible esta percepción; sino que también tenemos, como enfatiza Comolli, un «aparato social» (1989).

Navarro comentará en este sentido la necesidad de comprender la noción de *régimen escópico* de Martin Jay atendiendo:

> […] como ha intuido Mitchell, no sólo a la "construcción social de lo visual", es decir, a la manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época, responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la "construcción visual de lo social", al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. [Es decir], la visualidad, entendida no sólo como la "construcción social de la visión" sino como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003: 39).

Se ha hablado muchas veces acerca del aspecto ideológico del cine de los Lumière y de cómo este colabora con una «iconografía del burgués en todos sus estados», especie de compendio que ya estaba presente en la pintura occidental. Estas colecciones de vistas participan, a su modo, de un afán de acumulación potencial, de la fantasía de reducción de lo real a lo indefinidamente acumulable que se expresa a través de la valoración y recurso al detalle. Hay *mucho* para ver allí. Con el cine hasta aquello que parecía imponderable, fugitivo, irrepresentable y que constituía un desafío para la pintura, puede ser capturado: «*todas* las hojas Y, además, se mueven...» (Aumont, 1997: 16).

Podemos tomar a Lumière como un sistema de producción, además, que implica la dimensión colectiva en ambos términos del proceso de constitución de la imagen; lo cuantitativo, lo generoso, lo profuso en cuanto a los personajes que vemos en pantalla se replica en una matriz productiva variada compuesta por numerosos hombres cámara entre los cuales solo algunos serán individualizados por la historia, cuyas vistas particulares pasan

[3] Aumont destaca cómo el público de aquella época experimentaba los efectos de realidad*, lo palpable* en las vistas Lumière, «como si el aire, el agua o la luz […] se hiciesen infinitamente presentes» (Aumont, 1997: 21).

a ser subsumidas bajo un mismo nombre. Detrás de ellas hay, sin embargo, claro está, un criterio, un entrenamiento, una guía, un *patrón* Lumière y su firma.

El cine de Lumière colabora en la construcción de una fachada de la vida, siempre dispuesta a levantarse, como sucede en su *Démolition d' un mur* (1895): la demolición del muro *real* para la constitución del muro (en tanto que) *imagen* es decir, cuyo rearmarse sería imposible si no fuera por la magia de la máquina cinematográfica. De aquí que la insistencia de Bas Jan Ader sobre la *caída* como acción performática nos parezca una contestación o contrapropuesta interesante a dicha perpetua instauración.

La exhibición de la vida colectiva tal y como se da en el espacio público en Lumière, en Ader se sustrae a lo singular; ya no multiplicidad y abundancia de personas y situaciones sino solo él y su acontecimiento: en una calle vacía de Amsterdam, andando en bicicleta, hasta caer en el canal. Siempre aparece así en la escasa obra que dejó antes de desaparecer embarcado: solo, recuperando algo de la melancolía romántica de una subjetividad solitaria confrontada con un contexto inconmensurable e incomprensible y su versión baudelaireana del hombre solitario por las calles en tensión con la multitud. «Frente a la plenitud, el vacío; frente al todo, la nada o el fragmento. Una "puesta en evidencia" de la obsolescencia de la visión, pues hay más de lo que vemos, y, en lo que vemos, no está todo lo que hay» (Hernandez Navarro, 2007: 122) [Figura 2].

Figura 2. ***The Fall*** **(1970), Bas Jan Ader**

En el caso de Lumière, todo es susceptible de entrar en la imagen. Como bien lo supo analizar Aumont allí, «campo, fuera de campo y precampo son infinitamente permeables» (1997: 26). Ader se limita en espacio y tiempo a lo que la acción performática requiere. Todo transcurre en 19 segundos. El cine de los Lumière se adaptaba, en cambio, al tiempo disponible de exposición, aprovechando al máximo la duración del rollo de película, lo que se expresa –como bien ha señalado Langlois– en la cuidada composición del cuadro en la toma. Lo que Ader ofrece para ver no aparece temporalmente regulado por la producción industrial.

Por otro lado, subvierte lo documental a través del preparado de la acción, ya prevista, y buscando provocar un desvío hacia el absurdo, más cercano al cine de Jacques Tati. El registro directo no es garante aquí de acceso a lo fortuito: se trata de un accidente intencionado. No es azar, factor en definitiva *asimilable* a toda representación documental, sino la apropiación de un espacio-tiempo audiovisual para llevar a cabo una performance, eje de todo su trabajo: la caída.

La caída no es otra cosa que la pérdida de estabilidad, de control, de equilibrio.

En esta propuesta sistemática, en serie, del artista aparece también la alusión, no sin un giro existencialista, al abordaje positivista de lo accidental de los estudios sobre caídas de Etienne Jules Marey.

No se trata tampoco de lo cotidiano, sino de su exceso, su extrañamiento. La caída actúa como interrupción del desempeño habitual, del uso mecánico, automático del cuerpo que, en su rutina, se olvida de sí, pierde conciencia de su fragilidad, límites y posicionamiento. También es una irrupción dentro de ciertas pautas sociales de compostura y comportamiento, de adecuación, de buena forma: es algo que nos incomoda y desencaja, desestructura.

Es interesante contraponer a las caídas preparadas de Ader, puesta en escena sistemática de lo fallido, las deslumbrantes caídas libres olímpicas de Leni Riefenstahl en su *Olympia* (1938), expresiones triunfales del dominio de los cuerpos y la superación de las limitaciones humanas, exacerbadas por las tomas de la directora alemana. En Ader, la capacidad no es la de dominar la caída como destreza formal sino sólo la de ejercerla en sí, la decisión misma y el acto de manifestación de una liberación o abandono del cuerpo y del sentido que éste adquiere en un espacio, como forma de intervenirlo. No el resultado de una disciplina, de un ejercicio de control fruto de un entrenamiento sobre el cuerpo, sino la apertura a un ejercicio de indisciplina y descontrol, sinsentido, falta de condicionamiento que se expresa a través de una praxis concreta e improductiva.

Lo fallido, la pérdida y el abandono, la angustia y melancolía románticas son la contracara del encanto y presencia vital de las imágenes Lumière y su afirmación de un mundo *todo* allí. «Las olas del mar que vienen a romper en las playas, el estremecimiento de las hojas bajo la acción del viento» (Aumont, 1997: 19).

Este vitalismo y celebración del instante presente aparecerá fuertemente acentuado en la obra de un fotógrafo amateur contemporáneo a los Hnos Lumiére, Jacques Henri Lartigue. La *joie de vivre* en un mundo feliz que progresa funciona como velo y antídoto perfecto para poder sobrellevar los efectos del cambio y del paso del tiempo: «la vida es algo maravilloso que baila, salta, vuela, ríe y *pasa*» [Figura 3]. Para Ader, del vamos «el mar, la tierra, el artista, tristemente saben que ellos, no serán más».

Figura 3. **Albert Fine**

BUFFALO DANCE (1894) THOMAS ALVA EDISON / DANCE-FLUXFILM Nº30 (1966) ALBERT FINE

«Sístole, diástole: el mundo que me toma a mí mismo, cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y lo abre él mismo.»
Gilles Deleuze ([1981] 2002)

Podemos suponer en esta obra de Albert Fine la cita a aquella película del kinetoscopio Edison, una de las más populares y el primer registro audiovisual de nativos americanos con sus vestimentas típicas representando una danza tradicional.

Se trata en ambos casos de actuaciones encerradas, preparadas y filmadas, a diferencia de las imágenes captadas en escenarios reales y exteriores que analizábamos antes. Aquí los cuerpos se disponen en un interior oscuro, con un fondo negro que las recorta y abstrae de todo contexto.

En el caso de Edison, este interior no es otro que el de su estudio *Black María* que construyó en West Orange (Nueva Jersey) y que recibió, por semejanza, el mismo apodo que los carros de trasporte de prisioneros, especie de cajas negras rodantes. El kinetoscopio también era una especie de gran caja.

A partir del acercamiento del ojo *voyeur* a su mirilla, las imágenes de pequeñas figuras danzando recortadas sobre un fondo completamente negro parecían contenidas, efectivamente encerradas, atrapadas (para el consumo) dentro del enorme mueble de madera. ¿Podría verse esto como metáfora de su apropiación espectacular?

La apropiación se da en este caso por partida doble: la danza fue elegida por Edison para formar parte de su repertorio y oferta audiovisual de actuaciones de feria (junto al tiro al plato, la auto exhibición del forzudo, la danza de serpentina o la riña de gallos) por tratarse de un número ya consagrado que los nativos hacían en vivo en el *Buffalo Bill Wild West Roadshow*, capitalizando la atracción suscitada por las culturas originarias norteamericanas en la población no nativa.

Se trata de prácticas vueltas imagen, capturadas ya por un sistema espectacular, donde los Sioux actúan de *sí mismos*. Pero ese actuar de *sí mismos* implica, en realidad, actuar según intereses ajenos, adaptándose al poder de su deseo. Simulaciones que entran en circulación e intercambio, como mercancías. Como señala Baudrillard, es a partir de esta circulación e intercambio de simulacros donde el problema de la mímesis comienza a desaparecer. El ojo de la cámara no discrimina entre lo falso y lo auténtico.

La película se produce en función del éxito y la demanda.

Más allá de la autenticidad de quienes la ejecutan, lo que vemos entonces no es más que una puesta en abismo: la versión recortada para cine de una representación de una danza ritual.

La experiencia visual habilitada por la *Buffalo Dance* de Edison (el fondo sobre el que se recortan las figuras y la proximidad de la toma que busca exponer con el mayor detalle posible su vestimenta y gestualidad, la relación de miradas que se establece entre la cámara y los bailarines, la fragmentación y modificación de la pieza respecto a la danza original, la posibilidad de verla repetidas veces) poco tiene que ver con el espectáculo en vivo del *Wild West* y mucho menos aún con la performance ritual real (Alison Griffiths, 2002: 175) [Figura 4].

Atractiva por sus características visuales, cinéticas, la película «ofrece una cruda y casi

Figura 4. ***Buffalo Dance* (1894), T.A. Edison**

táctil representación de *indianidad*» que convoca a una receptividad más «visceral» ligada al cine de atracciones (Griffiths, 2003:177) aunque conservando una confortable distancia.

Según Griffiths, esta disposición donde el observador queda como mirando por fuera la escena aunque los danzantes lo incluyan en cierta forma al dirigirle la mirada percibida por algunos como amenazante o desafiante implica una relación que podría traducirse como un «nosotros coleccionamos imágenes de ellos» al que se contrapondría un «te veo mirándome y no me agrada» (Griffiths, 2003: 200). Sabiendo que se trata de una actuación donde se ha establecido una relación comercial con su imagen y suponiendo que, al menos en el ámbito nacional, se trataba de figuras extremadamente reconocidas y famosas por el espectáculo del que formaban parte, nos parece que en realidad esa mirada percibida como amenazante tranquilamente se asume como formando parte de la puesta en escena buscada (el propio Buffalo Bill los hacía interpretar roles amenazantes, violentos, malvados –aunque también montara números donde se podría apreciar una cara más amable de ellos en cuanto a sus costumbres familiares y formas de vida–). Asimismo la connotación de la mirada como *amenazante* resulta un tanto ambigua y podría simplemente ser la respuesta a un llamado o indicación por parte del camarógrafo o alguien cerca de él hacia los bailarines [Figura 5].

No es fácil reconstruir cómo podía apreciarse en la época un espectáculo como éste, aunque suponemos que convocaba a sensaciones diversas y heterogéneas.

En todo caso, lo que sí queda claro es que una compleja trama de relaciones políticas, sociales y económicas dio lugar a que muchas ceremonias nativas sean representadas en versiones comerciales con la participación de los propios nativos. Y que esas representaciones comerciales tienen que ver más con un mundo y un modo de vivir que les era ajeno.

El negocio de las recreaciones de escenas y tipos exóticos dirigidas al mercado occidental no era nuevo. El conocimiento de realidades ajenas al potencial consumidor de imágenes del siglo XIX (el burgués occidental) ya había encontrado en la fotografía –y previamente en las ilustraciones– los medios para afianzarse en la circulación comercial de imágenes,

fundamentalmente a través de postales, contribuyendo a establecer y generalizar una serie de estereotipos y contrastes basados en los aspectos visuales superficiales de cuerpos, pueblos, costumbres, condiciones (mendigos, delincuentes, enfermos) y grupos o clases sociales (ver, por ejemplo, las producciones fotográficas de Giorgio Conrad, Giorgio Sommer en Italia o de Antonio Cánovas –*Kaulak*– en España). Desde los pueblos colonizados –y muchas veces exhibidos hasta el desnudo– a los *mangiatori di maccheroni* en Italia, todo se fue volviendo imagen susceptible de explotación comercial y de consumo.

Figura 5. ***Buffalo Dance*** **(1894), T.A. Edison**

Albert Fine va a trabajar disruptivamente sobre la dimensión de la expectativa acerca de lo que vamos viendo en imagen, yendo por fuera de un régimen espectacular.

La performance consiste, primero, en una serie de apariciones del artista, disponiendo de forma variada y parcial su cuerpo ante cámara.

Al inicio del corto, de frente a nosotros, Fine desplaza sólo sus ojos y su mirada lateralmente, sin girar la cabeza, de un lado al otro del lente, de forma tal de no fijar nunca la vista en él (y por ende en nosotros). El gesto es entre picaresco y sospechoso.

Luego se suceden, en otros planos y recortes mucho más cercanos, una serie de movimientos desarticulados de algunas partes de su torso y cabeza, a veces difíciles de reconocer ya que los vemos fragmentariamente y con un criterio más tendiente al desencuadre que a la presentación centrada de aquella porción activada de su cuerpo. Un cuerpo y un film descompuesto en partes sin criterio aparente.

Fine se hace cargo, igual que los nativos de la *Buffalo Dance,* de que lo mostrado no es él sino imágenes de él y que, al igual que ellos, podría presentarse de forma compuesta, apuntar a un centro de interés, colaborar sacando provecho de un sistema económico y social de valores; pero lo que tiene para mostrarnos tiene que ver con descomponer, de modo que usa el desencuadre como estrategia para no poder quedarse en la inestabilidad de un plano y así desplazarse hacia el siguiente, igual de perturbador y dislocado.

Plano a plano, el cuerpo de Fine es así des-integrado. Pierde cohesión. Se fragmenta en varias imágenes. Se disgrega.

Cada porción exhibida pareciera ser presa de movimientos involuntarios, algunos casi

imperceptibles o como si ocurrieran bajo la piel y de forma descoordinada unos de otros, como queriendo emanciparse o perdiendo un sentido general.

Luego de esta serie de planos cortos llega, de cuerpo completo, la danza propiamente dicha, aunque podemos pensar que quizás ella ya había comenzado en la paulatina y parcial activación corporal que vimos antes. ¿Metamorfosis?

De forma burda y accidentada, agitando sus brazos plegados como alas a ambos lados y dando pequeños y torpes saltos, Fine baila como un hombre-gallina. Infla sus mejillas y resopla exageradamente. Por momentos se ríe involuntariamente de sí mismo.

Ya no se trata de un *otro* puesto en escena en tanto que tal, sino de sí mismo, pero como otro. Extrañado. Vaciado en pos de una representación donde poder ser una gallina, metáfora de la cobardía, la contracara del héroe americano.

Terminará su danza tirándose al piso de cuerpo entero, como presa de unas extrañas convulsiones, perdiendo el control total de su cuerpo.

Hay algo de rito exorcizador en este pasaje. Fine pasa de danzar solo, o bien un ser doble (hombre-gallina) a desdoblarse: la película termina con el realizador boxeando contra su propia sombra proyectada en la pared de la habitación; el otro (contra el que eventualmente se lucha) no está (sólo) ahí afuera, sino que reside en nosotros mismos, aunque lo proyectemos.

Ante la mostración y el señalamiento del otro en Edison, la *monstruación* del uno mismo, construido por ese consenso del *nosotros* del que hablábamos antes.

Los casos analizados nos permitieron reflexionar sobre algunas maneras de presentar, construir y deconstruir la imagen del hombre, o mejor, el hombre como imagen, asumida esta como instancia catalizadora y propagadora de ideologías y proyectos de mundo.

¿Qué hacer con la imagen? quizás sea parte de la pregunta y en el título del artículo esté esbozada parte de la respuesta.

¿Qué hacer con la imagen? en tanto ella no sólo es resultado de una operatoria que se hace sobre el mundo sino dispositivo, algo que (nos) dispone, potencia dinámica.

Las propuestas de fines de los sesenta de las performances audiovisuales abordadas asumen así, como respuesta, el acto de *exponerse* y revelarse, *devenir revolucionarias* ante el establecimiento de una imagen como acto de poder. Es una buena respuesta que el arte todavía sigue dando.

> Se dice que las revoluciones no tienen porvenir. Pero ahí se mezclan siempre dos cosas distintas: el futuro histórico de las revoluciones y el devenir revolucionario de la gente. Ni siquiera se trata de la misma gente en los dos casos. La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable (Deleuze, 1990: 144).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

COMOLLI, Jean-Louis (1980). «Machines of the Visible» En Teresa de Lauretis y Stephen Heath (eds). *The Cinematic Apparatus* (p 121-142). New York: St. Martin's Press.

DELEUZE, Gilles ([1981] 2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena.

DELEUZE, Gilles ([1990] 1996). «Control y devenir» (entrevista con Toni Negri). En *Conversaciones 1972-1990*, (pp.143-149). Valencia: Pre-textos.
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Feliz (1974). *El Antiedipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires: Corregidor.
FAROCKI, Harun ([1995] 2013). «Arbeiter verlassen die Fabrik» (Trabajadores saliendo de la fábrica). En *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
FOUCAULT, Michel ([1977]1995). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
FOUCAULT, Michel ([1975] 2008).*Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
GRIFFITHS, Alison (2002). *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture. New York: Columbia University Press.*
HERNANDEZ NAVARRO, Miguel (2007). *El archivo escotómico de la modernidad*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas.
JAY, Martin (2004). «¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada». *Estudios visuales* (4), pp.10-11. Murcia: Cendeac.
LABARTHE, André (1995). «L'espace, le temps, le hasard, le noir, la neige». *Cahiers du cinéma,* (489) Paris.
MITCHELL, William J. T. (2003). «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». *Estudios visuales (Los estudios visuales en el siglo XXI*), (1), pp.17-40. Murcia: Cendeac.
PARODI, Ricardo (2003). «La imagen te acecha», *3ra entrega Seminario Desconfiar de las imágenes: Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea.* Buenos Aires: Goethe Institute.
POSTER, Mark (1987). *Foucault, el marxismo y la historia. Modo de producción versus modo de información.* Buenos Aires: Paidós.
WILIAMS, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Los Ángeles: University of California Press.

DISCUSIONES Y APERTURAS

Fotografía contemporánea. Entre el cine, el video y los nuevos medios
Antonio Fatorelli
Arkadin (N.° 5), pp. 94-100, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA[1]

Entre el cine, el video y los nuevos medios

ANTONIO FATORELLI
afatorelli@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil

Recibido: 29/01/2016 | Aceptado: 27/04/2016

RESUMEN
Mediante una presentación a cargo de su propio autor, se proponen las principales líneas de lectura del volumen dedicado al estudio de la fotografía en el actual estado de expansión dentro de la escena contemporánea. Articulada con los territorios propios del cine, la imagen electrónica y los *new media*, la fotografía se enfrenta a una crucial serie de reformulaciones. Luego de exponer los principales lineamientos conceptuales del libro, el autor recorre un conjunto de artistas y trabajos clave dentro de un panorama del arte fotográfico signado por el presente proceso de transformación.

PALABRAS CLAVE
Fotografía; estética; cine; video; medios

[1] Título original del libro: *Fotografia Contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (2013).

Las nociones abordadas en el libro delinean un recorrido de reflexión sobre la condición de las imágenes tecnológicas en la actualidad, en este momento de expansión de las fronteras de la fotografía y del cine. Especialmente, a partir de los años noventa, la fotografía conquistó un lugar institucional en galerías, en museos y en espacios culturales jamás antes ocupado. Se destacan, en el curso de estas conquistas, las expectativas desencadenadas por la imagen fotográfica en sus diferentes formatos, principalmente, en sus configuraciones híbridas asociadas al cine, a las artes plásticas y a las artes performáticas. Una consecuencia inmediata de estas superposiciones y atravesamientos entre las formas de expresión es, en el caso de la fotografía, que ellas desempeñaron un papel productivo, al disolver antiguos prejuicios y al introducirlas, de modo estratégico, en el universo de la producción imagética contemporánea.

La diseminación de nuevos formatos de imágenes y las superposiciones entre las formas visuales serán consideradas desde la perspectiva de las hibridaciones entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento, en especial, las nuevas modalidades de temporalización de imágenes surgidas a partir del video y de las tecnologías digitales. Por un lado, las fotografías se expanden, se animan y comportan configuraciones imprevistas, en manifiesta indiferencia a las convenciones tradicionalmente asociadas al medio. Por otro lado, el cine gana versiones para galerías y para museos, donde son frecuentes las proyecciones en múltiples pantallas y la creación de relaciones temporales paradojales, de interrupciones y de retardos en el avance de las imágenes, de modo igualmente original. En ese territorio de negociaciones recíprocas entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento, emergen modalidades singulares de inscripción temporal referidas a las experiencias de duración, de simultaneidad y de ubicuidad, irreductibles a las definiciones convencionales de la fotografía instantánea y del cine narrativo clásico.

Fotógrafos y cineastas no pararon de producir, desde el nacimiento de la fotografía y del cine, esas situaciones liminares y paradojales, por lo menos, desde el enfoque de la definición convencional. A lo largo de toda la historia de la fotografía y del cine, obras relevantes fueron producidas bajo el signo de las influencias recíprocas entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento. Fotógrafos –como Paul Strand, Man Ray, William Klein, Robert Frank, entre otros– y cineastas, desde los Lumière hasta Eisenstein, Dziga Vértov, Abel Gance, Walter Ruttmann, René Clair y Jean Epstein, entre otros– produjeron fotografías y películas en las que son evidentes las influencias recíprocas entre los medios, promoviendo entre ellos una dinámica de asimilaciones y de contagios entre los dispositivos imagéticos,

que posteriormente fue ampliada por el videoarte y por los formatos emergentes de las imágenes digitales [Figura 1].

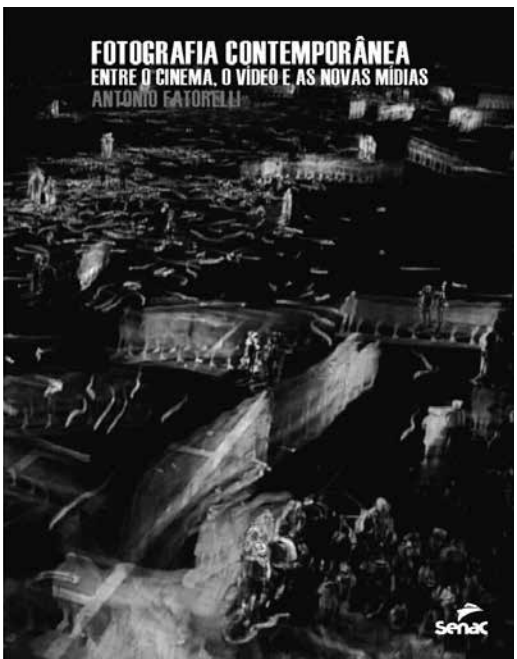


Figura 1. **Tapa del libro *Fotografia Contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (2013), Antonio Fatorelli**

Esas influencias recíprocas entre las artes mecánicas resultaron, en las últimas dos décadas, en un cuerpo significativo de trabajos situados en la intersección entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento videográficas y cinematográficas. Varios artistas, entre ellos, Alain Fleischer, Rosângela Rennó y David Claerbout, crearon trabajos con fotografías proyectadas y movilizaron los más diferentes dispositivos con el intuito de conferir fluidez a las imágenes fijas, mientras innúmeros realizadores, como Bill Viola, Douglas Gordon y Thierry Kuntzel, promovieron la aceleración, el retardo o el congelamiento de la imagen móvil y problematizaron la concepción convencional del dispositivo cinematográfico y del fotograma.

En el contexto del análisis aquí desarrollado, abordaremos esas temáticas desde la perspectiva de la experiencia del arte, apostando a que las obras discutidas expresan las singularidades de la experiencia contemporánea. En el ámbito de la producción artística, privilegiaremos el análisis de obras que se sitúan entre la fotografía, habitualmente asociada a la representación estática, y las imágenes en movimiento, históricamente relacionadas a la forma cine. El foco en los atravesamientos entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento tiene la intención precipua de situar la reflexión en el contexto de la producción visual contemporánea, en especial de las recientes configuraciones de la fotografía y del cine.

LA FORMA FOTOGRAFÍA

Al situar el objeto de investigación en la intersección entre la fotografía, el cine, el video y la imagen digital priorizamos los atravesamientos entre los diferentes formatos de imagen y traspasamos las proposiciones, restrictivas y dogmáticas, que promueven los aspectos técnicos y estéticos específicamente referidos a cada medio. El abordaje proporcionado por los procesos de hibridación entre los medios permite contornear algunos de los *impasses* legados por la tradición crítica moderna, como el abandono de los discursos y de las prácticas instituidas sobre las antinomias entre lo puro y lo impuro, el tiempo vectorial y el tiempo intensivo, lo instantáneo y la duración, el espacio geográfico y el espacio efectivo de la experiencia, entre innumerables proposiciones dualistas que desempeñaron históricamente el papel de segregar, de forma definitiva y no problemática, la imagen fija y la imagen en movimiento.

La renuncia de la posición esencialista, que por largo tiempo subordinó las imágenes a un sistema cerrado de clasificaciones, impone el enfrentamiento de situaciones inestables y la acogida de obras difíciles de rotular de acuerdo con un criterio universal de identificación. Una condición que agrega un desafío mayor al trabajo de la crítica: el de enfrentarse con la imagen en sus innumerables variaciones después de deshecha la ilusión de conformidad entre los sistemas generales de clasificación de las formas visuales. Esto implica no solo concebir como fotográfico o cinematográfico a un conjunto de obras anteriormente consideradas fuera del campo, sino, también, intuir un devenir fotográfico y un devenir cinematográfico en proceso, abiertos a la emergencia de formatos y de configuraciones imprevistas entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento.

En ese contexto, el pensamiento y las proposiciones teóricas deberán referirse a las ocurrencias singulares y a las variaciones provisorias de las imágenes, tratando de aprehender la dinámica de sus tránsitos y sus papeles en el interior de cada dispositivo. Una orientación crítica que trata de aprehender, por ejemplo, el modo por el cual la fotografía se presenta, al mismo tiempo, como instalación panorámica y como imagen en movimiento interactiva, en la instalación *Place – a user's manual* (1995), de Jeffrey Shaw, o como la película *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, que se espacializa en una sucesión interminable de fotogramas, en la instalación *24h hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon.

Actualmente, las fotografías se presentan, muchas veces, de forma procesal, en el curso de una duración, frecuentemente proyectadas en video, como en la instalación *Postcards* (2000), de Lucas Bambozzi, otras veces superponiendo varios estratos temporales, como en la serie *Theaters,* de Hiroshi Sugimoto, y en las sorprendentes fotografías de larga duración de Michael Wesely. El cine también experimenta cambios sustanciales, estableciendo nuevas relaciones con el arte, al migrar de las salas tradicionales de exhibición a instituciones tradicionales de arte. Transición que resulta, en general, en la proyección de la película en múltiples pantallas y en la asimilación de las retóricas del video y de la imagen digital.

André Parente empleó la expresión *forma cinema* para identificar el modelo hegemónico del cine narrativo y para linear y llamar la atención, «a una serie de experimentaciones con el dispositivo cinematográfico que fueron completamente reprimidas por la historia del cine» (2012: 37), como el *cine de atracciones,* el *cine expandido* y el *cine de museo.* De forma semejante, la historia de la fotografía se encuentra marcada por un modelo hegemónico,

caracterizado por el estatuto de la imagen directa e instantánea, que podemos llamar *forma fotografía,* acompañado de innumerables movimientos no siempre legitimados, como la fotografía pictorialista, la producción fotográfica de las vanguardias históricas y las recientes configuraciones híbridas y temporalmente complejas de la fotografía.

Estaremos especialmente atentos a las obras producidas bajo el signo de la experimentación: ellas expandieron las nociones históricamente establecidas acerca de lo que son, o de lo que deberían ser, las imágenes fijas y las imágenes móviles, en el ámbito técnico, estético y conceptual. Porque atraviesan los campos tradicionalmente asociados a un medio específico, las obras aquí discutidas se encuentran, frecuentemente, en esos territorios descuidados por la *forma fotografía* y por la *forma cine.* Después de abordados de modo relacional, queda en evidencia una trayectoria de contaminaciones mutuas entre fotógrafos y cineastas, de fotógrafos que trabajaron en la frontera de la imagen-movimiento y de directores motivados por la lógica de las imágenes fijas, en una trayectoria de continua reinvención de los dispositivos fotocinemáticos.

Los diferentes modos de inscripción del tiempo se destacan como el denominador común de esas obras y, desde el punto de vista teórico, encierran la problemática central del libro. Varias imágenes del tiempo –tiempo intensivo, tiempo bifurcado, tiempo paradojal, tiempo complejo, tiempos simultáneos– fueron empleadas con el intuito de describir los efectos, muchas veces desestabilizadores, proporcionados por las narrativas no lineares y por la inscripción procesal de la imagen fija. Por un lado, esas figuras del tiempo –en confrontación con la concepción cronológica, linear y divisible–, comportan superposiciones y atravesamientos entre diferentes estratos temporales y se demuestran apropiadas para la apreciación de las configuraciones híbridas entre el cine y la fotografía. Y, de modo aún más incisivo, en este momento transicional marcado por la convergencia tecnológica, esas concepciones temporales parecen encerrar la propia lógica constitutiva de los híbridos foto-cine-video-digitales. Por otro lado, en el ámbito conceptual, esas concepciones temporales encuentran correspondencia en las formulaciones de Gilles Deleuze (1990) sobre el cine moderno, caracterizado por la imagen cristal, una imagen directa del tiempo, que deja ver el tiempo puro, en su perfecta bifurcación entre un presente que pasa y un pasado que se conserva.

Prevalece la proposición de que ciertos dispositivos híbridos del arte se estructuran según una lógica disyuntiva, en estrecha relación de correspondencia con ciertas imágenes del tiempo, después de considerado de modo independiente a las variables espaciales. Los trabajos discutidos en las siguientes páginas presentan diferentes matices de las temporalidades engendradas por los dispositivos imagéticos, mostrando diferentes configuraciones disimétricas del tiempo. El híbrido cinematográfico comporta relaciones disyuntivas entre las imágenes y en las imágenes, más allá del desfase entre lo visual y lo sonoro y, en relación con esas discontinuidades, será aquí retomado el análisis de Deleuze sobre la imagen-tiempo.

La aplicación y la amplificación de esos conceptos a los nuevos híbridos contemporáneos implican dos consideraciones. En la conclusión del libro *La imagen-tiempo* (1990) y en artículos posteriores, Deleuze preanunció los desafíos introducidos por las nuevas configuraciones audiovisuales, teniendo en cuenta los poderes de la televisión y, también, de los nuevos encadenamientos proporcionados por el video y por las tecnologías digitales. Con

relación a esto, considera lo siguiente:

> […] una voluntad de arte original, ya fue definida en el cambio que afecta la materia inteligible del propio cine: la sustitución de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. De tal forma que las imágenes electrónicas deberán fundarse en otra voluntad de arte, o en aspectos aún no conocidos de la imagen-tiempo (Deleuze, 1990: 316).

De modo complementario cabe indagar, desde la perspectiva de las recientes transformaciones tecnológicas, si las formulaciones deleuzianas inspiradas en la imagen cinematográfica continúan siendo adecuadas para la percepción de las variables temporales, entre otras, introducidas por las tecnologías electrónicas y digitales.

Esos cuestionamientos encierran la problemática central de la tercera parte del libro, pero se encuentran presentes, de manera no siempre manifiesta, en el curso de todo el libro. Un enfoque centrado en los estados temporales oriundos de las relaciones variables mantenidas entre las imágenes fijas y las imágenes móviles, concebidas de modo cruzado, en ese territorio constantemente negociado, de innumerables atravesamientos, llamado por Raymond Bellour *de entre-imágenes* y al cual Philippe Dubois se refiere como *movimientos improbables.*

Ante los nuevos estados de la imagen proporcionados por las tecnologías electrónicas y digitales, priorizaremos el establecimiento de los nexos con los movimientos históricamente relevantes de la fotografía y del cine y destacaremos las líneas de continuidad, más que las supuestas relaciones de ruptura, con las formas analógicas precedentes. También, con relación a las modalidades singulares de experiencia sancionadas por las características modular y fractal del código digital, buscaremos destacar la actual condición del espectador, más participativo y físicamente involucrado sin atribuir a esas inflexiones el papel de ruptura con los modelos históricos de observación.

ANALIZAR LAS IMÁGENES

Las obras presentadas exhiben, en sus variaciones, relaciones temporales liminares entre lo estático y lo móvil, configurando, en su conjunto, puntas de este vasto repertorio de influencias recíprocas entre la fotografía y el cine. Se priorizó un análisis detallado de las configuraciones temporales complejas expresas en cada obra, en un abordaje vertical con el propósito de distinguir diferentes aspectos de las imágenes cristal después de colocadas en perspectiva y vistas en red. Entretanto, el análisis de los trabajos no se orientó hacia la construcción de una genealogía o de una cronología de esas relaciones. También, en la presentación de cada obra, no se buscó establecer una historiografía o una línea de aproximación con otros trabajos realizados por el mismo artista.

En este libro le conferimos a las imágenes la misma importancia atribuida al análisis textual, un propósito que se manifiesta al tratar de hacer que la escritura derive de las especificidades y de las ambigüedades presentadas por los trabajos. Esa orientación se presenta, también, con la intención de colocar a disposición, siempre que sea posible, más allá de las reproducciones fotográficas que acompañan las obras, sus referencias en la *web*.

Deseamos, por medio de este recurso, ofrecer al lector la oportunidad de visualizar los videos y los registros de las instalaciones en sus formatos originales, incompatibles con la configuración impresa de nuestro volumen. Esas direcciones electrónicas se encuentran relacionadas en la sección Referencias en la *web* del libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FATORELLI, Antonio (2013). *Fotografia Contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.* Río de Janeiro: Senac.
PARENTE, Andre (2012). *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporánea e novas mídias*. Río de Janeiro: Azougue.
DELEUZE, Gilles (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense.

Instalaciones interactivas
Antonio Fatorelli (trad. Melissa Mutchinick)
Arkadin (N.° 5), pp. 101-108, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

INSTALACIONES INTERACTIVAS[1]

ANTONIO FATORELLI
afatorelli@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil

Traducción de Melissa Mutchinick
meumut@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 25/01/2016 | Aceptado: 29/04/2016

RESUMEN
En el ensayo que cierra el libro *Fotografía Contemporánea* Antonio Fatorelli revisa, a través del dispositivo de la instalación, las formas híbridas que resultan de la actual circulación de (y entre) las imágenes. Traza un recorrido de asimilaciones, superposiciones y cruces entre fotografía, cine, video e imagen digital que suscitan nuevas dinámicas entre la obra, el cuerpo y el pensamiento, alterando significativamente los márgenes de indeterminación del sujeto y expandiendo su dominio afectivo. Finalmente, el texto repasa dos experiencias interactivas que dan cuenta de los acondicionamientos y de las formas de variabilidad, inestabilidad y multiplicidad de los dispositivos imagéticos.

PALABRAS CLAVE
Fotografía; instalación; interactividad; hibridación; imagen

[1] Este texto es la traducción del último capítulo del libro *Fotografía Contemporânea* (2014), de Antonio Fatorelli (N. de la T.).

La cuestión relacionada con la indicialidad es ejemplar en este contexto de diseminación de las tecnologías digitales. Asociada, en la inscripción analógica, al contacto físico, la indicialidad es colocada en suspenso en el caso de la inscripción digital, concebida como un modo de codificación únicamente dependiente de procesamientos matemáticos y abstractos. El mundo físico de los granos, en la fotografía, es sustituido por un conjunto de números intangibles, creando la ilusión, como observó Philip Rosen, de que «la imagen digital dispensa el contacto entre mundo e imagen, entre máquina y referencia, que es el modo corriente de lo indicial» (2001: 306).

En ese pasaje de los granos al pixel se modifica un régimen de verdad y de certificaciones asociadas al trazo, al vestigio y a la marca, que son característicos de la relación de contacto presupuesta en las imágenes analógicas. Observamos que, luego de un corto período de intensas experimentaciones, en el pasaje de la década del setenta a la década del ochenta, la imagen digital incorporó, en importantes dominios, los códigos imagéticos preexistentes, movilizando, en muchos de sus usos y funciones, las convenciones prescritas por la perspectiva renacentista. Una trayectoria, por tanto, de asimilaciones y de contagios con la codificación analógica, mucho más que de transformaciones radicales.

La recuperación de las formulaciones de Henri Bergson en el actual contexto posmediático se realiza bajo el marco de las inquietudes despertadas por las transformaciones tecnológicas. Entre tanto, no encontramos en Bergson ninguna formulación que sancione ese trabajo del cuerpo de generar y de crear imagen de modo autónomo, como lo propone Mark Hansen (2004). Aún en las situaciones hipotéticas provisorias en que Bergson apoya su argumento, no hallamos ninguna referencia a lo que Hansen designa como «función autónoma del cuerpo». Por el contrario, los casos excepcionales funcionan en el conjunto de los argumentos de Bergson como un contrapunto, haciendo ver la naturaleza irremediablemente relacional de la percepción. Hansen establece, en particular, una ruptura con el pensamiento de Bergson, inscripta sobre la rúbrica de un neobergsonismo, exactamente cuando el cuerpo deja de presentarse como tela o como filtro que selecciona imágenes preexistentes para encontrarse investido de la función de filtrar información directamente y, en esa vía, generar imágenes. Se modifica, de este modo, la dinámica relacional trabajada por Bergson entre el cuerpo, entendido como imagen, y las imágenes-mundo.

Las recurrentes menciones de Hansen a las teorías de la percepción corpórea de Francisco Varela parecen tener el sentido de suplantar la ausencia de cualquier referencia a esa modalidad de percepción autónoma en los textos de Bergson. Con todo, ni siquiera las proposiciones de Varela concernientes «a la plasticidad del sistema nervioso y al papel operativo de la movilidad del cuerpo en la producción de percepción» (Hansen, 2004: 39) parecen suficientes para autorizar este trabajo autónomo del cuerpo, una vez confrontadas a las tecnologías digitales.

Por cierto, no hay percepción sin cuerpo y ese cuerpo que percibe se encuentra todo el tiempo en movimiento. Lo que permanece problemático en este análisis es la desconsideración del trabajo realizado por el cuerpo y por los procesos afectivos en el contexto de las antiguas formas visuales. Aún cuando relaciona lo virtual a la actividad humana en general y lo asocia a la capacidad del cuerpo de generar exceso y de transespacializar, Hansen continúa confiriendo a la imagen digital un lugar privilegiado en la historia de

las imágenes, suponiendo que la tecnología potencializa de modo inédito las funciones afectivas asociadas al cuerpo. La defensa de ese lugar paradigmático de la imagen digital parece recaer una vez más sobre un malentendido acerca de los antiguos medios.

Se supone que la condición de inmovilidad exigida por la sala oscura del cine convencional implica un predominio de las funciones visuales y el establecimiento de una experiencia fundada en la ilusión óptica, mientras que los nuevos medios digitales proporcionan una experiencia afectiva cualitativamente diferente. Según Hansen, y esta es una de sus apuestas fundamentales, la imagen digital solicita la dimensión afectiva y creativa del cuerpo, de ese cuerpo en movimiento, priorizando su base sinestésica y confiriendo mayor importancia al tacto, relevante al punto de establecer el pasaje de una estética ocularcentrista a una estética háptica, enraizada en la afectividad del cuerpo.

Este argumento, reiteradamente actualizado por los discursos de legitimación de lo digital, resalta la naturaleza interactiva de los nuevos medios, asociada a una demanda participativa del espectador muchas veces solicitado a determinar el encadenamiento narrativo de la obra. Estas formulaciones conceptuales, fundadas en la contraposición entre la interactividad inmersiva proporcionada por la estética háptica –directamente asociada a las funciones corpóreas multisensoriales– y la exterioridad espectatorial atribuida a la estética ocularcentrista, incurren habitualmente en una doble reducción: circunscriben lo visual a lo óptico e inhiben el reconocimiento de las formas híbridas de la cultura moderna.

Las relaciones interactivas no se encuentran exclusivamente dependientes del desplazamiento físico o de las acciones desencadenadas por la presencia de sensores y de recursos participativos. Antes de figurarse como una función de lo digital, la implicación dinámica entre el espectador y la obra se encuentra presente en el arte, la fotografía y el cine, en todas sus formas y mutaciones históricas. Aún considerada en su acepción motora, relativa a las situaciones en que prevalece la movilidad física del espectador, la interactividad no es una prerrogativa de lo digital. Las instalaciones panorámicas de los siglos XVIII y XIX, el cine de atracciones, las iniciativas menos convencionales del cine experimental en las décadas del veinte y del treinta, las instalaciones de videoarte en las décadas del setenta y del ochenta, la fotografía expandida, el cine expandido y el cine de museo, son configuraciones que solicitaron una modalidad de participación motora igualmente determinante por parte del espectador.

La idea de revolución digital defendida por Hansen justifica plenamente la reacción de Tom Gunning, al manifestarse «entusiasmado pero también un tanto desanimado con la discusión corriente sobre los nuevos medios emergentes» (Gunning, 2004: 23). Entusiasmado por la posibilidad de repensar la historia de las formas visuales y, simultáneamente, decepcionado con la mirada tendenciosa y reduccionista sobre los antiguos medios de la fotografía y del cine que, muchas veces, prevalece en estos discursos. El «discurso de la novedad» despertado por las nuevas imágenes, de este modo capturado por la lógica opositiva modernista, se inserta en el contexto de los «discursos de escolta», como identificó Philippe Dubois (2004: 34), que se sucedieron en las mutaciones de naturaleza técnica ocurridas a lo largo de la historia de las formas visuales. Extensamente movilizado en el momento del surgimiento de la fotografía, con resonancias negativas aún hoy evidentes, ese discurso resurge en el actual contexto de diseminación de la cultura digital, revestido de trazos todavía más corrosivos. Si en las primeras décadas del siglo XIX los

discursos de legitimación del nuevo medio se confrontaron negativamente con la tradición de las bellas artes y con el ideario romántico –ejemplificado por los asertivos inflamados de Charles Baudelaire, entre otros poetas y críticos–, en la actual coyuntura ese procedimiento, que opone a la novedad de los nuevos medios las viejas formas visuales, se impone habitualmente desconsiderando las potencias desencadenadas por las formas tecnológicas modernas, la fotografía, el cine y el video.

Retomando las proposiciones de Bergson, observamos que las imágenes electrónicas y digitales, como también las imágenes fotográficas y cinematográficas, pueden solicitar la colaboración productiva y creativa del cuerpo para aumentar los márgenes de participación y de afectividad del centro de indeterminación. En el campo del arte, lo que se presenta como relevante es la intensificación de la experiencia estética, irreductible a la infraestructura técnica o a la especificidad de los soportes. Las formas híbridas resultantes de la actual circulación de las imágenes y entre las imágenes, las asimilaciones, las superposiciones y los cruces entre fotografía, cine, video e imagen digital, suscitan, en el escenario contemporáneo, nuevas dinámicas entre la obra, el cuerpo y el pensamiento, del orden del extrañamiento y de la variabilidad, sin, por esto, provocar un cambio de paradigma o una revolución en los regímenes estéticos. Es importante, en este contexto, percibir las alteraciones significativas promovidas por la tecnología digital en los dominios del espectador y de la imagen, sin que esto conlleve a circunscribirlas a las tesis de ruptura.

La instalación, ese dispositivo del arte complejo y abierto a diferentes acondicionamientos y formas, exhibe esos estados múltiples de la imagen directamente asociados a las variaciones temporales y espaciales procesadas en el ámbito de la experiencia contemporánea. En estos ambientes prevalece la lógica asociativa de superposición de diferentes formas imagéticas, dispuestas de modo a deflagrar un juego de confrontación entre las convenciones visuales y las expectativas históricamente referidas a la fotografía, al cine, al video y a las artes plásticas. En estas escenografías, las cuestiones relativas a las singularidades y a la identidad de los medios se encuentran dislocadas, sustituidas por superposiciones y atravesamientos de las imágenes y de los sistemas mediáticos.

Los dislocamientos provocados por los intersticios y por los intervalos entre las imágenes proporcionan el surgimiento de nuevos modos de encadenamiento, de pausas, de suspensiones o de aceleraciones, alterando significativamente los márgenes de indeterminación del sujeto y expandiendo el dominio afectivo. Ese trabajo entre la imagen fija y la imagen en movimiento se realiza sobre el signo del extrañamiento, desestabilizando las convicciones tradicionalmente asociadas a los medios, frecuentemente de modo de incorporar una interrogación y una sospecha por parte del observador.

Enfrentado con los «movimientos improbables», como los nombró Dubois, en la imposibilidad de dar cuenta de esa experiencia estética únicamente fundada en sus convicciones presupuestas y en sus hábitos perceptivos, el espectador es solicitado a realizar un trabajo interno de asimilación tan incierto e imprevisible como cuanto a las imágenes con que se enfrenta. De modo simultáneo, esos dispositivos híbridos propician relaciones inaugurales por parte del espectador de participación, de interacción y de interferencia en los modos de encadenamiento y de temporalización de la narrativa. Por lo tanto, una disposición física y psíquica por parte del observador, él mismo confrontado con los presupuestos de variabilidad, de inestabilidad y de multiplicidad de los dispositivos imagéticos.

Place: a user`s manual (1995), es una instalación del artista Jeffrey Shaw, que obtuvo varias versiones [Figura 1]. En el interior de un domo, una plataforma giratoria ejecuta un movimiento circular de 360º en torno a una tela cilíndrica de nueve metros de diámetro, en la que son proyectadas imágenes de tres aparatos sincronizados a una computadora. Ubicado en esa plataforma giratoria central, el usuario controla el movimiento de la base (que puede moverse en el sentido de las agujas del reloj o en el sentido contrario) y también la selección de las imágenes que serán proyectadas. Navegando en el escenario virtual –al encontrarse delante de uno de los once panoramas disponibles que muestran paisajes de diferentes locaciones, como Japón, Bali y Australia–, el usuario tiene la opción de accionar el dispositivo *zoom in* de un *joystick* y de ir hacia su interior. En ese momento, los proyectores exhiben las imágenes del escenario seleccionado, que pueden ser recorridas lateralmente, siempre de modo sincronizado al desplazamiento de la base central y en profundidad.

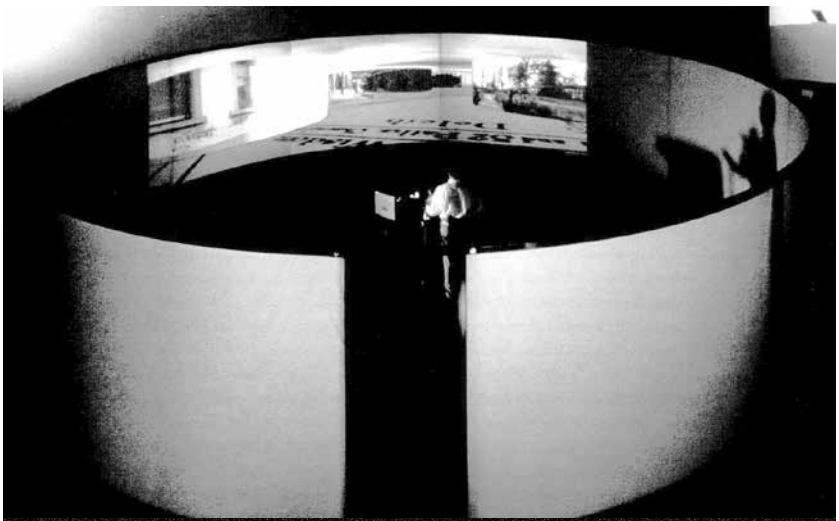


Figura 1. ***Place: a user`s manual*** **(2008), Jeffrey Shaw. Registro tomado por Antonio Fatorelli en 2008**

Las escenas panorámicas visualizadas en cada rotonda resultan del montaje de innumerables imágenes digitales estáticas, combinadas de modo de proporcionar la ilusión de un espacio tridimensional. Sin embargo, la ilusión en esta instalación es siempre precaria, entrecortada por los tiempos muertos, por los espacios desconectados que separan las entradas en cada uno de los panoramas, por el sonido penetrante del motor que acciona la base giratoria y, sobre todo, por las discontinuidades en la propia sucesión de imágenes. Las discontinuidades temporales, espaciales y sonoras presentes en el ambiente de la instalación y en el interior de la propia imagen, interfieren en la experiencia del participante y crean intervalos entre la percepción de la imagen y la acción desencadenada a cada opción del menú. Esta instalación inmersiva convoca al participante a decidir sobre el curso de la acción, siempre movilizando sus experiencias anteriores y convocando sus expectativas actuales.

Aun tratándose de la realización de un programa previamente elaborado, la exhibición de las imágenes y el camino experimentado por cada participante es único y completamente dependiente de las opciones seleccionadas por el visitante. La dificultad e, incluso, la imposibilidad de decidir sobre la naturaleza de la obra –video, fotografía, cine, juego o animación– promueve una experiencia directamente asociada a la condición digital de las recientes tecnologías de la imagen. En el momento en que los sistemas híbridos establecen nuevos umbrales perceptivos, la participación física y mental del espectador es movilizada en el trabajo de reconocimiento de las convenciones asociadas a cada forma visual y en la identificación de los pasajes entre sus diferentes estratos.

Rafael Lozano-Hemmer ha desarrollado en los últimos años uno de los más audaces proyectos interactivos implicando la utilización de recursos tecnológicos complejos. El trazo singular de estos proyectos recae sobre el aparente apagamiento, desde el punto de vista de los usuarios, de los dispositivos electrónicos, concebidos cada vez más en función de la naturaleza fisiológica del cuerpo. De modo muy diferente al de los trabajos pioneros –que demandaban la mediación de pesados y, a veces, inconvenientes aparatos como cascos y guantes–, los trabajos de Lozano-Hemmer apuestan al desarrollo de interfaces invisibles, como los sensores electrónicos, capaces de establecer la relación interactiva con el participante con base en sus movimientos naturales al parpadear, caminar o estirar las manos.

Toda una nueva dinámica entre la imagen y el observador, en gran parte favorecida por el procesamiento digital, se establece con la presencia de esas fases sensoriales. Por un lado, la imagen se presenta aún más fluida, sin ocupar un lugar definido en el espacio y prescindiendo de cualquier tipo de soporte estable, como molduras, telas fijas o superficies fotosensibles. Por otro lado, la postura del espectador no puede ser definida por una relación de exterioridad, como si la imagen tuviese existencia propia anterior a su presencia. La noción de interactividad se altera sustancialmente en el momento en que el observador-participante pasa a activar la imagen, a hacerla surgir y, en cierto modo, a crearla, con base en sus movimientos espontáneos y en tiempo real. Más allá del tradicional trabajo del observador delante de la imagen –sería anacrónico suponer que el observador de una fotografía o el espectador de cine fuese menos participante –, otra concepción de participación se esboza en ese momento, asociando al trabajo interno de atención y afección las variables relativas a su desplazamiento corporal.

Esta singular contribución desencadenada por la actividad corporal es de una naturaleza tal que parece, a veces, sustentarse por sí sola. Sin embargo, el trabajo del arte no se consuma en la participación del cuerpo o en las relaciones sensoriales, por más seductores que sean los estímulos externos. También, en la actual condición tecnológica, el aspecto diferencial de la experiencia estética permanece asociado a la posibilidad de extender los márgenes de indeterminación y de afectividad del sujeto, una disposición especial que moviliza simultáneamente los sentidos y el pensamiento, las instancias sensoriales y cognitivas. *Under Scan*, primeramente exhibida en 2005, es una instalación multimedia interactiva que, a pesar de contar con un pesado y sofisticado aparato tecnológico, propicia una interface espontánea con el visitante.

Predominantemente expuesta en espacios públicos, muchas veces en lugares de gran circulación, la instalación de Lozano-Hemmer convoca al participante a compartir una experiencia de intercambio solidario con los demás participantes involucrados. Esta característica

de la obra tiene el doble sentido de proporcionar una modalidad de apreciación colectiva, menos individualista y autocentrada. De modo complementario, el compartimiento creativo de esos espacios públicos significativos en la vida de la ciudad, implementa nuevas modalidades de presencia y de ocupación de los lugares, creando un flujo de intercambios simbólicos basados en la experiencia estética de naturaleza tecnológica [Figura 2].

Figura 2. ***Under scan (2005),*** **Rafael Lozano-Hemmer**

El montaje de esta obra en lugares como la Trafalgar Square, situado en el corazón de Londres, o en la Plaza Zócalo, en la ciudad de México, despierta la reacción espontánea del público, que se manifiesta muchas veces de manera expansiva ante la presencia de los pequeños videos proyectados sobre las sombras diseñadas por sus propios cuerpos. Una reacción que habitualmente provoca risas, asombro, encantamiento, solicitación de compartimiento por parte de las personas próximas, más allá de otro modo de presencia en ese lugar compartido, escenario de innumerables manifestaciones colectivas. Grabados con anterioridad en las propias locaciones, aproximadamente cien videos exhiben la imagen de un figurante voluntario, llamado a desempeñar una breve performance delante de la cámara, muchas veces ejecutando un movimiento de aproximación con el aparato, como si fuese a enfrentarlo o simplemente estableciendo una relación dialógica con la cámara. Estas imágenes serán proyectadas, de modo aleatorio, sobre las sombras demarcadas por los cuerpos de los participantes.

El dispositivo intensifica la retroalimentación de la relación entre cuerpo, imagen y tecnología. El ocultamiento de los aparatos técnicos –sensores, aparatos GPS, cámaras de vigilancia, proyectores de multimedia y computadoras– que integran esta instalación no desempeña aquí la función de disimular su presencia. Son las cuestiones de la imagen y

de su poder de movilizar sensorial y cognitivamente al espectador, lo que se presenta en esta interface con las tecnologías digitales. También la de crear espacio, en el sentido físico, pero, principalmente, espacio subjetivo y espacio colectivo de sociabilidad, en el contexto de las grandes ciudades y de las redes de comunicación a distancia.

Nuestra apuesta es que *Under Scan*, de modo similar a las obras temporalmente complejas aquí exhibidas, expresa las singularidades del régimen temporal experimentado en nuestro cotidiano –un tiempo complejo, simultáneo, compartido en red– que sufre innumerables bifurcaciones y múltiples direcciones temporales entre el presente, el futuro y el pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri (1979). *A evolução criadora.* Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BERGSON, Henri (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.

FATORELLI, Antonio (2014). *Fotografía Contemporânea*. *Entre O Cinema, O Vídeo E As Novas Mídias*. Rio de Janeiro: SENAC.

GUNNING, Tom (2004). «O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema». En Charney, Leo y Schwartz, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna* (pp. 33-66). São Paulo: Cossac Naify.

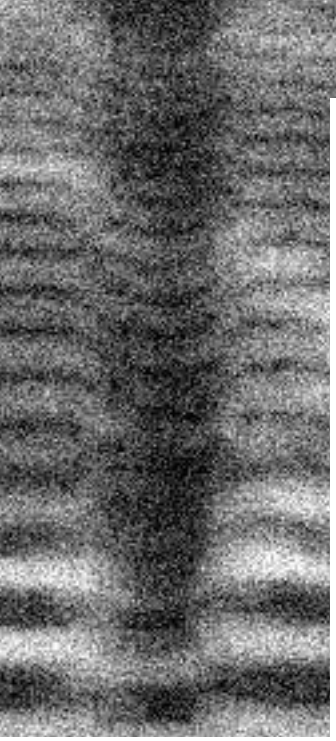
HANSEN, Mark (2004). *New philosophy for new media.* Cambridge: MIT Press.

ROSEN, Philip (2001). *Change mummified: cinema, historicity, theory.* Minnesota: University of Minnesota Press.

CATÁLOGO

DUBOIS, Phillippe (2003). «Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo». En *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea.* Cátalogo da exposição. Río de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

Manipular con fundamentos. Procedimientos y operaciones de sonido en la realización audiovisual
Germán Suracce
Arkadin (N.° 5), pp. 109-119, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata



MANIPULAR CON FUNDAMENTOS

Procedimientos y operaciones de sonido en la realización audiovisual

GERMÁN SURACCE
germansuracce@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 28/01/2016 | Aceptado: 12/04/2016

RESUMEN
Las nuevas herramientas digitales proveen al sonidista de recursos invaluables para operar sobre todos los parámetros sonoros involucrados en la construcción de la banda sonora de un film. Esta ductilidad provoca un malentendido frecuente, que es la creciente confianza en que dichas herramientas pueden arreglar *todos* los problemas. Sigue siendo necesario atender a cada una de las situaciones que van a afectar al plano de lo sonoro y fortalecer el trabajo coordinado con el equipo responsable del sonido para no tener que atacar en la postproducción inconvenientes que debieran resolverse en etapas previas. En este artículo se repasan las instancias que componen el proceso, las herramientas con las que se cuenta para llevarlo adelante, los problemas más frecuentes y las posibilidades de solución para conseguir una construcción sonora que haga crecer a la película en sus posibilidades narrativas y en su valor estético.

PALABRAS CLAVE
Sonido; postproducción; herramienta digitales; solución de problemas

Una de las frases que se ha convertido casi en una máxima y que es utilizada hasta el hartazgo por docentes, por estudiantes de cine, por profesionales y por otros es la propuesta de Jean-Louis Comolli[1] que reza lo siguiente: «Encuadrar es siempre esconder». En un sentido muy reducido sobre esta cita, para el lector será sencillo entender que, por medio del encuadre, sucede una operación de selección inevitable: aquella de presentar escenarios, acciones, objetos, etcétera, que son (o deberían ser) revelados de forma intencional por quien propone mostrar ese mundo por medio de esa mirada parcial. Tal selección tajante, sin duda, oculta, producto de la naturaleza misma del dispositivo captor y de exhibición. Sin pretender el desarrollo de una teoría de la exhibición, la pantalla también esconde.

La naturaleza del sonido es una muy diferente a la de la imagen. No quiero transformar estas líneas en una descripción de los fenómenos físicos que explican ambas dimensiones; tampoco en un detalle de los esfuerzos que la historia de la humanidad hizo para poder capturar la luz y, posteriormente, el sonido. Diré, al menos, que el sonido es, en el mejor de los sentidos, un ente invasor. Aparece sin demasiadas excusas, perturbando el aire que nos rodea, el cual oficia de mecanismo de transporte hacia nuestros oídos. Esta incapacidad, la de no poder encuadrarlo, hizo nacer otra serie de operaciones de grabación o de montaje para producir selecciones. Y siempre estas selecciones/decisiones deberían seguir los planteos estéticos delineados por el director o por el realizador.

El problema siempre fue el mismo. ¿Cómo hacer que esos sonidos que salen de la pantalla o que provienen de la sala se entiendan como propios de la película? Es natural que las películas, cuando la planificación, el diseño o los tratamientos fallan, expulsen hacia fuera todo aquello que les es ajeno y delaten que estamos asistiendo a una creación artificial de un relato manipulado. No incluyo dentro de este grupo de películas o de audiovisuales aquellos a los que se han referido Juan Miguel Company y José Javier Marzal, quienes sostienen que en dichas películas las dimensiones narrativa y poética perdieron fuerza respecto a la dimensión espectacular, «donde lo escópico –la exhibición del efecto o golpe visual, para goce del ojo del espectador– se ha constituido en principio regulador de la estructura del relato fílmico» (Company & Marzal en Rubio Alcover, 2006: 29).

Somos conscientes de la manipulación audiovisual, pero respetamos y entendemos el código y las formas de representación.

Lo maravilloso del cine (y de las artes audiovisuales) es que se nos permite, por medio de múltiples técnicas, manipular los registros, alterar aquello que era de una forma para que sea de otra y, luego de varias operaciones intencionales, construir un verosímil que, de otra forma, no pudo haber existido o donde hubiera sido prácticamente imposible la captura de imagen y sonido por los desafíos que tales registros implicarían. Los ejemplos nos sobran y no los mencionaré aquí. Dejo abiertas al lector las posibles reflexiones sobre los convencionalismos en la noción de realismo y cómo este tipo de artes busca establecer un conjunto de normas y técnicas, con el esfuerzo (podría ser el eje de otra discusión) de representar la realidad sin intervención ni mediaciones. En palabras de Ángel Rodríguez Bravo:

---

[1] Jean-Louis Comolli utiliza frecuentemente esta expresión, la cual toma, a su vez, de André Bazin, quien ha expresado que «*Le cadre c'est un cache*», lo que también podría traducirse como «El cuadro es una máscara», en el sentido de que enmascara tanto como muestra. Para más información, ver: *Filmar para ver* (2002); «Filmer le travail: "Wonder" ou ""Montrer, c'est cacher"» (2005); ambos de Comolli (N. de la E.).

> […] la comunicación audiovisual es la técnica de engaño más compleja, más extraordinaria y más verosímil que se ha conseguido a lo largo de la historia de la humanidad. Su lenguaje trabaja con la propia esencia perceptiva de la realidad, capturando las formaciones sensoriales que emanan de los objetos, para componer con ellas narraciones que nos hacen oír y ver cosas que en ese momento y en ese lugar no existen, o que quizá no han existido ni existirán jamás, pero que percibimos como si fuesen la realidad misma (Rodríguez Bravo, 1998: 13).

Esta posibilidad, la de intervenir y manipular todo aquello que se puede registrar, tiene una doble faceta. Por un lado, con las herramientas de las que actualmente se dispone, abre un número enorme de oportunidades creativas y permite proponer que un material viaje por varios caminos narrativos hasta encontrar la forma que sólo a ese audiovisual le pertenece, que le es propia por las decisiones del director, por las decisiones del productor y, por supuesto, por las decisiones del resto de los equipos (incluido el de sonido) que participan de la realización de una película.

Por otro lado, esta aparente democratización del acceso a la tecnología genera confusión y, más peligroso aún, construye y aporta a la idea de que con un conjunto de aparatos o de dispositivos y una serie de operaciones simples se llega a la creación de una banda de sonido coherente que, sin demasiadas complicaciones, funciona. Asistimos a aseveraciones del tipo «lo arreglamos en postproducción» o «lo borramos luego», afirmaciones que todo especialista de la imagen y/o del sonido seguramente desterrará con uno o varios ejemplos desalentadores.

Además, la creciente digitalización de herramientas que antes eran costosas piezas de *hardware* hizo crecer el fenómeno de pequeños estudios con un potencial tremendo. Esto per se no es malo; sin embargo, hay que considerar que la acumulación de una equis cantidad de sistemas o *softwares* no prometen, por el simple hecho de tenerlos, buenos resultados. Hay entonces un claro problema conceptual del que tenemos que hacernos cargo no sólo los profesionales y docentes de las carreras de imagen y sonido, que es aquel que indica que no importa qué hayamos hecho durante la realización, ya que luego podemos arreglar y perfeccionar las diferencias, limar todo tipo de deficiencias, etcétera.

Esta noción nace de un mal entendimiento de las tecnologías digitales. Un estimado colega se refería a esto diciendo «no proponer soluciones digitales a problemas analógicos». Este error arrastra hacia la etapa de postproducción todas aquellas problemáticas que debieron resolverse previamente. Creo que este inconveniente surge de una concepción simple de la postproducción, viéndola como un hecho normal y posterior al rodaje: «La fase que sigue al rodaje de una película» (McGrath, 2001: 7). Podríamos revisar a Dominique Villain, a David Bordwell y a otros. Sorprendentemente, encontraremos definiciones muy similares a ésta que, si bien no es su terreno abordar las especificidades propias de cada área, no es suficiente para echar luz sobre los pormenores de las tareas desarrolladas en estas etapas ni de los motivos que las motorizan.

LOS TRES PILARES

El inicio de toda producción audiovisual tiene lugar al momento de la gestación del proyecto, en su previa de producción, comúnmente por medio de un guión literario, que

da pautas claras sobre qué es lo que sucederá, que detalla las acciones de los personajes y que especifica cuándo ocurrirán y dónde tendrán lugar dichas acciones. De esta forma, los sonidistas tenemos la posibilidad (si fuimos llamados a tiempo para intervenir) de interactuar con los equipos de dirección y de producción para proponer formas de registro acordes a las acciones, a la cantidad de personajes, de decorados o de locaciones, etcétera. Es fundamental para nosotros, los sonidistas, intervenir lo más tempranamente posible en la producción, ya que parte del problema de la post manipulación de los materiales producidos en el rodaje depende, en un porcentaje importante, de las decisiones que se toman en este momento. Nos preocupa, en esta instancia, controlar todas las fuentes de ruido que contaminarían nuestras grabaciones, la calidad acústica de las locaciones (y su posible tratamiento), los traslados entre o dentro de los decorados y todo aquello que influya de forma directa sobre el resultado de sonido [Figura 1].

Figura 1. **Sound Devices 788T. Grabador (tecnologías de grabación)**

Hoy, tristemente, por este mal entendimiento del uso de herramientas (a las que me referiré más adelante), estamos acostumbrados a recibir materiales cargados de ruido, con fondos altamente contaminados, con diálogos con poca inteligibilidad ya sea por problemas acústicos no tratados o por mala praxis del equipo de sonido. Y la lista podría extenderse con otros ítems tan problemáticos como los anteriores.

Cuando concluye el rodaje, lo corriente es que luego se proceda al montaje de la imagen. Es imperioso que todos los materiales sean correctamente nombrados antes de comenzar esta tarea, ya que pueden generarse errores que, o son irremontables o cuestan tiempos que son económicamente incosteables.

En este lugar también se toman decisiones sobre el sonido. La primera de ellas es, justamente, elegir la imagen y su sonido directo correspondiente. Debo admitir que, por desgracia, el procedimiento de selección de las piezas del montaje no siempre sigue el criterio de montar la mejor imagen con el mejor sonido. Infelizmente, muchas veces nos encontramos con que la imagen cumple con los cánones estéticos y técnicos necesarios, pero que el sonido dista mucho de eso. Podemos enfrentarnos, también, a situaciones en las que el montajista, o la persona encargada de este rol, no es disciplinado en cuanto al orden y a la

estructura de sus pistas de sonido por lo cual, como es obvio, esta tarea recae en quienes reciben el material en un momento posterior.

La segunda decisión es la de incorporar al audiovisual materiales, como músicas, efectos o ambientes que servirán para que el director pueda estructurar la película y verla funcionar. El problema en este punto reside en que, muchas veces, los sonidos incorporados (que deberían ser en su mayoría temporarios) no son de calidades aceptables, no respetan los criterios planteados por el director de sonido y es posible que el director o que otros miembros del equipo se familiaricen tanto con esos efectos que luego se nieguen a quitarlos.

Luego, en un proyecto típico, recibiríamos por parte del montajista una copia fiel del montaje (con otros materiales de intercambio) para armar el sonido definitivo de la película. Aquí es donde la mayoría del universo sonoro de un material se construye como tal. Utilizo de manera intencional el término construcción porque esta elaboración no surge mágicamente ni tampoco es la consecuencia de sólo una serie de decisiones técnicas, sino que en estas propuestas intervienen muchos saberes combinados, tanto técnicos como estilísticos, en donde están jugando en conjunto no sólo la formación profesional de quien toma las decisiones sino también hasta los propios condicionamientos culturales del director de sonido y equipo (entiéndase por esto las condiciones socio culturales del entorno que afectan a los individuos, creencias, valores, actitudes, usos y costumbres, educación, participación, etcétera).

Más allá de lo expuesto, en esta etapa tendremos como tareas a desarrollar la edición de diálogos (trabajar con lo que proviene del sonido directo y los posibles agregados de doblaje), la grabación y la edición de efectos (Foley y ambientes), la incorporación de la música (que implica la relación con él o los músicos) y las consecuentes decisiones de mezcla que darán como resultado el sonido definitivo de la película. Veremos cómo, semana a semana, ésta crece sustancialmente y adquiere un carácter único que es ni más ni menos que la «personalidad sonora» de este material.

Dicho lo anterior, es claro que cada una de estas tareas no debería ser resuelta por una sola persona, sino que deben conformarse equipos con profesionales entrenados para resolver las eventualidades que se agrupan en cada etapa. Este entrenamiento no debe ser concebido ni enfocado sólo desde el factor técnico. Es necesario un balance entre el conocimiento de las herramientas y los recursos técnico-expresivos puestos en marcha a la hora de resolver problemas. Ampliando este apartado, afrontamos también la situación actual de los presupuestos que se asignan al área sonido (que se achican permanentemente y que han motivado en nuestro país una serie de reuniones profesionales con el motivo de conseguir acuerdos y regulaciones) como así también las pretensiones, por parte de la producción, de resolver un cronograma de postproducción en términos a veces imposibles. El factor tiempo es relevante tanto a la hora del registro, como al momento de la postproducción.

Siguiendo con estos «postulados peligrosos» todo aquel tiempo mal invertido o no utilizado en la etapa de la planificación y del rodaje es automáticamente trasladado a la instancia siguiente. Si no nos encargamos de los ruidos en el rodaje, posiblemente deberemos atacarlos durante la post. Muchas veces lograremos el éxito en esta tarea por el conocimiento de quien opera y por lo poderosas que son las herramientas. Esto genera ese círculo vicioso de fomentar las falacias mencionadas hace unas líneas. Si bien es posible solucionar problemas, mejor sería no tenerlos.

LAS HERRAMIENTAS

No me referiré en este texto a las tecnologías de grabación para sonido directo. Diré, simplemente, que las mismas (como todas) han sufrido grandes cambios desde su nacimiento hasta la actualidad.[2] En este grupo de dispositivos se encuadran todo tipo de micrófonos, de grabadores, de equipos para sincronización y un gran grupo de accesorios. Obviamente, las diferencias entre equipos y resultados pueden ser abrumadoras y cada producción debe tener un planteo técnico responsable y a medida de lo que el proyecto necesita.

Para ampliar esta breve descripción, puedo decir que estas tecnologías han crecido de manera notable tanto en las capacidades que tienen para poder representar adecuadamente un sonido (representación de su espectro, tiempo y amplitud) como en la cantidad de canales disponibles para la grabación. Agrego, además, que todos los sistemas de grabación actuales tienen como soporte algún tipo de tarjeta de memoria o disco rígido que hace fácil (con los cuidados correspondientes) la traslación de las grabaciones hacia los sistemas de edición de video y sonido. Para finalizar, estas herramientas permiten no sólo grabar sonido sino también, junto con él, una serie de descripciones del mismo que permiten su clara identificación durante todo el proceso del armado de una película. Estos atributos reciben el nombre de *metadata* y son una pieza clave del montaje, tanto para la imagen como para el sonido.

Mencioné más arriba que una de las primeras tareas con las que nos enfrentaremos durante la postproducción[3] de sonido es la edición de diálogos del directo. Hay una serie de imaginarios que sería bueno recordar para poder entenderla mejor. Estos supuestos, que agruparé intencionalmente con el fin de ser sintético en su descripción, nacen del mismo origen que expuse más arriba (aquel mal entendimiento del uso de las tecnologías digitales).

Todas estas suposiciones son aquellas que indican que en este momento del montaje sonoro deberíamos *limpiar* el sonido de manera tal que sólo queden aquellas cosas que vehiculicen la información que contiene el texto. El término 'limpieza', escuchado (y aceptado) comúnmente en diferentes ámbitos, no le hace justicia a la enorme tarea que tienen los responsables de la edición de diálogos. Además, como diré en un momento, no es buen lugar para empezar. Si bien esta acepción está aceptada, sería mucho más justo referirse con más cuidado a este grupo de técnicas que involucran a la edición, la reducción de ruido, la ecualización y otras maneras de tratar los problemas habituales del directo. Lo ideal es que este sonido que recibimos no tenga ningún problema externo salvo aquellos comunes que encontramos en la realización de una película, los que se producen sencillamente por el mecanismo propio de la maquinaria de producción. Personas hablando en una habitación contigua a la de la acción es algo que no deberíamos tener en nuestras grabaciones; sin embargo sorprende la redundancia de la aparición de éste y otros casos similares [Figura 2].

En este punto, lo que nos interesa en particular es contar la historia desde el diálogo, en busca de que cada uno de los fragmentos de audio, que se corresponden con el plano visual, enlace con el audio siguiente y construya la idea de un todo continuo que no devele la

---

[2] Para una visión ampliada de la historicidad de los dispositivos de registro sugiero la lectura de *Dialogue Editing for Motion Pictures*. A guide to the invisible art (2007), de John Purcell.

[3] He usado este término en reiteradas ocasiones en el texto si bien no lo he definido con antelación: *postproducción* procede del latín y está compuesto por el prefijo *post* (después de, o luego) más *productio-onis* (que a su vez deriva del verbo *producere*, que significa 'presentar o engendrar'). Me gusta más esta última acepción porque hace alusión a que en esta etapa nace una nueva parte del material.

fragmentación necesaria para la producción. Además, dentro de esos audios se ejecutan operaciones de sustitución con el objetivo de reemplazar ruidos, malas dicciones u otros problemas típicos del sonido de producción. Estas acciones son realizadas para obtener un sonido claro, definido y con la inteligibilidad necesaria para que todo lo puesto en palabras por los actores llegue a los oídos del espectador sin complicaciones. Es natural que un fragmento de audio sea la suma de una serie de decisiones-construcciones-reconstrucciones del material por parte del editor de diálogos. También, vale la pena decir que otras veces, cuando todo sale bien, sólo debemos hacer enlaces coherentes para desarrollar la continuidad. Todos los *softwares* utilizados hoy[4] tienen herramientas de corte y de fundido (*crossfade*) que permiten realizar estas operaciones de una manera más o menos sencilla, según el caso o problema encontrado [Figura 3].

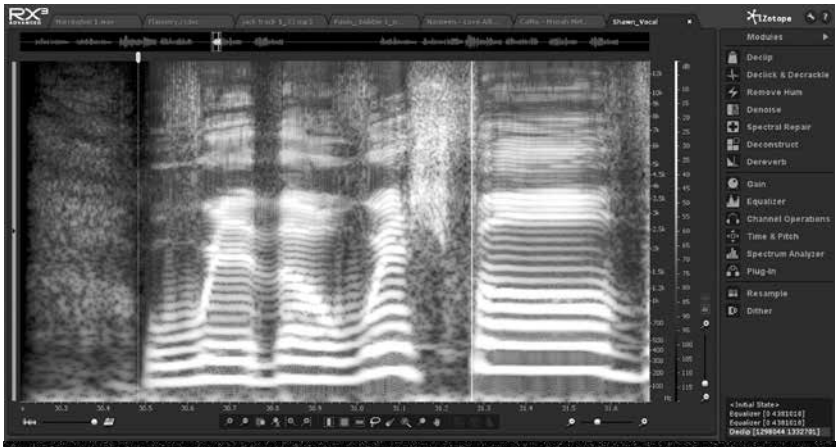


Figura 2. **iZotope RX (reducción de ruido)**

Figura 3. **ProTools (postproducción)**

[4] Si bien hay un conjunto de sistemas orientados a la postproducción de sonido, la industria audiovisual se ha inclinado principalmente hacia el producto de la empresa Avid, *Pro Tools.* Para una referencia sobre sus productos visitar la página de Avid.

Hay situaciones en que las típicas tareas de reemplazo o búsqueda de tomas alternativas o el uso de *wild tracks*[5] no es suficiente. Por diversas razones, en estos casos es necesario pedirle al actor que repita sus textos (luego de la conclusión del rodaje) en un estudio preparado para tal fin, contra la referencia visual. Esta situación de grabación es conocida por todos, como *doblaje*. Muchos directores, incluso algunos muy experimentados, quieren escaparle a este tipo de recurso técnico ya que lo sienten como ajeno o artificial y creen que prácticas como ésta arrojan resultados que atentan contra el verosímil, no sólo de la actuación, sino de la película. Hay toda una discusión, que excede estas líneas, sobre las formas en las que los realizadores entienden (y fundamentalmente sienten) la construcción del verosímil de un audiovisual.

Creo que todo pensamiento radical en un sentido o en otro no ayuda al armado de ninguna pieza coherente. No siempre es necesario doblar un material. Otras veces no queda más remedio y hay que entenderlo como parte natural del proceso de hacer una película. Además, hoy existen soluciones cada vez mejores para perfeccionar o para optimizar la sincronización del audio con la imagen, hasta la de poder intervenir de alguna forma sobre el *acting* del actor. Me refiero a un conjunto de herramientas que pueden y que tienen la capacidad no sólo de alterar la duración de un audio en función de una guía (el audio original), sino que también actúan sobre la altura tonal del sonido para producir un nuevo audio que tiene las características musicales-tonales del texto que vino del directo.[6] Esta herramienta nos permite *copiar* las pequeñas micro tonalidades y velocidades de cada frase y asignárselas a la nueva grabación. Queda claro que los márgenes para lograr el éxito en estas copias virtuales dependerán de que, al momento del doblaje, el actor se acerque lo más posible al texto original, siguiendo las indicaciones del director, ya sea al imitar aquello que logró en el momento del plano o al buscar nuevos objetivos para re-direccionar la narrativa [Figura 4].

Figura 4. **ReVoice Pro (alineación de audios)**

[5] Un *wild track* es una grabación de sonido solo, sin referencia visual. Por lo común, se utiliza para grabar textos que, por indicación del jefe de sonido directo, hay que repetir porque durante el plano ocurrió algo que impidió una correcta captura del audio. Estos textos regrabados nos llegan indicados en las planillas que completan los encargados de la grabación.

[6] La empresa Synchro Arts ofrece una serie de aplicaciones para el ajuste de audio. Su producto *Revoice Pro* es una de las más poderosas herramientas para lograr sincronización temporal y tonal.

Estas mismas herramientas pueden utilizarse para ajustar fragmentos de directo que no se corresponden con la imagen (audios de una toma que no son los del plano elegido) o con fines creativos. Dejo a quien lee la posibilidad de imaginar todo el potencial de estas herramientas y sus implicancias en la forma de narrar.

Como se ve, estamos en un momento tecnológico que se ha hecho fuerte principalmente en el desarrollo de algoritmos[7] apropiados para el análisis espectral y la sonografía. Estas técnicas permiten estudiar un sonido desde sus formas más simples a las más complejas, esto es, la posibilidad cierta de desarmar un sonido en las frecuencias que lo componen con la capacidad de conocer los atributos de cada una de las mismas. De esta manera, ha nacido todo un conjunto de herramientas aplicadas a la manipulación de audio y, como venimos diciendo, a la manipulación del ruido en sus diferentes formas. No todos los ruidos son iguales ni deben ser tratados de la misma manera.

Tenemos a disposición, a unos pocos *clicks* de distancia, todo un arsenal de *plugins* que nos permiten, de manera muy eficiente, atacar el ruido de las grabaciones. Consideremos que todas las acciones de restauración o post tratamiento funcionan mejor cuando se llevaron a cabo los cuidados del registro. Nada bueno puede salir de una mala grabación.

Otras herramientas de uso común, pero no por ello menos potentes, son aquellas que nos permiten trabajar sobre la altura tonal de un sonido, como así también alterar la duración de los mismos. Pensemos que estas técnicas hacen posible ni más ni menos que tomar sonidos de la realidad referencial y modificarlos para adecuarlos a las necesidades estéticas y narrativas de la película. Es muy sencillo para nosotros poder estirar un sonido, contraerlo, modificar el *pitch* y cambiar diversos atributos para variar un sonido y transformarlo en otro que funcione mejor con el material.

Así como es factible desarmar un sonido para encontrar/modificar su composición espectral podemos, por medio de la síntesis, generar sonidos para nuestros audiovisuales. A la inversa, partiendo desde lo simple llegamos a lo complejo. La frontera en este punto se pone difusa en cuanto a que esta serie de sonidos puede tener cualidades musicales que siempre hay que cotejar con el músico de la película para evitar que nuestra composición se vuelva una cacofonía o que se generen disonancias tonales con las músicas que nos proporcionarán luego para la mezcla.

SOBRE EL DISEÑO DE SONIDO

Las referencias al diseño de sonido, por lo general, apuntan a la construcción de sonidos geniales, espectaculares, que son fácilmente reconocibles por el espectador. La historia del cine está repleta de casos paradigmáticos, sobre todo en el cine de ciencia ficción. Este término nace casi de la mano de la obra de Walter Murch (agregaría a Ben Burtt y Randy Thom), acompañado por una serie de audiovisuales (y sus directores) que marcaron una nueva tendencia en la construcción de relatos utilizando toda la potencialidad narrativa del sonido. Hay que pensar que estos trabajos tuvieron sus antecedentes en otros «autores de sonido» que posibilitaron este aglutinamiento de conocimiento estético-técnico.

[7] Conjunto ordenado de operaciones sistemáticas que permite hacer un cálculo y hallar la solución a un tipo de problema.

Mi pensamiento al respecto es que el diseño nace con la película. Algunas veces está esbozado en el guión y podemos *escuchar* la película a través del papel. En otras ocasiones, estas decisiones estéticas quedan sujetas al director de sonido y su tándem colaborativo con el director de la película; en definitiva, para eso nos contratan. Se trata de sugerir maneras de imaginar el mundo sonoro del audiovisual. Estas formas de representación pueden o no coincidir con el imaginario del director y es en esa discusión donde empieza la construcción de sentido que tiene el sonido de una película.

Comenzamos este breve artículo apelando a la figura del encuadre. Para el sonido, puede no ser suficiente representar de forma naturalista o metafórica aquello que vemos contenido en el espacio visual sino que tiene como responsabilidad, a través del diseño, representar el fuera de campo para completar el espacio fílmico. Michel Chion aportó varios conceptos que sirven de mucho para el análisis. Me permito humildemente discutir el de *valor añadido*, que él mismo explica: «Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece a una imagen dada» (1993: 16).

Tengo la idea de que seguimos siendo esclavos de la supuesta supremacía de la visión. Ésta puede explicarse por varios condicionamientos históricos y culturales que, por razones de espacio, no puedo desarrollar aquí. Prefiero entender el rol del sonido de un audiovisual y, por ende, de su diseño, como una dimensión que tiene el mismo poder narrativo que la dimensión imagen, donde una se nutre de la otra, a veces en conjunto y otras en contrapunto. Con relación a esto, Rodríguez Bravo sostiene:

> En el contexto del lenguaje audiovisual, el sonido no enriquece a la imagen sino que modifica la percepción global del receptor. El audio no actúa en función de la imagen y dependiendo de ella, sino que actúa como ella y a la vez que ella, aportando información que el receptor va a procesar de manera complementaria en función de su tendencia natural a la coherencia perceptiva» (1998: 21).

Nuestros oídos no dependen de la visión para funcionar: actúan en conjunto con ellos para que ambos sistemas nos permitan procesar la información del mundo que nos rodea.

El diseño comienza en la previa y termina en la mezcla. Podemos intervenir en todas las etapas de una película, aún cuando parezca que no hay mucho por hacer. Hay diseños que son invisibles porque aquello que hay que representar requiere que nuestras decisiones y operaciones sean trasparentes a los oídos de los espectadores. Decidir dónde cortar un texto, qué ambiente es mejor para representar una determinada geografía, cómo mezclar el Foley de una secuencia, qué posición en la sala se asigna a los sonidos es, todo, diseño. Por supuesto, este esbozo de definición es insuficiente para explicar con la seriedad que merece esta disciplina. Hay, en todos los casos, operaciones de selección, de recorte, de elección que terminan por dar forma a las diferentes bandas de sonido de un material. Un sonido (o una acción) acaba siendo la suma de varios sonidos que construyen un cuerpo sonoro coherente y verosímil.

Tomlinson Holman se refería a que «el diseño de sonido es el arte de colocar el sonido adecuado en el lugar pertinente y el momento apropiado».[8] El desafío que nos espera con

[8] Tomlinson Holman es un conocido teórico de sonido, además de ser el ingeniero inventor del sistema de sonido THX. Fue jefe técnico de Skywalker Sound y actualmente se encuentra trabajando en la división de audio de Apple.

cada película es el de poder administrar nuestros recursos y nuestro tiempo según las que consideramos las mejores formas de representar acciones, emociones y espacios. Cuando, por desgracia de forma frecuente, debemos invertir mucho tiempo en arreglar errores que nacieron en etapas previas, nos perdemos la oportunidad de utilizar ese tiempo en experimentar con el material para encontrar el mejor camino para narrar.

Realizar la banda de sonido de un audiovisual no puede ser la simple concatenación de etapas de un proyecto. Cada película debe encontrar una forma de auto-organizarse para lograr los objetivos estéticos que se propone. Es así que, en nuestros planes de postproducción o en los cronogramas de trabajo, siempre debemos dejar espacio para pensar activamente estas inquietudes. La construcción del sonido de un audiovisual no puede relegarse sólo al orden técnico, ni sólo al terreno de las ideas. Requerimos tanto de uno como del otro.

Retomando el sueño de Walter Murch, aquél de otorgarle el mismo valor al sonido que a la imagen, sería muy bueno para nuestras películas que estas posibilidades de intervención sean reales desde los albores del proyecto y no un simple planteo que leemos en un manual de cinematografía y que en la producción descartamos, por tiempo o por recursos. Que la comprensión y la utilidad de las tecnologías sean utilizadas en función de la historia y no por desaciertos técnicos cuando ya es demasiado tarde.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

COMOLLI, Jean Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.

MCGRATH, Declan (2001). *Montaje y postproducción.* Barcelona: Océano.

MURCH, Walter (2003). *En el momento del parpadeo.* Madrid: Ocho y Medio.

PURCELL, John (2007). *Dialogue Editing for Motion Pictures. A Guide to the Invisible Art.* London: Focal Press.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.* Barcelona: Bs. As.: Paidós.

RUBIO ALCOVER, Agustín (2006). *La postroducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos* (tesis de doctorado). Castelló de la Plana: Universitat Jaume.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

COMOLLI, Jean Louis (2005). «Filmer le travail: "Wonder" ou «"Montrer, c'est cacher"» [en línea]. Consultado el 15 de junio de 2016 en <http://www.desimages.be/spip.php?article130>.

ARCHIVO, RESCATE Y PROYECCION

«El cine no es sólo películas». En diálogo con Richard Peña
Ana Pascal
Arkadin (N.° 5), pp. 122-129, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

«EL CINE NO ES SÓLO PELÍCULAS»

En diálogo con Richard Peña

ANA PASCAL
anettepascal@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 26/01/2016 | Aceptado: 28/04/2016

RESUMEN
El presente artículo constituye un acercamiento a la figura de Richard Peña en tanto agente cultural, portavoz y legítimo intermediario entre los cines de las minorías y un vasto público internacional. Recurriendo a fuentes de primera y segunda mano, daremos cuenta de sus reflexiones acerca la historia, el presente y el futuro del cine entendido como un fenómeno social y cultural complejo en pleno y constante estado de transformación; sus instituciones y las prácticas sociales que lo animan.

PALABRAS CLAVE
Historias del cine; cine y arte contemporáneo; prácticas espectatoriales; industria cinematográfica; cine marginal

Richard Peña, nacido en Nueva York en 1953, es catedrático de estudios cinematográficos en la Universidad de Columbia y coanfitrión del programa sobre cine *Reel 13* emitido semanalmente por la televisión norteamericana. Entre 1988 y 2013 fue Director de Programación de la *Film Society* en el mítico *Lincoln Center* y Jefe de la Comisión de selección del *New York Film Festival.* En 2010 recibió la Orden de las Artes y las Letras del Consejo de Ministros de España.

Hijo de un puertorriqueño y una española, criado entre Harlem y Queens, podemos decir que lleva inscripta en su ADN aquella diversidad que hace de Nueva York una ciudad cosmopolita. Su temprana cinefilia derivó en una formación académica en estudios cinematográficos que, en combinación con su interés por la cultura latinoamericana, lo llevaron a descubrir el cine de la región, las llamadas *Cinematografías del Tercer Mundo* y, a partir de allí, todos los cines producidos por fuera de las estructuras industriales, estéticas, temáticas e ideológicas de Hollywood, incluido el cine independiente norteamericano. Esta disposición se vio reflejada en su trabajo como programador de la Film Society: durante veinticinco años exhibió en la meca del arte neoyorquino, cines de China, África, Polonia, Corea e Irán, Japón, Turquía, Brasil, Argentina y España entre otros; el *New York Film Festival* fue el puntapié inicial de la carrera internacional de directores como Pedro Almodóvar, Abbas Kiarostami, Lars Von Trier, Olivier Assayas o los hermanos Dardenne así como un espacio de reconocimiento a la obra de numerosos artistas sobre los que se han realizado retrospectivas, entre ellos Michelangelo Antonioni, Aki Kaurismäki y nuestro Leonardo Favio; en este mismo espacio se encargó de restituir una sección dedicada al cine de vanguardia entendiendo que este cine en contraste, o, mejor dicho, *en contacto* con el cine narrativo, nos recuerda que hay otros modos de hacer, otros usos posibles del cine que lo reivindican como una práctica vital que aún no agotó sus posibilidades (Dansey, 2014).

Richard Peña se define a sí mismo como *historiador de cine* y, en tanto tal, estudia su pasado para explicar-se el presente y para vislumbrar su futuro desde una perspectiva arqueológica, buscando conexiones con aquellas producciones, artefactos y prácticas que han sido ignoradas por las narrativas canónicas de la cultura cinematográfica (Huhtamo & Parikka, 2011).

> Es una forma de ver la historia del cine con el fin de explicar el presente, cómo llegamos de allí hasta acá. Siempre digo que estoy en el negocio de la historia, y que el Festival de Cine de New York es una forma de proporcionar [al público] una instantánea o un vistazo de lo que el Comité

> [de selección del Festival de Cine de New York] considera son las principales tendencias, ideas, autores y estilos del cine en este momento (Jones, 2012).

Desde esta corriente de los estudios sobre medios ya no es posible pensar *la historia* en singular; *las historias* del cine (al igual que su/s presente/s) se escriben permanentemente desde diversos enfoques y disciplinas. Podemos decir entonces que Peña recurre al pasado del cine para pensar su actualidad transmediática; los desdoblamientos, las mutaciones y las redefiniciones que ha sufrido tanto en su materialidad, como en las prácticas sociales que lo determinan.

Para dar cuenta de su posición ante esta realidad, nos centraremos en dos temas desarrollados por Peña: la expansión (y desmaterialización) del cine y las modificaciones que estos cambios introducen en la figura del espectador. Utilizaremos para ello información de primera mano proveniente de la conversación que mantuvimos Malena Di Bastiano y quien escribe con el programador en el mes de agosto de 2015, durante su más reciente viaje a la Argentina y la complementaremos con los registros de algunas de sus conferencias y declaraciones a medios locales e internacionales.

A contramano de ciertos discursos agoreros sobre la muerte del cine en el contexto de hibridación de medios actual, el cine atraviesa horizontalmente muchas de las prácticas audiovisuales contemporáneas. Lo que perdió en centralidad en un sistema que *ya no tiene* centro ni periferia, lo ganó en extensión: despojándose del ropaje de la *forma cine* (Parente, 2011) se establece indistintamente en el campo del arte contemporáneo, en el de la cultura televisiva o en el de los videojuegos y, claro está, adopta diferentes soportes y tecnologías. En este contexto, como sostiene Dansey (2004), «la función del museo y de las universidades es clave porque son los lugares donde se producen los cruces».

En este escenario, Peña reflexiona acerca de la relación entre el cine y los espacios de exhibición de arte y los museos: «Hay muchas cosas en museos y galerías que incluyen imágenes en movimiento. Esto ¿Es cine o es algo que usa al cine? Muchas de estas definiciones están siendo desafiadas en la actualidad» (Di Bastiano & Pascal, 2015) y destaca estos espacios de libertad creativa frente a los mecanismos de control desarrollados por la industria; en una nota publicada en la *Revista Ñ*, trae a colación lo que sería una tendencia entre ciertos directores como Víctor Erice, Abbas Kiarostami y David Lynch:

> […] [David Lynch] ahora ha dicho que no va a filmar más largometrajes porque ya no tiene paciencia para ese rollo de entrar y negociar. Que ahora sólo va a hacer cosas para museos. Quiere trabajar con absoluta libertad […] Seguramente muchos creadores van a acudir a los museos y a las universidades para que financien sus proyectos no comerciales (Dansey, 2014).

> [En tanto espacios de proyección de films] los museos se han vuelto un lugar privilegiado. Pero tendrán que ofrecer butacas reclinables, bebidas y más que bebidas, deberán traer al director y a la actriz o algún teórico que hable de la película. Es decir, tendrán que ofrecer algo más que la película (Di Bastiano & Pascal, 2015)

Proyectando a futuro la dirección que ha tomado el cine comercial, Peña anticipa que el rol de estos espacios será clave para la supervivencia de ciertas prácticas espectatoriales:

> ¿Cuál será el futuro de este resurgimiento del cine sensual? Difícil, por supuesto, de predecir, pero sin duda la tendencia en la industria comercial será hacer la incorporación de cada vez mayores experiencias sensoriales. […] Los cines que queden van a ser extraordinariamente sofisticados tecnológicamente, con efectos sorprendentes generando una especie de cine en realidad virtual. Sin embargo, estos cines serán caros de montar, por lo que es probable que habrá pocos de ellos; el cine como lo conocemos ahora seguirá siendo propiedad de los museos y centros culturales, junto con lo que podríamos considerar obras con una narrativa tradicional, o el cine cognitivo, existiendo completamente en y para la televisión, en un proceso que ya se inició en los EE.UU. durante los últimos diez años (Peña, 2012).

Pero ni la existencia de un cine sensorial ni los espacios de exhibición alternativos a las salas comerciales constituyen una novedad absoluta. Estos últimos han tenido una presencia constante al margen de la historia lineal del cine desde los años veinte del siglo XX. Cuando el modelo hollywoodense tomó control del mercado internacional se crearon redes alternativas de producción y de circulación de un cine que se planteaba como opción en términos productivos, comerciales, estéticos, temáticos e ideológicos al cine industrial, como las experiencias cinematográficas de las vanguardias artísticas, los cines de autor extranjeros poroyectados en idioma original, el cine independiente norteamericano y aquellos producidos por minorías sociales o grupos abocados a una causa. Los museos y los espacios culturales serán sede de aquel cine que se piensa en relación al arte contemporáneo (Di Bastiano & Pascal, 2015).

El otro gran ámbito de expansión del cine ha sido el espacio privado, doméstico; primero la televisión llevó a los hogares las películas obsoletas para el mercado del cine, luego incrementó su oferta produciendo films para el formato televisivo e incorporando, según la ley lo determinase, algunas producciones independientes a la grilla. Peña menciona que hacia finales de los años ochenta el sistema de renta o venta de películas en formatos de reproducción hogareña ingresó rápidamente al negocio de la industria cinematográfica:

> [...] había una cierta sensación de que la gran generación del cine arte había terminado, Fassbinder y Truffaut murieron, muchos otros directores estaban enfermos o no trabajaron más; había como un sentimiento triunfalista de que la industria del cine había ganado […] que de hecho Hollywood se había vuelto más fuerte que nunca gracias al video doméstico (Jones, 2012).[3]

Desde un abordaje meramente descriptivo plantea cierta incertidumbre respecto a las consecuencias que estos cambios podrían suponer para la industria cinematográfica:

> La gente está viendo cine en sus tabletas, en sus teléfonos, en sus iglesias, en sus escuelas […] No se qué vendrá, pero hay ejemplos como Nollywood, la industria cinematográfica en Nigeria que está produciendo más de mil películas al año, películas hechas en digital que se venden directamente al consumidor. Casi no hay cines en Laos pero en cualquier esquina un vendedor

[3] «The Eighties were a down time for all kinds of reasons. There was a sense that that great generation of art cinema was over. Fassbinder died, Truffaut died, many others were either infirm or not working anymore; and there was also kind of a triumphalist feeling that the mainstream film industry had won […] that in fact Hollywood had come back stronger than ever, thanks to home video» (Jones, 2012). Traducción de la autora del artículo.

> ambulante te hace una sinopsis de la película y te la vende por tres dólares. ¿Quién gana dinero con eso? No lo sé, pero es un fenómeno increíble (Dansey, 2014).

«LA ÉPOCA DE LA CINEFILIA ESTÁ LLEGANDO A SU FIN»

Las nuevas formas de circulación que proporciona la tecnología digital –el *streaming online* y las descargas- han modificado tanto nuestra relación con el cine contemporáneo como con su historia «El digital nos dio mucho más acceso al cine mundial. También, multiplicó el número de lugares a donde se puede ver cine, y las plataformas para hacerlo» (Di Bastiano & Pascal, 2015). Justamente Peña considera como los cambios más relevantes en la figura del espectador, a aquellos que han hecho que su actividad ya no quede circunscripta al espacio tradicional de la sala cinematográfica.

Con un público cada vez más consciente de que el cine no se trata solo de películas, que vive cotidianamente rodeado de todo tipo de pantallas, la experiencia cinematográfica ya no se relaciona necesariamente con el espacio teatral. Pero estas transformaciones no se restringen solo al momento de fruición:

> Vivimos en un mundo donde cada persona es un director de cine, ya no hay distinción (entre realizador y espectador). Cuando estaba creciendo había cierta mística en torno a la realización, era enormemente complicado filmar, necesitabas conocimientos técnicos, entrenar, había algo en el cine que lo dejaba fuera de alcance. Pero el tiempo pasó y las cosas se pusieron más y más fáciles, hoy cualquier adulto puede hacer su propia película (Giardina, 2012).[4]

El hecho de que cualquier persona pueda realizar su película o generar su propio festival de cine ha modificado radicalmente nuestro vínculo con las imágenes en movimiento, la pregunta sobre la técnica –*cómo*– ha dejado de ser relevante, dando lugar al surgimiento de nuevos interrogantes tales como *por qué* o *para qué* hacemos cine.

Con el surgimiento del cine moderno asistimos a la fragmentación del «gran público» del clásico, esta tendencia hoy se desdobla y multiplica con la posibilidad no solo de optar por ver cierto tipo de cine sino también por tener que escoger entre diversos ámbitos y modos de hacerlo, diversificando de manera exponencial las prácticas y las experiencias espectatoriales (Obourn, 2012).

Richard Peña entiende que la magnitud del cambio que están provocando las nuevas formas de contacto con el universo de las imágenes audiovisuales en el ámbito privado recién comienza a vislumbrarse; un ejemplo de ello sería la tendencia al cambio de referentes que acusan sus alumnos de la Universidad de Columbia respecto a las generaciones anteriores: las nuevas camadas reconocen en mayor medida influencias televisivas antes que de la propia historia del cine. Aunque los que realmente los inquieta es lo poco que conocen y la escasa curiosidad que manifiestan los estudiantes de cine tanto por el cine clásico como

[4] «Really we live in a world where every single person is a filmmaker, there is no longer a distinction. When I was growing up there was such a mystique about filmmaking. It was enormously complicated, very technical, you had to have lots of training and there was just really something about it that put it out of reach. But then time went on and things got easier and easier and literally now almost any adult that we know could make […] their own films» (Giardina, 2012). Traducción de la autora del artículo.

por el contemporáneo. Peña cree que de algún modo esta sería la contracara de la accesibilidad casi ilimitada al cine de todos los tiempos y latitudes para su visionado en el ámbito doméstico. *No siempre es lo mismo ver las películas en un monitor que proyectadas en una gran pantalla* (Obourn, 2012).[5]

Sin indagar demasiado en prácticas específicas, Peña define al actual espectador de los festivales de cine comparándolo con el público cinéfilo de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Según su experiencia, el grado de apertura de los públicos a estilos alternativos de cine es cíclico (Jones, 2014) y va de la mano del contexto social, cultural y político en el que el cine del momento se inscribe. Evitando caer en un determinismo reduccionista, Peña describe al espectador los años sesenta en relación a su contexto:

> Hubo un momento en que no solo unas pocas salas de arte mostraban películas extranjeras en idioma original, había muchas salas de cine así […]. Era un tiempo donde la gente estaba interesada en encontrar algo nuevo en el arte, en especial algo nuevo en el cine, esto propició una gran apertura hacia la experimentación con las formas que perduró hasta el final de la década de 1960 (Giardina, 2012).[6]

Un tiempo después, en consonancia con un giro político hacia la derecha, el público se volvió más conservador (Giardina, 2012). Aunque resulta tentador establecer un vínculo lineal y causal con el contexto político, Richard Peña adjudica a un rasgo cultural de nuestro tiempo la actual falta de «hambre» por un nuevo cine:

> Creo que provenimos de una cultura que esencialmente nos repite una y otra vez que hay algo mal en cualquier tipo de arte que demande mucho de nosotros, se supone que el arte debería ser para el disfrute y la relajación […] No es casualidad que la mayoría de los espectadores del Lincoln Center sean personas mayores, son parte de esa generación que estaba en la Universidad en los años 60 y sigue fiel a la búsqueda de un nuevo tipo de cine (Giardina, 2012).

El público de hoy parece conforme con lo que hay, con lo que le es dado a ver; tal vez porque hemos bajado nuestras expectativas en relación al cine, hoy solo le pedimos que nos entretenga. La esperanza de Richard Peña en tanto agente de la cultura cinematográfica (y cinéfilo) es que «cualquiera que esté interesado en la realización o en los estudios sobre cine desarrolle por éste un apetito voraz, que vea todo tipo de cines, de todas partes del mundo y de todos los géneros» (Obourn, 2012).[7]

---

[5] Las itálicas pertenecen a la autora del artículo.

[6] «There was a time when more than just a few art houses showed foreign language subtitled films, it was many other cinemas as well. Some of those films turned out to be considerable hits. That was a time when people were interested in finding something new in art, something new in cinemas especially, so because of that there was a tremendous openness to form and to experiment that pretty much lasted throughout the sixties» (Giardina, 2012: s/p). Traducción de la autora del artículo

[7] «My hope is that anyone who's interested in either filmmaking or film study develops a voracious appetite for cinema and sees all kinds of cinema from all parts of the world and all genres» (Obourn, 2012: s/p). Traducción de la autora del artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUHTAMO, Erkki; Jussi, Parikka (2011). «Introduccion: An Archaeology of Media Archaeology» (traducción de Eva Noriega para uso interno de la Cátedra de Análisis y Crítica). En Erkki Huhtamo y Jussi Parikka. *Media Archaeology*. Los Angeles: UCLA Press.

KING, John (1994). «A partir de los años sesenta: ¿Nuevos cines para un nuevo mundo?». En *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano* (pp.101-114). Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MESTMAN, Mariano (2002). «Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)». En Yoel, Gerardo (comp.). *Imagen, política y memoria* (pp. 133-251). Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

PARENTE, André (2011). «La forma cine: variaciones y rupturas». *Arkadin: Estudios sobre cine y Artes audiovisuales* (3), pp.41-58. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

RUSSO, Eduardo (2012). «El espectador, reinventado». En AA. VV. *Notas sobre el futuro del cine*. Buenos Aires: BAFICI.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Columbia University School of The Arts Films (s/f). «Richard Peña» [en línea]. Consultado el 7 de marzo de 2016 en <http://arts.columbia.edu/film/faculty/richard-pena>.

DANSEY (2014). «Hacia los límites del cine y más allá» [en línea]. Consultado el 2 de agosto de 2015 en <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Richard-Pena-limites-cine-alla_0_ 1156684366.html>.

Film Society of Lincoln Center (s/f). «Our History» [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2016 en <http://www.filmlinc.org/about-us/our-history/>

FUNDACIÓN PROA (2014). «Richard Peña: Los museos se han vuelto un lugar privilegiado» [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2015 en <http://proa.org/esp/events/2014/06/richard-pena-los-museos-se-han-vuelto-un-lugar-privilegiado/>.

GIARDINA, Henry (28 de septiembre de 2012). «Richard Peña Reflects on His 25 Years at the New York Film Festival» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2016 en <http://bullettmedia.com/tv/richard-pena/>.

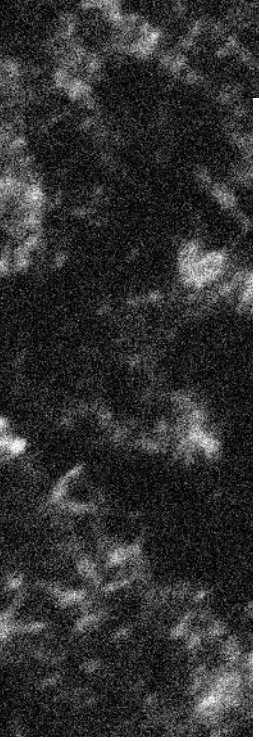
JONES, Kent (2012). «Seeing the World: An Interview with Richard Peña» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2016 en <http://www.filmcomment.com/article/kent-jones-richard-pena-interview/>.

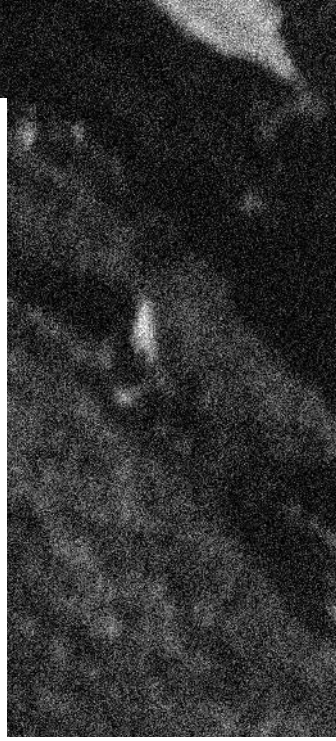
LINGENTI, Alejandro (2 de agosto de 2014). «Richard Peña: No tengo interés en ver la última del Hombre Araña» [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2016 en <http://www.lanacion.com.ar/1714994-richard-pena-no-tengo-interes-en-ver-la-ultima-del-hombre-arana>.

OBOURN, Nick (12 de septiembre de 2012). «Prof. Richard Peña on Teaching Film and Leaving Lincoln Center» [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2016 en <http://news.columbia.edu/content/prof-richard-pe%C3%B1-teaching-film-and-leaving-lincoln-center>.

Peña, Richard (18 de octubre de 2012). «Historia del cine independiente estadounidense. Desarrollo del cine no hollywoodense desde los años 20 hasta hoy» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=Y96nHo6smAI>.
Peña, Richard (12 de septiembre de 2015). «Por un cine sensual» [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2016 en <http://coloquiopac.com/richard-pena-por-un-cine-sensual/>.

Mnemo-Cine. Entrevista a María Guadalupe Ferrer Andrade
Ana Pascal
Arkadin (N.° 5), pp. 130-136, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata





MNEMO-CINE

Entrevista a María Guadalupe Ferrer Andrade

ANA PASCAL
anettepascal@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 06/02/2016 | Aceptado: 12/05/2016

RESUMEN
Entrevista realizada a la Directora General de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México a raíz de la labor clave que la institución representa en la restauración, la preservación y la difusión del acervo audiovisual mexicano y la tarea de asistencia técnica y de formación de recursos humanos que brinda a las instituciones hermanas de Latinoamérica. La conversación gira en torno al rol socio-cultural –y desafío tecnológico– que las Filmotecas y las demás instituciones de preservación del patrimonio audiovisual deben asumir a partir de los cambios operados en el sistema de medios de la era digital.

PALABRAS CLAVE
Filmoteca; acervo audiovisual; cine en las universidades; restauración; preservación

María Guadalupe Ferrer Andrade es la directora general de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En la actualidad es miembro ejecutivo de la Federación Internacional de Archivo Fílmicos (FIAF) y miembro activo de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

Antes de asumir la Dirección General de la Filmoteca de la UNAM en el año 2008, Guadalupe Ferrer Andrade se desempeñó como directora de Cinematografía y Cineteca Nacional de México, fue titular de la Dirección General de Televisión Universitaria de la UNAM y directora de Promoción Cultural Cinematográfica del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Integró numerosos jurados y obró como nominadora para importantes premios nacionales e internacionales en las áreas de medios y de artes visuales. Además, formó parte del Espacio Audiovisual Hispano-Mexicano y se desempeñó como Consejera de la Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana. Se dedicó al ejercicio de la docencia universitaria por más de treinta años, dictó conferencias y escribió numerosos artículos especializados sobre medios y sobre educación. En 1994 fue condecorada con la distinción Caballero de las Artes y las Letras por el gobierno francés.

La presente entrevista ha sido motivada por la conversación que la autora mantuvo con Guadalupe Ferrer en diciembre de 2015 durante su estadía en la Filmoteca de la UNAM, en el marco del programa de Movilidad Académica de Grado en Arte del Ministerio de Educación de la Nación. Realizada a distancia, por escrito, durante el mes de marzo del corriente año, nos acercará a las reflexiones de esta referente cultural sobre el rol que las cinematecas y los espacios académicos de producción y difusión están llamados a desempeñar en la era digital, en un contexto socio económico donde la inversión en arte y en cultura pierde, muchas veces, prioridad ante la urgencia de dar respuesta a necesidades sociales de primer orden.

A más de setenta años de la fundación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) ¿Considera que existen modelos o perfiles de cinematecas?

Por supuesto, y esto depende mucho de la propia historia cinematográfica de los países. Hay cinematecas muy jóvenes en cuyos países no ha habido una producción importante y que se dedican a rescatar y a formar un acervo; hay cinematecas que aunque tienen una edad considerable, han formado un acervo básicamente para exhibición; y están las que llevan a cabo todos los pasos que se consideran ideales para un archivo fílmico: el rescate, la restauración, la preservación y la exhibición.

En un contexto de pérdida de centralidad del cine en el sistema de medios, a la par de una creciente y diversificada producción audiovisual, ¿qué rol cree que están llamadas a desempeñar las instituciones de conservación de patrimonio audiovisual?

Son fundamentales, pues es la única forma en la que las cinematografías nacionales trasciendan al presente. Puedo ponerte el ejemplo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde se encuentran una gran cantidad de materiales de los cuales sus propios productores ya no tenían nada y han encontrado en nuestro acervo la forma de reproducirlos a nuevos formatos gracias a este trabajo de preservación.

¿Cómo está afrontando la Universidad el desafío de la salvaguarda de esta producción actual?

Aunque representa un reto enorme, hemos estado trabajando para encontrar los mejores métodos de preservación, por ejemplo, para los formatos digitales, y la FIAF, a través de su comisión técnica, trabaja también en este sentido para ofrecer orientación.

Respecto a la máxima de Henry Langlois, «Debemos intentar conservarlo todo, salvarlo todo, mantenerlo todo», ¿es posible sostener este mandato en la actualidad?

Aunque seguimos esta máxima, lo que hacemos y consideramos la política más adecuada es priorizar la producción nacional, dando por hecho que si hacen lo mismo el resto de los archivos, la cinematografía universal podrá tener mayor garantía de prevalecer. Sin embargo, el haber protegido materiales de cine distintos a los nacionales ha permitido que archivos de otros países encuentren en distintos archivos películas o vistas de sus propias cinematografías que se consideraban perdidas para siempre, o de las que no se tenía documentada su existencia. Nosotros tenemos varios ejemplos de esto.

¿Toda obra audiovisual debe ser *conservada*?, ¿aún la que ha sido concebida como efímera? ¿Podrían establecerse criterios válidos de selección o de restricción de la guarda? ¿Cuáles serían?

Ciertamente cualquier obra audiovisual brinda información de un momento, de un contexto, de una manera de concebir una expresión, ya sea política, cultural etcétera, y con el tiempo adquieren un papel importante para la investigación histórica. Pero, priorizando, es muy importante considerar si son copias únicas, si pertenecen a tu cinematografía (si encuentras algo de otro país lo que debes hacer es avisarle a su archivo, si es que existe, y si no, protegerla tú).

Hasta ahora hemos abordado el tema de la preservación, pero creo que estamos de acuerdo en que es necesario que los archivos pongan su acervo a disposición del

público para constituirse en lugares de la memoria social ¿Cuáles son las formas previstas por la UNAM para el acceso público al patrimonio de la filmoteca?

Afortunadamente, contamos con espacios y con equipos para visionado, con el fin de que estudiantes e investigadores o productores puedan ver el material. También, llevamos a cabo exhibiciones cinematográficas en nuestras salas para mostrarlo, o trabajamos con festivales, embajadas y con casas de cultura que desean programar retrospectivas o ciclos temáticos tanto en el país como en el extranjero.

¿Existen acciones de promoción y de difusión de las labores y del acervo de la filmoteca?

Sí, por ejemplo, el año pasado hicimos una muestra de películas en nitrato resaltando las virtudes que tuvo este soporte y cada vez que tenemos la oportunidad difundimos la importancia de los archivos fílmicos como preservadores y custodios de la memoria audiovisual. Lo que es cierto es que aún no hay suficiente sensibilidad de parte de quienes elaboran las políticas públicas e incluso de los productores para entender la trascendencia de este trabajo, para que comprendan que somos la única posibilidad de futuro de la historia del fenómeno cinematográfico y lo que representa todo su contenido en términos de documento histórico.

¿A qué criterios responden la organización de ciclos de cine y de festivales y la programación de las salas de la UNAM?

Tienen que ver en muchos casos con las efemérides, por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial o el exilio español, o el natalicio de un director o actor, o temas de actualidad en la discusión nacional como por ejemplo, el petróleo, las drogas, los derechos humanos o la impartición de justicia pero, también, se relacionan con el fenómeno artístico. La nueva ola, el cine experimental mexicano, los nuevos lenguajes cinematográficos etcétera y es por esto que generalmente acompañamos nuestros ciclos con presentadores conocedores del tema aludido y con una discusión al final. Además, tenemos un ciclo permanente de cine mexicano contemporáneo donde asisten los realizadores y, en ocasiones, su equipo de producción y sus actores. Nos importa mantener el concepto de cine-debate como una característica de nosotros como archivo y de la universidad como espacio de reflexión. La UNAM tiene su propio festival, el FICUNAM,[1] que llena un hueco en nuestro país al presentar cine de vanguardia, con lenguajes muy arriesgados y, propuestas jóvenes. También presentamos

[1] Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México que se lleva a cabo, desde 2011, en distintas dependencias de la UNAM durante la segunda quincena del mes de febrero. La programación privilegia la exhibición de cinematografías que difícilmente encuentran lugar en el circuito comercial. Con un criterio autorista, las secciones del Festival reúnen filmes de diversas procedencias nacionales, tanto de directores consagrados como de otros en formación. Aunque la grilla se compone en su mayoría de producciones recientes, la organización también da lugar a muestras retrospectivas de la obra de figuras destacadas del arte audiovisual.

a los ganadores de festivales como el de Morelia o en nuestras salas se exhiben festivales de documental, o de terror, o de género, o de diversidad sexual, de niños. En cuanto a estos, por supuesto, son festivales consolidados, serios y que proponen una oferta que no será fácil ver en salas comerciales.

¿Cómo ha cambiado la tecnología digital la accesibilidad al patrimonio de las filmotecas y la relación de los espectadores con el cine?

Se ha complicado un poco el hecho de que si no tienes recursos para digitalizar lo que vas a exhibir, tienes que hacerlo en formatos originales, 35mm o 16mm y cada vez se complica más conservar en estado óptimo los proyectores en estos formatos. Además, para salas de archivo no es fácil tampoco adquirir proyectores profesionales digitales, ya que todavía son muy caros y los archivos generalmente no tienen recursos suficientes. Sin embargo, procuras alianzas y vas poco a poco digitalizando para exhibición y reúnes fondos para obtener un proyector digital, ya que toda la nueva producción va a llegar en ese formato (no me refiero sólo a exhibir en DVD o en *Blu-ray,* sino en DCP, que realmente es la calidad para exhibición en salas). La digitalización para preservación es otro asunto y requiere aún más recursos, ya que como archivo no sólo quieres exhibir una película en digital sino que quieres aprovechar el proceso para limpiarla, corregir rayas; en fin, ni tan siquiera me refiero a restaurar, sólo a preservar en digital y a exhibir en mejor calidad. Por otro lado, hay espectadores que van con mucho gusto a ver una película en 35mm, de hecho casi exigen que la proyección se haga así, porque dan por hecho que al ser un acervo el que exhibe tiene que ofrecer la oportunidad de ver la película en su formato original. Algunos acervos somos los únicos que podemos dar la oportunidad de ver una exhibición en nitrato. Otros espectadores, sobre todo los más jóvenes, se han acostumbrado a la nitidez que les ofrece el digital y a veces ni conocen ni notan la diferencia. Además, ahora se ve tanto cine a través de nuevas ventanas o portales digitales que el placer y el gusto por la profundidad de campo que te ofrecía el 35mm ya no les es relevante. De cualquier forma, en nuestra página electrónica tenemos una sección llamada «Cine en línea», en donde subimos películas de las cuales la universidad tiene los derechos, para que puedan ser vistas por este medio.

¿Cómo se articulan las actividades de la filmoteca con las de la crítica y las realizativas en el ámbito académico?

Somos una fuente de información muy importante para el ámbito académico y pensamos mucho en el servicio que nuestra programación pueda dar desde la universidad y a la universidad. En cuanto a los críticos, trabajamos con ellos para apoyar nuestras publicaciones o ser una de sus fuentes de información para sus trabajos. Hemos creado también algunos medios de comunicación como nuestra página de internet y ahora un foro en *Facebook* para conocer las inquietudes de la comunidad universitaria en cuanto a programación. También llevamos a cabo cursos para maestros y estudiantes de bachillerato que tienen como fin, para los maestros, involucrarlos en los fundamentos del lenguaje cinematográfico con el

objetivo de motivar en ellos el uso y aplicación del material fílmico en la práctica docente, y a los estudiantes para lograr la formación de receptores analíticos y críticos. Además realizamos cursos de extensión para todo público sobre diversos temas relacionados con el cine.

Me gustaría que comentes un poco a los lectores el rol social que desempeña la Universidad Pública en México (algo así como un contra-poder) y, por ende, el papel determinante que tiene en la preservación de la cultura y la construcción permanente de la identidad nacional.

Muchas de las cosas buenas de México no se explicarían sin el papel que ha jugado la universidad pública en nuestro país, que teniendo tantas carencias y disparidad no habría permitido que hubiera movilidad social en parte de su población sin la existencia de la universidad pública, gratuita y laica. A nuestra universidad y al resto de las universidades públicas de México han llegado hijos de obreros y de otras clases menos favorecidas que se convierten en profesionistas mejorando su condición y la de sus familias e incorporándose a actividades que sirven al país. Pero además la UNAM ha sido la institución más sólida a través de la historia contemporánea de México, lo que le ha permitido resguardar acervos, como la Biblioteca Nacional o la Hemeroteca Nacional y ahí incorporo también a la Filmoteca, así como a muchas obras de arte que forman parte importante del patrimonio de nuestra Nación. Es sin lugar a dudas el lugar más fructífero para producir conocimiento y centro fundamental de la investigación científica en México y, por tanto, referencia obligada para aportar análisis y soluciones que ven hacia bien común del país y no sólo al desarrollo del mercado. Su carácter público favorece el sentido de colaboración sobre el de competencia.

La filmoteca de la UNAM se ha convertido en un faro-guía para instituciones similares de Latinoamérica, no solo por poseer uno de los mayores acervos de filmes, de objetos y de documentos de la historia del cine, sino también por el nivel de equipamiento, de formación técnica y por las soluciones tecnológicas que ha desarrollado para restaurar y para preservar este material en un contexto donde las necesidades y las urgencias sociales desplazan a veces la inversión económica en cultura. ¿Te gustaría contarnos cómo nació, en qué estado se encuentra y cuál es la apuesta a futuro de este espacio?

Pues, brevemente, tenemos cincuenta y cinco años de existir y, por supuesto, la Filmoteca respondió desde sus inicios a la inquietud de evitar que se perdiera nuestra historia cinematográfica, muy inspirada en los principios fundadores de la FIAF, y además pensando en un apoyo importante para lo que muy pronto (dos años después) fue el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad. La Filmoteca fue creciendo de manera insospechada al recibir una gran cantidad de depósitos de productores y gracias a llevar a cabo una búsqueda incansable de materiales fílmicos en cabinas de cines que estaban por desaparecer, mercados de viejo y con familiares de creadores, es así que se conformó un acervo que hoy tiene más de 350 mil rollos de película en diversos formatos, desde nitrato, 9 mm, 35, 16

hasta formatos caseros como el súper 8 que recogieron, gracias a ser más accesible por su costo y manejo, muchas imágenes no solo de vida cotidiana sino de movimiento sociales. Hoy también nos encontramos con un grupo de materiales en digital que seguro se irá incrementando. Aunque tenemos películas de todos los tiempos desde la aparición del cine, nuestra fortaleza se encuentra en el periodo que va de 1897 a 1970, aproximadamente, que es cuando aparece el video. La visión de su fundador, y durante muchos años, su director, Manuel Gonzalez Casanova, lo llevó a buscar los recursos para instalar un laboratorio que fue conformado, básicamente, con equipos donados por laboratorios particulares –que ellos sustituían por nuevos–, que permitieran reproducir copias que estaban en muy mal estado o a punto de desaparecer; lo que ha colaborado con la preservación de manera relevante y ha permitido apoyar a archivos hermanos, sobre todo de América Latina, en el salvamento de algunas de sus películas emblemáticas. También ha hecho posible que se capacitaranen él personas provenientes de diferentes archivos y hoy hemos logrado modernizar este laboratorio con un equipo mucho más eficiente y hemos construido un laboratorio de restauración digital que nos hará más fácil el salvamento y la reproducción de, por lo pronto, las películas de nuestro archivo, que por su deterioro corren más riesgo. Ambos laboratorios son parte de la apuesta a futuro para lograr nuestros objetivos. Por supuesto que preservar tiene sentido cuando lo preservado se puede hacer visible, así que también nos hemos dado a la tarea de producir, con imágenes de nuestro archivo, una serie que cuenta, agrupada por lustros, la historia de México en el siglo XX y, más recientemente, dos largometrajes documentales que dan cuenta del proceso de la Revolución Mexicana desde 1910 hasta 1929; esperamos hacer un tercero para llegar hasta 1940. Los fondos pertenecientes a la Revolución Mexicana y el proceso de construcción de la Nación posterior a ésta constituyen una de las riquezas documentales más importantes de nuestro acervo.

Contamos también con una rica colección de libros, de revistas, de catálogos, de fotografías, de carteles, de guiones y de fondos de creadores sobre el fenómeno cinematográfico, y con una colección de más de 300 aparatos pre-cinematográficos y cinematográficos, y tenemos una política editorial que nos ha permitido publicar varios libros.

Por supuesto se nos presentan varios problemas por un lado, la dificultad que representa la adquisición de la cada vez más escasa y por tanto más cara película cinematográfica, que hasta hoy, en materia de preservación, es el soporte más seguro. Además, están todos los retos que nos plantea la transición hacia lo digital y su preservación, así como el escaso conocimiento de autoridades sobre la envergadura de la preservación de un acervo cinematográfico y, por lo tanto, la falta de creación de políticas públicas que apoyen las tareas de preservación. Sin embargo, hay un futuro promisorio cuando ves que aparecen más archivos cinematográficos preocupados por proteger su historia fílmica y que también los creadores se preocupan, cada vez más, por la preservación de sus obras y acuden a los archivos para su resguardo, también cuando ves a especialistas dedicados a la investigación que permita trabajar con más claridad sobre la preservación digital y dispuestos a transmitir este conocimiento. Las imágenes son parte de nuestra memoria e identidad y es, más allá de una obligación, un gozo y un placer dedicar todos los esfuerzos para que permanezcan y se conozcan.

EN CONSTRUCCIÓN

El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra *El intersticio en el espejo*
Catalina Sosa
Arkadin (N.° 5), pp. 138-147, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL CINE-MEMORIA Y EL AFECTO DE ARCHIVO

Sobre la obra *El intersticio en el espejo*[1]

CATALINA SOSA
catasosa@gmail.com
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 08/02/2016 | Aceptado: 21/05/2016

RESUMEN
En el presente artículo se reflexiona acerca del quehacer artístico propio en vinculación con la investigación tanto teórica como personal. Para ello, se analiza el proceso de producción de una instalación audiovisual interactiva denominada *El intersticio en el espejo*, realizada como trabajo de tesis de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En la obra se trabaja con el material de archivo familiar, en la reconstrucción de personajes y de relatos ausentes, para indagar acerca de la identidad y del cine como lugar para la memoria.

PALABRAS CLAVE
Cine; video-instalación; archivo-familiar; identidad; tesis

[1] *El intersticio en el espejo* es el título de una tesis de grado realizada por la autora del artículo en el año 2015, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

UNA TESIS PARA ACCEDER A LOS SECRETOS DEL ARCHIVO FAMILIAR

El artículo «El cine-memoria y el afecto de archivo»[2] es la continuidad del trabajo final de Licenciatura en Comunicación Audiovisual realizado por la Licenciada Catalina Sosa. Presentada como una instalación audiovisual interactiva, *El intersticio en el espejo* (2015), se exhibió públicamente en el Festival de Cine Independiente de La Plata «11 FestiFreak». La obra crea lazos-links entre el vacío de los escasos datos familiares y la ficción de su reconstrucción, disponiendo de diversas pantallas con material de archivo familiar y de registro de la autora que funcionan como guías para viajar en el tiempo hasta el pasado de su abuela y en el espacio, entre poemas y relatos a medias, del que emergen archivos cargados de afecto y de misterio. Esta búsqueda inicial continúa incorporando conceptos e interpretaciones que le permiten a la autora comprender el trabajo creativo.

Eva B. Noriega

LA HISTORIA, EL RECUERDO, EL RELATO

«L'histoire de ma vie n'existe pas.
Ça n'existe pas. Il n'y a jamais du centre.
Pas de chemin, pas de ligne»
Marguerite Duras (1984)[3]

Desde que nacemos somos atravesados por los relatos, nuestros familiares nos cuentan historias y la repetición de esas historias nos son necesarias; prever el orden de los acontecimientos tranquiliza, da seguridad frente a la cantidad de posibilidades que podría proponernos lo desconocido. Crecemos con y en las historias, por un lado, nos adentramos en el universo simbólico de los relatos ficticios proveniente de las disciplinas artísticas y del entretenimiento, y por el otro, en la historia propia y familiar que revela nuestros orígenes y procedencia y de la cual inexorablemente partimos luego de ser arrojados al mundo para constituirnos como individuos conscientes de sí mismos (sería pasar del Dasein heideggeriano,

[2] Una versión anterior de este artículo fue presentada en el Quinto Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) bajo el título «El cine expandido. La memoria y las identidades subjetivas desde los archivos familiares en el arte contemporáneo» (2016).
[3] «La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea» (Duras, 1984: 14). Traducción de la autora del artículo.

del ser-ahí, al proyecto sartreano, el ser-para-sí). Si como principio básico del existencialismo Jean Paul Sartre planteaba que «[…] el hombre no es otra cosa que lo que él se hace» (Sartre, 1946: 31), entendemos al conocimiento y al análisis profundo de la historia familiar, como una herramienta esencial para *el hacerse* como sujeto.

Con relación a esto, Paul Ricoeur expresa que «nuestra relación con el relato consiste, en primer lugar, en escucharlo: nos cuentan historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y a fortiori de la de contarnos a nosotros mismos» (1999: 22). Ahora bien, ¿la aprehensión de la historia familiar ejerce el mismo efecto en la construcción de nuestra subjetividad cuando se transmite a una edad temprana que cuando se es adulto? Al reflexionar sobre mi caso particular no puedo dejar de pensar en esa diferencia. Mi historia familiar fue revelada hace apenas unos años y el corrimiento de ese velo suscitó un proceso de búsqueda tanto identitario como artístico. No es posible saber si el conocimiento inmediato, en la infancia, hubiera frenado esta búsqueda tardía, pero lo que sí podemos determinar es que tarde o temprano el relato de lo acontecido es esencialmente necesario para construir el futuro desde la aprehensión del pasado.

Con respecto a mi historia personal –y sobre la que se funda mi producción artística– cabe destacar ciertos datos constitutivos. La incógnita principal en la historia y el vacío de información se hicieron presentes en mí a través del abuelazgo paterno. Éste estaba constituido por un abuelo ausente a quien nunca conocí y del cual no hay registro visual, y por una abuela con la que viví pocos años ya que falleció a una edad temprana. Por este motivo, son escasos los recuerdos que tengo de ella (¿o están posiblemente negados? ¿es el olvido inmemorial del que habla Ricoeur?), hibridados entre el recuerdo real y el imaginario construido a partir de la visualización de fotografías familiares. Pero, ¿acaso los recuerdos no son eso, vivencias atascadas en un tiempo pasado al que no podremos nunca retornar sino a través de imágenes mnemónicas, mezcla indisoluble de realidad y de ficción? Si definimos la memoria en términos de Ricoeur, es decir, como el presente del pasado, la proximidad de ésta con la imaginación es que ambas tienen como referente lo ausente. El recuerdo es «una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o por las fantasías, cuyo valor, esencialmente subjetivo, se establece a la medida de las necesidades y deseos presentes del sujeto» (Guillaumin en Candau, 2002: 18).

Entendiendo el recuerdo como novela afectiva del pasado cobra un lugar preponderante el único hecho que mi frágil memoria retuvo en relación con mi abuela: la entrega que me hizo de niña de una pequeña cámara fotográfica. Hoy, esa secuencia se presenta nítidamente ante mí: *me encuentro sentada en una silla frente a la mesa de la cocina en su casa de Mar del Plata. Mi abuela me toma de la mano y caminamos juntas por el pasillo hacia su habitación. Al llegar, nos paramos frente a una cómoda de madera; ella abre el primer cajón y saca una cámara de fotos. Nos sentamos en el borde de su cama y me la entrega. No recuerdo si me dijo algo.*

Sin dejar de considerar que era una mujer que declaraba como profesión ser parapsicóloga, comúnmente denominada «vidente» (palabra que tiene como componente léxico la palabra latina *videre*, de la misma que proviene *video, yo veo*), este único recuerdo presente plantea la incógnita de cuánta cuota de azar hay en la memoria o cuánto de ella se aloja en

[4] Sería pasar del Dasein heideggeriano, del ser-ahí, al proyecto sartreano, el ser-para-sí.

un plano inconsciente. ¿Constituía esa entrega una premonición de su parte con relación a la que sería mi profesión más adelante o, por el contrario, mi memoria selectiva direccionó los acontecimientos en ese camino a través de la retención de esa imagen?

Resulta fundamental destacar (para la posterior comprensión de la obra artística) otro aspecto de la historia familiar ubicado cronológicamente en un punto muy anterior a mi nacimiento, en el año 1965. Mi abuela quien se denominó *Mamina* en el momento en el que comenzó a trabajar como vidente (y de esa manera la llamaba yo, creyendo que era su nombre real) tomó la decisión de modificarle el apellido a mi padre a la edad de ocho años y de coartar, por ende, la herencia que se produce a través del traspaso del apellido de una generación a otra. De esta manera, en un proceso de transmisión tardío del relato familiar,[5] mi subjetividad fue puesta en crisis. Aquel apellido adjudicado al abuelo Sosa (figura misteriosa de la cual nada se sabía porque nada se decía) y que constituía mi nombre (rasgo primario en la construcción de la identidad) se convirtió, rápidamente, en una palabra vaciada de su contenido simbólico y pasó a ser sólo el apellido de un desconocido que no tenía ninguna relación filial conmigo. Paradójicamente, el apellido *verdadero*, Pompeo, también representaba una ausencia. Esta revelación no trajo un cúmulo de información que permitiera la reconstrucción del espacio vacío. Una misma ausencia, el mismo espacio vacío en el árbol genealógico, el único rol filial sin rostro podía ser nombrado de dos maneras diferentes y, aun así, no era posible entablar con él un lazo identificatorio [Figura 1].

Figura 1. **Proyección de diapositivas y de film *Súper 8* sobre pantalla de papel vegetal. *El intersticio en el espejo* (2015), de Catalina Sosa. Autora de la fotografía: Estefanía Santiago**

[5] «Dentro de la familia, cuidar puede ser callar, cuidar puede ser compartir. Contar puede ser el deseo y callar la única posibilidad de sobrevivencia. En todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente» (Kaufman, 2006: 50).

CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA POSIBLE

Fue la mediación a través del relato, la ficcionalización de «la historia de una vida» (Ricoeur, 1986) puesta en una obra audiovisual, la que comenzó el proceso de re-construcción de la identidad. *El intersticio en el espejo* (2015) es una obra de cine expandido, una instalación audiovisual multipantalla interactiva que trabaja hibridando material de archivo familiar (fotográfico, audiovisual y de documentación) con material autobiográfico grabado en los últimos dos años. Esta instalación fue presentada como tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y fue exhibida entre el 9 y 11 de octubre de 2015 en el Salón del Subsuelo del Anexo del Senado de la Provincia de Buenos Aires, en el marco del Festival de Cine Independiente de La Plata «11 FestiFreak».

La obra, que construye la historia familiar desde múltiples pantallas de manera fragmentaria y simultánea, se presenta menos como el pacto autobiográfico al que refiere Philippe Lejeune (2009) y más cercana a una experiencia de *autoficción*, un neologismo acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky en su novela *Fils*.[6] En ella, el autor señala que «[…] a diferencia de la autobiografía que busca reencontrar la unidad del relato y la unicidad del yo, la autoficción sólo puede expresarse mediante el fragmento, la ruptura, lo discontinuo y simultáneo» (Doubrovsky en Corbatta, 2015: 2).

De este modo, el tratamiento del propio origen y la relación con los vínculos hereditarios son analizados y moldeados en el proceso artístico, que se evidencia en la obra desde el momento en el que se decide exhibir secuencias de imágenes del ámbito privado que fueron registradas durante el proceso de búsqueda. Estas secuencias son: una entrevista a una tía de mi padre (a quien él no veía hacía más de treinta años), su reencuentro con ella, la búsqueda de mi padre de su casa de la infancia, una entrevista realizada a mis abuelos maternos y el descubrimiento y el despegue de dos fotos que habían sido pegadas por mi abuela para ocultar los escritos que se encontraban en el reverso. La autobiografía con su carácter performativo, o la «etnografía doméstica»,[7] como la denomina Michael Renov, se presenta «como "obra en construcción", en la medida en que intentan reflejar la propia vida del cineasta en su mismo dinamismo temporal» (Cuevas Álvarez, 2005: 220).

Resulta importante destacar que el trabajo con el material de archivo familiar se encaró entendiéndolo como el soporte que contiene los rastros (los restos) de un tiempo pasado. Paul Ricoeur expone que el archivo remite al documento y éste a la huella, por ende, el archivo es soporte de memoria. En el seno de las familias éste se presenta de variadas maneras: amplio o reducido, sólo fotográfico o en variados formatos, ordenado o caótico. En mi caso, no existe el álbum familiar como objeto, por ende, no hay una lectura previamente configurada por otros. Las fotografías familiares se encuentran anárquicas en el armario de mi casa paterna, libres de ser ordenadas a criterio del ojo que las observe; despojadas de un significado previamente otorgado, así, el archivo funciona como un reservorio de decodificaciones y de interpretaciones variadas.

---

[6] «¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky, 1977: 266-267).

[7] «[…] en la que se rompe la dicotomía entre el sujeto investigador y el grupo humano objeto de investigación, pues ambos están implicados personalmente en esa investigación, que se presenta habitualmente como un proceso de autoconocimiento» (Cuevas Álvarez, 2005: 237).

Mi trabajo con el archivo incitó la creación de un espacio privilegiado para forzar la transmisión de la memoria, proceso que hasta entonces estaba trunco, oprimido por el silenciamiento familiar y por el desconocimiento del pasado.

> Cuando se plantea la transmisión de memorias, el tiempo pasado toma densidad en la narrativa presente, y entonces pasado y presente se actualizan a la luz de quienes reabren los sentidos de lo legado. Tiempos pasados y acontecimientos cronológicos se resignifican en la singularidad de cada sujeto (Kaufman, 2006: 53).

En esta reapertura de sentidos es interesante señalar que el archivo legado ocultaba más de lo que exhibía. No se presentaba claro e impoluto, sino que había sido intervenido por mi abuela. Había, entonces, fotografías recortadas (en las que no estaba la figura de los hombres que la acompañaron), escritos tachados en los reversos de las fotos y fotografías pegadas. Frente a la imposibilidad de reconstrucción de una historia cronológica ordenada, con rostros de hombres reconocibles y adjudicables a determinados momentos en la vida de mi abuela, fueron necesarias las libres interpretaciones. Frente al daño voluntario de los elementos de la memoria se propuso la restauración artística. Si «la fotografía lucha contra la muerte y el olvido» (Silva, 1998: 33), porque construye un presente eterno en la emanación del referente (el «esto ha sido» del que habla Roland Barthes),[8] el trabajo de apropiación del archivo, aquel que en su forma intervenida pretendió olvidar, no hace más que intentar revivir el recuerdo, ya no como la reconstrucción de hechos, sino como la construcción de una nueva experiencia sensible.

> […] cuando intentamos comprender los vínculos entre silencio y alusión, entre olvido y recuerdo, no podemos dejar de mirar las relaciones entre las señales, así como entre éstas y sus ausencias, y debemos tener el coraje de hacer interpretaciones que corran el riesgo de crear nuevas asociaciones (Passerini, 2006: 27).

Podemos incluir aquí la perspectiva de Jaimie Baron, según la cual el efecto de archivo se va convirtiendo en afecto de archivo, algo que sucede cuando nos enfrentamos con «una imagen que tiene una carga emocional tan fuerte que visitar el archivo nos produce más que una comprensión, una emoción» (Sánchez Biosca, 2016).

No podremos saber si Mamina deseaba poder olvidar al intervenir las fotografías familiares, pero el gesto de conservarlas como parte de su archivo, aunque «destruidas», nos permite pensar en la paradoja memoria/olvido que se presentó en ella y a la cual no se hubiera podido enfrentar de otra manera. En esta misma línea, encontramos que esas figuras negadas en el registro resisten subyacentes en unos poemas escritos por ella (encontrados en la búsqueda y utilizados en la obra), en los que de manera melancólica las aborda, las invoca: desde su expresión más íntima no hizo más que conectar con los espacios vacíos dejados por los hombres de su vida y negados en el archivo.

Frente a este panorama, se planteaba la disyuntiva de cómo representar, cómo hacer presente en imágenes, la figura del/los ausente/s. Ese problema se afrontó a través de dos

[8] «De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella» (Barthes, 1989: 126-127).

líneas de trabajo. Por un lado, se realizó la selección de fotografías de mi abuela en donde aparecía posando sola, en diversos paisajes (lo que remite al cuerpo en tránsito, de viaje, nunca estable en ningún lugar o con compañía alguna). Frente a ella, el cuerpo ausente, el inidentificado, el no registrado, se hacía presente desde el lugar de la cámara, desde quien mira detrás del visor y es responsable de la detención del instante.

Esas fotografías representan, también, el estereotipo de lo femenino frente a cámara, una imagen cuidada de sí misma que responde a los cánones de belleza de la época. En contraposición, y superpuestas a estas fotos sobre una pantalla traslúcida, se exponen múltiples imágenes de mi rostro, proyectadas en película súper 8 compuesta de imágenes fijas. Este soporte de película de formato reducido se encuentra intervenido, escrito sobre las imágenes (en contraposición a los escritos tachados y ocultados que he mencionado) con la frase *yo soy yo, yo soy otra; Sosa, Pompeo*. Con este recurso se retoma la invocación a la ausencia, ya que, en la autorreferencialidad, el rostro en exposición reclama el rostro que falta, a la vez que invita a poder ser suplantado por *los otros* que miran. Las fotografías personales fueron tomadas diariamente durante varios meses, al comienzo y al final de los días. De esta manera, las imágenes luchan contra el ideal de belleza. Frente a una imagen cuidada del cuerpo se confronta el rostro *desestetizado*, cansado, dormido, alejado del estereotipo con el que debería ser fotografiado un rostro femenino (limpio, feliz, bello).

Estas secuencias de imágenes (las fotografías de mi abuela como las de mi rostro) fueron exhibidas en la obra con un proyector de diapositivas y un proyector *súper 8*, respectivamente; ambas máquinas estaban enfrentadas en una misma línea, distanciadas una de la otra y proyectaban, simultáneamente, sobre una superficie traslúcida que mediaba entre ellas a mitad de camino. En otro sector de la instalación, habitando el espacio colgados del techo, se encontraban cinco poemas originales escritos por mi abuela. Al acercarse a cada uno de ellos, el espectador era captado por sensores ultrasónicos que, conectados por Arduino a la computadora, encendían una luz sobre el poema y habilitaban la proyección de una breve secuencia de video sobre una pantalla ubicada frente a éstos. Si el espectador se mantenía frente al poema, las secuencias se sucedían en orden aleatorio, mientras que, si se alejaba, la reproducción se detenía. Al haber más de un espectador recorriendo el sector de los poemas, al ser accionados los sensores las secuencias de video se iban superponiendo en capas translúcidas, generando una fragmentación del relato y un collage visual y sonoro que complejizaba el entendimiento cada vez más.

Por último, en un rincón del espacio, simulando un living de casa de abuela, había una cinta VHS en constante reproducción, que estaba exhibida en un televisor de rayos catódicos. Este espacio invitaba a que cada espectador escuchara por auriculares un relato con mi voz –esta fue, probablemente, la parte más explícita de la obra– el cual generaba una atmósfera más íntima, en la que el vínculo directo con mi abuela se hacía presente por medio de lo que mi voz expresaba.

EL DIÁLOGO CON LOS ARCHIVOS

En *El intersticio en el espejo* se despliegan dispositivos de proyección de imágenes a los que Philippe Dubois (2001) llama «máquinas de imágenes», que comprenden las tecnologías

fotográfica y cinematográficas, el video analógico y la imagen informática. De esta manera, la obra se sustenta en una convergencia de los medios y en la hibridación de la imagen fotoquímica y videográfica con una computadora, pero lo hace para poner a los dispositivos al servicio de un discurso emotivo. Se construye un «cine no lineal programado» (La Ferla, 2009: 167) que busca incluir al espectador y reforzar su identificación con el relato a través de la participación activa. La obra necesita de la interacción con un sujeto espectador para abandonar el estado latente en el que se encuentran las imágenes previas a ser proyectadas y así es siempre el otro quien convierte en presencia la historia velada, de la misma manera en que fui trayendo a la superficie todo lo que subyace en el archivo material y queda de alguna manera oculto en el tiempo [Figura 2].

Figura 2. **Visitantes en la Video instalación *El intersticio en el espejo* (2015), Catalina Sosa. Autor de la fotografía: Luis Migliavacca**

Asimismo, a partir de la investigación que dio inicio a la obra se puede establecer una comparación entre la investigación artística y la microhistoria, una práctica historiográfica desarrollada desde la década del setenta que tiene como eje la reducción de la escala de observación para responder a preguntas o problemas teóricos más generales. Podemos proponer esta comparación sobre la base de las dos características que asume la función de la narrativa en esta corriente, según el historiador Giovanni Levi (1993). En primer lugar, por la intención de demostrar que existe una relación entre los sistemas normativos y la libertad de acción del sujeto, que se produce en los intersticios, en los espacios que siempre existen en un sistema de normas. En segundo lugar, porque la metodología de trabajo no pretende presentar la realidad de manera objetiva sino que explicita los procedimientos de la investigación, de este modo, como sostiene Levi, «[…] el punto de vista del investigador se convierte en una parte intrínseca del relato» (1993: 41). Es así que la microhistoria como la autobiografía fílmica habilita procedimientos de investigación autorreferenciales en los que lo preponderante es la subjetividad del individuo investigador-creador.

En *El intersticio en el espejo* la microhistoria y la autoficción se toman de la mano y emprenden un camino conjunto hacia la creación. La visión microscópica de los hechos y la introspección –que no busca la unidad del relato ni la unicidad del yo– pregonan una intersubjetividad que no pretende enaltecer los aspectos ególatras en la investigación artística, sino que, por el contrario, se complementan como una manera de proyectarse al mundo, desde uno para todos, desde la identificación con la historia personal hacia las historias universales. Aquí se puede encontrar el «Yo es otro» del que habla Rimbaud. ¿Acaso la historia personal es realmente única y privada, o se gesta y se nutre de todas las historias? ¿No se repiten las historias dentro de una comunidad, cuando los individuos, por su contexto cultural, repiten patrones de acción? Quizás, como sostiene Ricoeur, «[…] apropiarse mediante la identificación con un personaje es someterse uno mismo al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones de sí mismo» (1986: 354).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (1989). «Los rayos luminosos, el color». En *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (pp. 126-128). Barcelona: Paidós.

CANDAU, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2005). «Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica». En Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.). *Documental y Vanguardia* (pp. 219-250). Madrid: Cátedra.

DOUBROVSKY, *Serge* (1977). *Fils*. París: Gallimard.

DUBOIS, *Philippe* (2001). *Video/Cine/Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

DURAS, *Marguerite* (1984). *L'Amant*. París: Les Éditions de Minuit.

KAUFMAN, Susana (2006). «Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias». En Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

LA FERLA, Jorge (2009). «Epílogo». En *Cine (y) Digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (pp. 167-196). Buenos Aires: Manantial.

LEVI, Giovanni (1993). *Sobre microhistoria*. Buenos Aires: Biblos.

PASSERINI, Luisa (2006). «Memorias entre silencio y olvido». En *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad* (pp. 25-42). Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia y Editorial Universidad de Granada.

RICOEUR, Paul (1999). «Memoria individual y memoria colectiva». En *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (pp. 15-23). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

SILVA, Armando (1998). «Condiciones del álbum de fotos de familia». En *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos* (pp. 19-38). Bogotá: Norma.

SOSA, Catalina (2016). «*El cine expandido. La memoria y las identidades subjetivas desde los archivos familiares en el arte contemporáneo*». *Quinto Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (ASAECA). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

CORBATTA, Jorgelina (2009). «Psicoanálisis y literatura: La auto-ficción» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3529/ev.3529.pdf>.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel (2010). «Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>.

RICOEUR, Paul (1986). «Identidad narrativa» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2016). «Conferencia inaugural del V Congreso AsAECA. Archivos cinematográficos de la aflicción: la imagen perdida de Camboya» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en
<https://www.youtube.com/watch?v=YuMe5niCEXU>.

SARTRE, Jean Paul (1946). «El existencialismo es un humanismo» Consultado el 25 de abril de 2016 en <http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsnh/Leer%20escribir%20PDF%202014/Sartre-existencialismoeshumanismo.pdf>.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Imágenes que tienden al mundo
Lucas Morgan Disalvo
Arkadin (N.° 5), pp. 150-153, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

IMÁGENES QUE TIENDEN AL MUNDO

LUCAS MORGAN DISALVO
morgan.ztardust@gmail.com
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (2015), compilado por Emilio Bernini, Daniele Dottotini y Roberto Di Gaetano. Buenos Aires: El cuenco de plata, 256 páginas.

Recibido: 06/02/2016 | Aceptado: 18/05/2016

RESUMEN
La antología *Cine y Filosofía*. *Las entrevistas de Fata Morgana* se compone de un cuerpo notable de diversas entrevistas publicadas por la revista italiana de pensamiento cinematográfico *Fata Morgana*, comprometidas en la apuesta por pensar el cine como una compleja maquinaria crítica y al pensamiento como una forma conectora en movimiento. Comolli, Didi-Huberman, Kristeva, Herzog y otros, se suman a repensar la relación del cine con el mundo, en el marco de un libro cuya ecuación «cine y filosofía» no busca demostrar aquello que el cine tiene de pertinente para la filosofía, sino señalar que todo pensamiento crítico consiste en una operación que se agita necesariamente en y entre formas, sean éstas de manufactura audiovisual o filosófica.

PALABRAS CLAVE
Cine; filosofía; dialéctica; pensamiento; imagen

Este conjunto de entrevistas a teóricos y a realizadores contemporáneos, publicadas previamente en la notable revista de pensamiento y crítica cinematográfica italiana *Fata Morgana* (creada en 2006), se encuentra reunido en el libro compilado por Emilio Bernini, Roberto De Gaetano (director actual de la revista) y Daniele Dottorini, con la iniciativa de trazar y productivizar ciertos cruces críticos entre las dimensiones del cine y la filosofía. La ecuación «cine y filosofía» que auspicia las intenciones del volumen no busca demostrar aquello que el cine tiene de pertinente para la filosofía –pensando a ésta última como una fuerza autorizada y redentora capaz de instrumentalizar determinadas imágenes y eventos audiovisuales con el fin de *hacerlas pensar* (situándolas en relación de comentario con las grandes órbitas conceptuales de la disciplina)–, sino señalar que todo pensamiento crítico consiste en una operación que se agita necesariamente en y entre formas, sean éstas de manufactura audiovisual o filosófica.

Aquel debate que conectó históricamente al cine con la filosofía ha sido la discusión extendida en torno a la compleja relación entre imagen y mundo o imagen y realidad; pero, a su vez, el libro se hace eco de la necesidad de poner a punto una praxis al interior de esta intersección imagen-mundo. En términos de Edgar Reitz, dicha praxis no sería otra cosa que el ensayo de un pensamiento en imágenes (o el desafío de *pensar cinematográficamente*) para ocuparse del mundo; apostando, tal como aventura Georges Didi-Huberman en uno de los pasajes del libro, a revisar lo visual entendiéndolo como una capacidad de pensar y de articular nuestra relación con el mundo a través de imágenes.

El libro se divide en tres episodios –el primero enlaza a diferentes figuras de la filosofía, el segundo reúne a realizadores y el tercero, casi a modo de contestación dialéctica, regresa a filósofos que articulan un pensamiento entre y a partir de las imágenes– en los que las entrevistas constituyen una suerte de *tableux* donde emerge y se construye dialógicamente una imagen o un entramado de imágenes con el cual desglosar los modos posibles en los cuales la relación cine-mundo puede ser pensada. Jacques Rancière inicia el volumen y se presenta como un teórico de las formas sensibles, interrogando aquel espacio de disonancia y desacuerdo que puede introducir una imagen en su relación con un espectador, y en el que se dirime una posibilidad fundamentalmente transformadora, fundamentalmente política: la del desarreglo de las tramas vinculares que estructuran nuestra experiencia (política) de lo sensible y que son naturalizadas como sentido común.

Roberto Espósito le sigue, discurriendo acerca del *paradigma inmunitario* de un cine obsesionado con la integridad y con la permanencia de una realidad a la que desvincula del tiempo para conservarla, deprivándola con este gesto, de todo transcurrir dialéctico, toda inscripción en el tiempo y, por lo tanto, aniquilándola. A este paradigma, Espósito le contrapone el *paradigma de-generativo* de un cine que abraza la metamorfosis de lo real y que no deja de concebir a dicha realidad como una combustión permanente de formas a la cual el cine mismo contribuye. Por su parte, Jean Luc-Nancy da paso a la pregunta por el goce como un espacio de gratuidad resistente («desear por nada») que se abre al interior de una imagen que nunca es una sola, por sí misma, sino el efecto de una articulación y movilización de multiplicidades, una imagen que siempre está moviéndose y conectándose con algo más allá de sí.

En la entrevista que le sigue, Julia Kristeva describe un panorama actual caracterizado por tecnologías que cancelan la separación entre las imágenes y nosotros, frente al cual la autora insiste en la necesidad de recuperar la distancia, «sin perder los privilegios de la sensorialidad» (Kristeva en Cervini & Roberti, 2015: 104).

Más adelante, Werner Herzog pasa a conceptualizar al mundo como opacidad o como límite que, incesantemente, produce interrogantes. Herzog se pregunta por la capacidad del cine de inaugurar espacios de apertura y de suspensión, y planteando que «la cualidad más específicamente humana es dar un paso por fuera de nosotros mismos» (Herzog en Dottorini, 2015: 117) y que, en esta dirección, la imagen intenta cumplir la promesa de que experimentemos un nuevo orden de conexiones con aquello que vemos. Posteriormente, Raúl Ruiz se interna en una reflexión acerca del *territorio* como un modo de constructo fantasmático que no es otra cosa que una imagen: aquello que se construye para poder ser habitado, con la demanda paradójica de que, para que este posible tenga lugar, es necesario que nos encontremos por fuera de él.

Por su parte, Georges Didi-Huberman indaga en el montaje como lugar de intersección de distintas coordenadas temporales al interior de una imagen y entre imágenes, arrojándonos a evaluar y a reconfigurar nuestras relaciones con el tiempo, con la memoria y con la historia; destaca, además, la potencia de la imagen dialéctica, de una dialéctica irresoluta, sin síntesis superadora, que no deje de dar cuenta –como señala en referencia a Harun Farocki- «cómo la imagen ha sido hecha», pronunciando las tensiones que la habitan. Jean-Louis Comolli concibe al fuera de campo como agente «portador de un ad-venir» (Comolli en Roberti, 2015: 193), como promesa y como amenaza de des-calibramiento y reconfiguración de lo visible y lo invisible, como espacio clave para entender el montaje en tanto operatoria simultáneamente generadora y destructiva de relaciones.

Es el libro mismo el que invita a desarmar esta organización que diferencia rigurosamente filósofos de cineastas, al abrir vectores de interlocución que nos permiten conectar, contrastar y revitalizar imágenes, generalmente de orden dialéctico (como *apertura/cierre*, *vida/muerte*, *opacidad/transparencia*, *detención/pasaje*), traficadas y multiplicadas por distintas voces en las entrevistas. De esta manera, es posible rimar el elogio del autorretrato, del retraerse como forma, sostenido por Kristeva, con el ejercicio de distancia que enaltece Reitz, que consiste en una cámara capaz de cerrar los ojos, para luego recomenzar su relación con el mundo. Del mismo modo, las preguntas de Espósito en torno al lugar de lo irrepresentable al interior de una imagen pueden vincularse con los interrogantes de Didi-Huberman acerca de los regímenes contemporáneos de visualidad o con las indagaciones de Comolli al pensar lo visible y lo invisible como horizontes de potencia móvil dentro de una imagen; al mismo tiempo, en Herzog y en Nancy aparece la figura del *límite* concebido como frontera opaca y como condición para el sentir, respectivamente; Didi-Huberman y Ruiz liberan la pregunta por la imaginación; Schrader y Nancy piensan a la imagen como un puerto o pasaje, entre otras yuxtaposiciones y confluencias que pueblan el libro.

A lo largo de los distintos paisajes críticos surge, continuamente, la necesidad de conceptualizar al cine como un *afuera* estratégico a partir del cual se puede tender una relación analógica con el mundo, que continuamente regresa para reinscribirse transformativamente en éste último. Es así como la relación entre el cine y el mundo aparece revisada en estos intercambios desde una ética benjaminiana de encontrar o de inventar una calidad específica de *distancia*, perdida o desalojada por un tiempo de saturada actualidad permanente en el que las cosas presionan demasiado de cerca sobre nosotros (Benjamin, 2014). En este sentido, la distancia entre el cine y el mundo (que es menos una cuestión de ontología irreductible que de relacionalidad táctica) se convierte en la condición de posibilidad misma para el ejercicio sostenido de una sensibilidad crítica: mirar, sentir y vincularse con el mundo

requiere de un estado de discontinuidad, de un margen de separación que es, al mismo tiempo, un espacio de apertura para formular, mediante el deseo y la necesidad, distintos ensayos de aproximación y de contestación frente a aquello que se mira. Según Nancy, lo primero que sentimos cada vez que sentimos es una separación, aquellos límites que nos devuelven la forma del mundo y nos permiten vincularnos con éste; de modo que la forma del mundo se experimenta como la devolución de un vínculo en el que sentir es, primordialmente, un efecto de entrar en relación con el afuera.

De manera similar, las entrevistas del libro se desarrollan como espacios intersticiales de posiciones y de encuentros en los que la imagen se construye dialógicamente como un tiempo-lugar desde el cual mirar para pensar: no solamente se trata de la imagen como una forma que piensa, sino que también, estas derivas conversadas ponen de relieve la idea de que todo pensamiento necesariamente acontece y se expresa como forma. Si *Cine y Filosofía* se remonta una y otra vez a las figuras de *margen*, de *distancia* y de *apertura* como espacios indefinidos de posibilidad es porque, justamente, y tal como sostienen Bernini y Dottorini en el posfacio, la pregunta que más ha desvelado la imaginación teórico-cinematográfica contemporánea no ha sido la pregunta esencialista de resolver, de una vez por todas, lo que el cine *es* o lo que es el cine *debe ser*, sino la pregunta por la potencia, por lo que el cine *puede*, que necesariamente implica una conciencia prospectiva, un cine que sale del mundo, que se sostiene como «mundo en acto», en palabras de Nancy, para luego volver a él.

Es interesante pensar, tal como propone Didi-Huberman, que estas inquietudes reiteradas en torno a los intersticios, al fuera de campo y a la distancia abrigan, en última instancia, una pregunta por la imaginación, por la sensibilidad de figurar e intensificar otros posibles, de hacerlos arribar al campo de lo pensable por medio de una imagen o, mejor dicho, mediante la tensión que se activa entre ellas. El cine y la filosofía funcionan como poderosas máquinas de imaginar al unísono; esto es, como máquinas de producir imágenes y direcciones imaginarias desde las cuales pensar, montar o descalibrar regímenes de relación y horizontes de sentido, articulándose frente a problemas o bien generándolos. El libro *Cine y Filosofía* celebra la afinidad constitutiva de ambas dimensiones en una suerte de utopía compartida, que es la de preparar el movimiento deseante que parte de pensar el presente con imágenes a pensar imágenes para el presente.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Benjamin, Walter (2014). «Espacios en Alquiler». En *Calle de Mano Única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

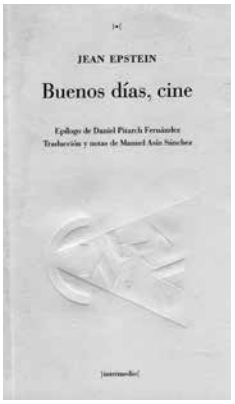
Cervini, Alessia y Roberti, Bruno (2015). «El sujeto que se retrae» (entrevista a Julia Kristeva). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 95-102). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Dottorini, Daniele (2015). «Expuestos a la naturaleza» (entrevista a Werner Herzog). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 105-120). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Roberti, Bruno (2015). «La transparencia que esconde» (entrevista a Jean-Louis Comolli). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 191-2013). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Tres veces Jean Epstein
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.° 5), pp. 154-160, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

TRES VECES JEAN EPSTEIN



EDUARDO A. RUSSO
earusso@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata.
Argentina

Reseña a tres libros de Jean Epstein:
El cine del diablo (2014). Buenos Aires: Cactus, 128 páginas.
La inteligencia de una máquina (2015). Buenos Aires: Cactus, 112 páginas.
Buenos días, cine (2015). Madrid: Intermedio, 176 páginas.

Recibido: 28/01/2016 | Aceptado: 12/04/2016

RESUMEN
A partir de la reciente edición de tres libros del cineasta, poeta, novelista, ensayista y teórico del cine Jean Epstein, el artículo examina el decurso de sus ideas cinematográficas. Son considerados en el texto algunos conceptos cruciales de sus planteos como los que atañen a las relaciones entre pensamiento y poesía en las imágenes, así como los alcances y vigencia de una filosofía del cine que intenta trascender las oposiciones entre realismo e irrealismo, o aquellas que oponen documento y ficción.

PALABRAS CLAVE
Cine; estética; teoría; experimental; vanguardias

Hace sólo un par de décadas, la figura de Jean Epstein se encontraba minimizada en las historias del cine. Frecuentemente incorporado en una serie de autores ligados a la vanguardia histórica francesa, una *première vague* que otras veces se mentaba como *vanguardia poética*, Epstein aparecía como amigo un tanto receloso de los surrealistas, empleador de Luis Buñuel antes de *Un perro andaluz* (1929), o miembro de una serie no demasiado precisa en la que su mención convocaba inmediatamente a la compañía de Germaine Dulac, Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier y otros, y su singularidad se difuminaba en un efecto de grupo. Poco para remarcar quedaba de quien en su juventud había sido saludado como prolífico cineasta (sería autor de unos 40 films a lo largo de su carrera) y volcánico poeta-filósofo del cine. Su muerte en 1953 fue asordinada. Henri Langlois, en su necrológica, apeló a una figura cercana a ese Edgar Allan Poe que tanto había apreciado el difunto, para remarcar amargamente que Epstein había sido enterrado vivo por sus contemporáneos. No obstante el largo abandono, medio siglo más tarde de su desaparición, su obra hoy resurge con una actualidad inusitada.

Durante los últimos años, relecturas, retrospectivas y ediciones de libros y DVD mediante, el energético espectro de Jean Epstein se ha lanzado a recorrer con renovado empuje el mundo del cine. Durante demasiado tiempo había sido conocido sólo de forma fragmentaria y por un selecto grupo de cinéfilos decididamente minoritarios, a través de su encuentro en esporádicas sesiones de cinemateca o la frecuentación de bibliotecas especializadas. Hoy, nuevas disponibilidades permiten un acercamiento más minucioso a una prolífica obra que se evidencia como especialmente pertinente en el estado actual del cine (y de los estudios sobre cine).

En el plano local, los memoriosos recordarán la lejana publicación argentina de *La esencia del cine* (1955) y *La inteligencia de una máquina* (1946) de Jean Epstein en las colecciones de Editorial Nueva Visión hacia fin de los años cincuenta. En aquel entonces sus ideas contrapunteaban las teorías realistas en auge. No obstante, se imponían a sus lectores sin desdeñar su procedencia atípica, su condición de ornitorrinco teórico para esos años, lo que llevaba a entenderlas como ligada a un momento de la vanguardia que, desde la perspectiva de entonces, despertaba tanto la intriga como la añoranza, casi con el difuso (acaso fotogénico, como correspondería a una de sus obsesiones) halo de un exquisito anacronismo. Por cierto, no es esto lo que ocurre cuando el lector contemporáneo lee, o ve en pantalla, la producción de Epstein en esta segunda década del siglo XXI. Portador de una verdadera utopía cinematográfica, o si se quiere, poeta profético de un *cine místico* en sus propias palabras, no lo es en sentido religioso sino por la radicalidad de su creencia en los poderes de un cinematógrafo pensado en potencial. El cine le interesa tanto por lo que detecta que es en un tiempo y espacio determinados, como por lo que puede llegar a ser.

Nacido en Varsovia, aunque de nacionalidad francesa, los años formativos de Jean Epstein fueron de voracidad y diversidad inusuales. Educado en ciencias biológicas, poeta cercano a Blaise Cendrars, se interesó por la plástica en contacto con Fernand Léger y por el cine guiado por la obra de Abel Gance y de Louis Delluc, de quien fue asistente apenas pasados los veinte años. Pero también había trabajado en su laboratorio de Lyon con el ya veterano Auguste Lumière, a quien asistió en sus experimentaciones químicas.

A los 25 años, cuando algunos lo pensaban ya como científico, poeta o un promisorio filósofo del cine, Epstein prefería pensar su condición como *lirósofo.* Ya había debutado como cineasta con una biografía de Louis Pasteur que, a su modo, le permitió cultivar esa pasión

Figura 1. **Jean Epstein**

conjunta por la ciencia y por el arte que se trasunta en su escritura y que, también, atraviesa sus películas. En ellas se interroga la acción inseparable de una emoción estética que se obtiene a la par del logro de cierto tipo de conocimiento [Figura 1].

Al final de la pasada década, un importante dossier dedicado a Jean Epstein en el número 62 de la revista *Archivos de la Filmoteca* difundió, entre algunos ensayos de expertos y de historiadores que revisitaron su obra teórica y fílmica, los textos de *Bonjour cinéma* (1921) y *El cine visto desde el Etna* (1926). La impecable traducción del primer texto es la misma que ahora vemos editada en forma de libro. Ese dossier Epstein fue en castellano el equivalente a varios estudios y reposiciones de su filmografía que, internacionalmente, hoy permiten advertir un notorio foco de interés en su obra que todo indica se irá acrecentando.

LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA

Subtitulado «Una filosofía del cine» y escrito en 1946, este pequeño volumen es, en su densidad, un intento de fundamentación no de un pensamiento propuesto para este medio artístico, sino de cómo el cine despliega su propio modo de pensar. Jean Epstein lo hace sin necesidad de postular el cine como una forma viviente; para él, sin duda, el cinematógrafo es una máquina, pero su existencia incluye un tipo de operación que sólo cabe definir como pensante. No se trataría, como ocurre en la fórmula de Jean-Luc Godard que se ha convertido en una muy citada definición, de que el cine sea una forma que piensa, sino que, en el caso del cine, el pensamiento proviene de la misma operación maquínica, es efecto de un modo de funcionamiento anterior a la plasmación de una forma, incluso de la consolidación

de un movimiento visible. Más que una forma que piensa, es un artefacto dinámico que piensa formas; en otro sentido, imágenes. Un aparato que no sólo es un potenciador del ver, sino generador de cierto tipo de ideas que surgen de su propio régimen de operación.

Es notable advertir de qué modo el autor se demora en la descripción del poder de un gesto, de la tensión de un músculo o un temblor en la superficie de una epidermis, en la medida en que esa percepción deja entrever una mente en acción: la inteligencia de una máquina. El cine no es en modo alguno un espejo. No se limita a reflejar una imagen de los cuerpos frente a su superficie. Por el contrario, lo que produce es una elaboración que incluye movimiento, transformación y procesamiento de lo visible. Sosteniendo su constante preocupación por el cuerpo, tanto en términos físicos como en su autopercepción, el autor postula un modo de reconocimiento de los cuerpos en devenir por medio de una máquina que no sólo es óptica, sino cerebro. Este punto es fundamental: la cámara es un cerebro, no un ojo maquínico. Así como el psicoanalista Jacques Lacan había propuesto en la década anterior examinar la función del yo a partir de la confrontación de un sujeto con su propia imagen en la famosa tesis del «Estadio del espejo», Epstein se lanza a pensar una nueva forma estructurante en lo que podríamos denominar como un *Estadio de la cámara*. Un armado teórico no exento de riesgos, pero que promete otros límites a los tradicionales conceptos de identidad y de realidad, e, incluso, como aquel estadio del espejo, a la relación del cuerpo con la propia imagen. Por cierto, sus referencias apenas rozan el psicoanálisis, dado que elige sus marcos conceptuales en ámbitos que considera propios de las ciencias naturales.

Epstein atraviesa *La inteligencia de una máquina* postulando una perspectiva casi animista en su examen de la estructura y de funciones del medio o, en cierto sentido, cercana a los filósofos de la naturaleza. A lo largo de sus páginas raramente aparecen menciones a films, a directores o a elementos del lenguaje cinematográfico. Es la visión de la cámara, su potencial revelador del mundo en términos de una óptica activa que manipula tiempo y espacio lo que ocupa la mayor extensión de sus desarrollos. Y sus interlocutores no son tanto los cineastas sino científicos y pensadores, así como los procesos cinematográficos son cotejados con reacciones químicas, con procesos biológicos o, incluso, con categorías de la física.

Lo que el cine construye está en las antípodas de la idea de un reflejo del mundo visible y audible. Se trata de una configuración que posee la arquitectura propia de un pensamiento que podría considerarse una filosofía. Aunque precisa: es más bien de una antifilosofía en la medida en que este pensar está armado con imágenes. Por una parte, se trata de un universo modulado en la planicie de la pantalla pero abierto a la convivencia fantasmal de las sobreimpresiones, a la exploración morosa y obsesiva de los ralentíes, a la visualización del tiempo en los acelerados de la imagen. La relatividad y la transformación reglan ese pensamiento que, por otra parte, presenta íntimas correspondencias con el mundo onírico aunque, a diferencia de los surrealistas, Epstein destaca en ese mundo en ebullición el potencial lógico, articulador de una realidad englobante que permite la comprensión de aquello que espera fuera del cine, y no el estallido subversivo de una suprarrealidad. Por eso mismo es que *La inteligencia de una máquina* se asienta en un suelo que es definitivamente postromántico, en el sentido de que arte y ciencia ya no son dimensiones de la acción humana orientadas en sentido divergente, sino que se aúnan en un movimiento conjunto: en Epstein, destaquemos, pensar y sentir son dos aspectos complementarios de una actividad unificada.

El libro, si bien breve, exige un tipo de lectura que requiere del seguimiento concentrado de argumentos que se elevan a un inusitado grado de abstracción. Epstein parte del cine y se dirige a consideraciones sobre la percepción, el universo físico, las teorías científicas contemporáneas de varias disciplinas, y a menudo deja lo cinematográfico en el lugar de plataforma de despegue para descender, a veces páginas más tarde, equipado con los conceptos y con las imágenes que le hacen falta para examinar este cine del que, justamente en los años en que está cerrando su extensa práctica como cineasta, pareciera que aún está en los momentos preliminares a su adquisición de una forma.

EL CINE DEL DIABLO

Este libro se conoció en 1947, el mismo año en que Epstein estrenó su anteúltimo film, el formidable cortometraje *Le tempestaire*, que en cierto sentido marca el tramo final de un prolongado viaje romántico del cineasta en el recurrente entorno marítimo que había frecuentado desde sus tempranas películas bretonas. *Tempestaire* es una expresión regional francesa que podría traducirse como *domador de tempestades*, alude a un personaje capaz de dominar las tormentas. En ese drama localizado en una pequeña población marinera, como en el anterior

Epstein ahonda aquí, más que en *La inteligencia de una máquina,* su preocupación por el cuerpo, y llega a apelar a una fusión de los mecanismos de la percepción humana con la naturaleza artefactual del equipamiento cinematográfico. El cine es, en su visión, un super órgano sensorial complejo. No solo expande la percepción para tomar contacto con una realidad expandida, la que designa como una segunda realidad, sino que ese movimiento se articula en una segunda razón, más penetrante que aquella fundada en el *logos*. A las categorías fundamentales de la percepción espacio-temporal de los seres humanos, esta tecnología agrega otros modos de aprehender el tiempo y el espacio, otra forma de pensar cómo estar y qué hacer en el mundo circundante. Resulta interesante, en el capítulo que concluye *El cine del diablo*, advertir cómo en las elucubraciones epsteininas la descripción de algún procedimiento o capacidad cinematográfica encuentra inmediatamente correlatos en fenómenos físicos, reacciones químicas o acontecimientos meteorológicos.

A su manera, Epstein es un *tempesteur*, lanzado al dominio de los fenómenos desatados por la invención (y el correlativo descubrimiento de un poder inesperado) de un cine que lleva ese desafío diabólico, en el que también resuena el fuego prometeico:

> El científico, el filósofo, el cineasta se preguntan entonces con inquietud cuál será el poder del espíritu en mundos en los que se habrán relajado, disuelto, desvanecido, las estructuras permanentes, sin las cuales parece que no pudiera haber conocimiento (Epstein, 2014: 123).

No ignora que escribe esto, como lo consigna de manera explícita, sólo un paso después de Hiroshima y Nagasaki. Por lo tanto no se trata de un elogio candoroso de la técnica. En este movimiento, el cine aparece como un poderoso antídoto a la razón instrumental, a la abstracción de un *logos* totalizador y totalitario, y lo es como retorno a una

lógica de lo concreto, a un pensamiento formulado en imágenes que, proviniendo del mundo y pensándolo, no desbarata al *logos* sino que demuestra sus límites y se ofrece a compensar sus carencias. Como cine del diablo, este medio es peligroso, pero presenta la apertura a un modo de pensar con imágenes que, por otra parte, contrarresta una creciente masa de imágenes para no pensar, para anestesiar, que el autor ya visualizaba de modo pionero en la segunda posguerra, y que le preocuparían durante sus últimos años. En el último Epstein se insinúa de modo realmente premonitorio una crítica de las imágenes en tanto cliché o lugar común, tanto como una función posible para el cine como un arma del pensamiento, un «cerebro mecánico parcial», en sus propios términos, dispuesto a prolongar con su funcionamiento la tarea del espíritu humano.

La inteligencia de una máquina y *El cine del diablo* constituyen un tándem de esfuerzos sinópticos, intensos y concisos, que condensan una teoría del cine que busca trascender realismo e irrealismo, ficción y registro documental, incluso las clásicas categorías de percepción de tiempo y de espacio, para lanzar el cine a una aventura que implica nuevos modos de pensar y de sentir el mundo y sus imágenes. No es que Epstein fuera ajeno a los dualismos, a menudo sus desarrollos argumentativos se apoyan en opuestos, pero resulta que éstos suelen asentarse en puntos que disuelven las oposiciones convencionales. No serían estos sus últimos escritos sobre cine. En 1955 se conoció en edición póstuma, luego de su desaparición en 1953, *Esprit du cinéma* (fue precisamente esa la edición argentina de Galatea-Nueva Visión, titulada *La esencia del cine*, en 1957) y *Alcool*, que se publicaría en Francia mucho más tarde, hacia 1975. En dichos volúmenes el escritor, ya cineasta retirado, reflexionaba en una mirada más retrospectiva y atenta a los ensayos breves, sobre el cine de los sesenta años precedentes, y aunque podía advertirse el énfasis en las intensas décadas del cine silente, expandía su ya tradicional fotogenia hacia la nueva dimensión de la *fonogenia*, ese valor que al movimiento advenía por las imágenes sonoras. Pero el tercer volumen que aquí nos ocupa, que aguarda una posible nueva versión de *Esprit du cinéma* y el encuentro con *Alcool* en castellano, implica remontarnos al origen en ebullición, diríase volcánico en su ímpetu, a las ideas del primer Epstein, tal como eran esbozadas en los primeros años veinte.

BUENOS DÍAS, CINE

Distante en el tiempo, lejano precursor de los dos volúmenes citados hasta ahora, aunque tan estrechamente ligado en algunos conceptos que indican hasta qué punto en la trayectoria de Epstein las recurrencias pertinaces corrían a la par de la evolución de un pensamiento, está su *Buenos días, cine*. Este manifiesto salutatorio al poder del cine, por su estructura y su brevedad, es más una *plaquette* que un libro en sentido estricto. Su edición original tenía un formato tan pequeño que cabía en la palma de la mano, casi un evangelio, una Buena Nueva cinematográfica, aunque despojada de toda ortodoxia religiosa, confiada en la capacidad de obtener nuevos adeptos a un cine rebelde y revelador. Apelando a este formato editorial que rinde culto a la concisión y a la intensidad poética, dejando brotar entre los textos algunos caligramas e ilustraciones, un Epstein de 24 años se permite cantar y a la vez pensar un cine que posee escasos dos años más que los suyos.

En 1921, cuando su publicación se difunde, el autor ya no era un primerizo: había publicado previamente un libro de poesías celebrado por Cendrars y estaba preparando un avanzado estudio sobre historia de la biología, que finalmente no vio la luz. Esta edición que Intermedio aporta en la cuidada traducción de Manuel Asín y con un sustancioso posfacio de Daniel Pitarch, uno de los más conspicuos estudiosos actuales de su cine, presenta el plus de integrar en sus páginas la reproducción en facsímil de su diseño original, deudor de la gráfica vanguardista, publicitaria y de propaganda política (a veces no tan alejadas entre sí a pesar de sus distintas formas de producción y de circulación). La traducción ya era conocida a través del citado dossier de *Archivos de la Filmoteca*, pero en esta disposición *Buenos días, cine* adquiere, a la par del valor de su contenido, los atributos de un gozoso objeto editorial.

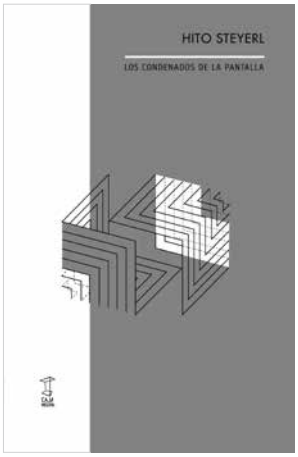
Hemos preferido concluir esta reseña con el título más lejano en el tiempo por su carácter atípico y su vocación de apertura. En cierto sentido, esa misma apertura que hoy parece necesaria, *mutatis mutandis*, ante la reinvención de materias y de formas que vertiginosamente redefinen la producción cinematográfica contemporánea. Una producción, por cierto, que aguarda los equivalentes actuales a aquel constantemente preocupado por la fatiga, pero insólitamente vital, Jean Epstein, a quien hoy es posible leer con tanto provecho como en el tiempo de sus publicaciones originales.

Los aportes de Jean Epstein y el reencuentro con su extensa filmografía –programada en ciclos cinematecarios y disponible en ediciones digitales–, dejan advertir una densidad y una intensidad conceptual infrecuentes. Acaso fue Gilles Deleuze quien, con una voz entonces bastante solitaria, destacó su figura en sus seminarios filosóficos que luego se convirtieron en los dos tomos sobre cine publicados en los años ochenta. Pero en el clima general dominaba, si no el olvido, un confinamiento reductor. Lo que hoy resurge es un Epstein en tensión, pero también en fructífera discusión con el surrealismo, con vocación de desafiar los hábitos adquiridos pero con la posibilidad de perseverar en los bordes de la realización comercial, entrando y saliendo de los moldes que intentaban mantenerlo bajo control; en suma, un espíritu polimorfo y reticente a las clasificaciones usuales, alguien para descubrir. Durante largo tiempo la edición canónica de sus textos escogidos se redujo a los dos volúmenes de *Ecrits sur cinema*, editados en forma póstuma gracias a la disposición de su hermana Marie. Pero hace dos años, bajo la dirección de Nicole Brenez (quien ha sido durante mucho tiempo una de las principales promotoras de su reconsideración en los estudios cinematográficos) se ha emprendido la edición integral de sus textos que abarcará nueve volúmenes. Este emprendimiento no incluye solamente sus escritos sobre cine, sino su obra literaria y ensayística sobre otros temas. Y también esta verdadera relectura íntegra del legado Epstein abarca su influjo en una serie de cineastas contemporáneos (Philippe Grandrieux, F. J. Ossang, John Gianvito, José Luis Guerín, entre otros). Por sobre todo, estos tres volúmenes –hoy dos de ellos altamente disponibles en nuestro medio–, escritos por un autor desaparecido hace más de sesenta años, evidencian una formidable plenitud y una confianza en el potencial del cine que resulta realmente bienvenida en un contexto como el actual, cuando las transformaciones y las migraciones del medio requieren pensar tanto un largo recorrido como nuevas formas de presencia y de revitalización ante lo que Epstein habría pensado como esa fatiga propia de las imágenes extenuadas que amenaza propagarse por nuestra iconosfera. Fatiga que sólo el cine, con su poder de hacer mirar y de sentir de otra manera, parece poder disipar.

No Exit. La salida es por la pantalla
Eva Noriega
Arkadin (N.° 5), pp. 161-164, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

NO EXIT

La salida es por la pantalla



EVA NORIEGA
maleva@gmail.com
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a *Los condenados de la pantalla* (2014), de Hito Steyerl. Buenos Aires: Caja Negra, 204 páginas.

Recibido: 08/02/2016 | Aceptado: 15/05/2016

RESUMEN

En esta reseña acerca de *Los condenados de la pantalla* (2014) se señalan temas y problemas que agitan a la imagen contemporánea desde la perspectiva crítica de la autora, Hito Steyerl, quien se detiene en los márgenes del mundo capitalista para examinar sus vínculos con el arte y con los medios y para proponer ideas cuestionadoras sobre: el trabajo artístico, el cine como fábrica social, la imagen-spam y la imagen-pobre en relación con la imagen de alta definición, la articulación política en la pantalla y el rol de los espectadores, así como las posibilidades que se presentan en el montaje y la representación para una imagen que resiste.

PALABRAS CLAVE

Imagen-pobre; pantalla; imagen-spam; cine; Steyerl

Los once ensayos que conforman esta antología que Hito Steyerl publicó en la revista electrónica *E-flux* nos permiten acercarnos a una crítica de las imágenes contemporáneas que examina el campo de producción cinematográfico y audiovisual, que observa especialmente los espacios de arte y de resistencia, y que pone el acento en las materias oscuras del mundo digital, en las heridas de las imágenes, violentadas e idolatradas, en las y los trabajadores incansables de la fábrica de imágenes. En estos ensayos, la autora transita las condiciones de producción y de circulación y su capacidad de «distribución de afectos y de deseos» en una realidad atravesada por la imagen. El texto nos llega, por primera vez en español, gracias a la editorial Caja Negra, reconocida por promover, desde hace una década, a pensadores críticos de la cultura, de los medios y de las artes contemporáneas.

Steyerl, artista, escritora, profesora y *performer*, examina el terreno de la creación audiovisual globalizada para plantear una serie de problemas ineludibles en torno a las pantallas, a los sujetos y a las cosas que las habitan: La transformación de los modos de visión, las encrucijadas de la representación y de la imagen como mercancía en la era neoliberal, la invisibilidad del trabajo artístico y el cine como fábrica, la teoría del montaje para pensar articulaciones dentro y fuera del cine político o cómo llevar a cabo un análisis autorreflexivo en el cine que haga surgir un significado político y en este sentido, revisar cuál es la función del arte contemporáneo en relación con los *patrones de poder globales*, y qué estrategias se ponen en juego ante la amenaza de la representación y la vigilancia por parte de los medios como formas de sujeción y de desaparición de las personas, por nombrar solo algunos de los ejes de su trabajo.

El procedimiento no es una simple examinación de imágenes y de espacios (la imagen-*spam*, el *glitch*, un cine imperfecto, el museo-fábrica, los espacios de posproducción, las redes sociales) que detecta sus limitaciones y las formas de resistencia a la *basura digital* y al mercado excluyente del cine de alta resolución, por mencionar algunos, sino que, también, produce un intercambio con otras voces y textos que son registrados por Steyerl en forma de charlas, de discusiones y de sugerencias que conforman la crítica de *Los condenados de la pantalla*. En su texto resume:

> Las imágenes pobres son los condenados de la pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales. Testimonian la violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual» (Steyerl, 2014: 34).

En el capítulo «Caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical» analiza los actuales cambios en los modos de ver y en nuestro sentido de orientación temporal y espacial debido a la incorporación de las nuevas tecnologías. Y postula el reemplazo de la perspectiva estable y *normalizada* por una multiplicación de perspectivas heterogéneas e hiperreales, donde el cine puede fusionarse con el diseño gráfico, la pintura o el *collage* para experimentar, por fin, la libertad representacional de la pintura y del cine experimental y salir de un espacio limitado de visión.

Cuando Steyerl se propone tomar partido y escribir «En defensa de la imagen pobre», lo hace tratando de incluir esta gran variedad de imágenes, alejadas del cine y de su copia original, en una genealogía histórica, sea esta de resistencia, del Tercer Cine, del cine no ali-

neado, de las películas de *agit-prop* o de los *video magazines underground* lo que intenta es plantear un nuevo punto de vista desde el cual valorar la imagen pobre. Intento que llama de diversas maneras: «giro semiótico del capitalismo» o «giro informacional general» (Steyerl, 2014: 44). Y aún más, aunque les concede cierta ambigüedad para integrarse al mercado capitalista del cine de alta resolución, Steyerl reconoce en estas imágenes altamente comprimidas, en su velocidad de circulación y en las posibles recombinaciones a las que son sometidas, un estado transitorio y flexible en el que podemos establecer nuevas relaciones visuales con la imagen [Figura 1].

Figura 1. ***How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational*** **(2013), Hito Steyerl**

Mediante la metáfora de la caída Steyerl describe, en varios de sus ensayos, los efectos de un capitalismo visual a escala global, ya sea que la caída se tome en clave de decadencia o de liberación siempre persiste una amenaza. Pero más que una eterna caída libre, el hilo conductor que enlaza los diversos ensayos suele ser la búsqueda de una salida a través de las pantallas. En «¿Es el museo una fábrica?» junto con «La articulación de la protesta» parece estar contenido el corazón de la crítica de Steyerl al mundo del cine y del arte contemporáneo. En el primer caso, la autora reconoce las influencias de la obra de Harun Farocki y de Jean Luc Godard para armar su pensamiento sobre el cine como fábrica: Los obreros de la fábrica Lumière salieron de la fábrica sólo para volver a emerger como un espectáculo dentro de ella (Steyerl, 2014) dice la autora, resumiendo una hipótesis según la cual tanto las imágenes como los obreros filmados y los espectadores en el cine, son puestos a trabajar. Y después amplía la idea del cine como fábrica social, esa en la cual todos trabajamos cuando estamos delante de una pantalla. Para preguntarse cómo escapar a esa productividad incesante ¿qué fabrica el cine?, o mejor ¿qué no está fabricando el cine actual? Una salida.

Para Steyerl, la salida puede consistir en esperar «que una nueva certeza caiga del cielo» (Steyerl, 2014: 32) como también insistir en el ejercicio de la autoreflexión, y para eso nada mejor que acudir a la teoría del montaje. En estos textos revisa cómo es el proceso de la

articulación política y el de la organización de la expresión en una película. Pues las conexiones entre el arte y la política como formas articuladas (no exentas de contradicciones) es otro eje explorado en los capítulos «Políticas del arte: el arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia», «El arte como ocupación: demandas para una autonomía de la vida» y «Corten! Reproducción y recombinación».

Para finalizar, un modo de entender la visión de Steyerl hacia el mundo de las imágenes residuales puede encontrarse en esta descripción, una mirada extraterrestre a la comunicación humana: «Imaginen la perplejidad de esas criaturas [...] arqueólogo, forense o historiador –en este mundo o en otro– lo analizará como nuestro legado, un verdadero retrato de nuestro tiempo y de nosotros mismos. Imaginen una reconstrucción de la humanidad hecha a partir de esta basura digital» (Steyerl, 2014: 168).

El acto de ver, el trabajo de mirar
Eduardo A. Russo
Arkadin (N.° 5), pp. 165-168, agosto 2016. ISSN 1669-1563
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL ACTO DE VER, EL TRABAJO DE MIRAR

EDUARDO A. RUSSO
earusso@fba.unlp.edu.ar
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Reseña a *Los pixels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas* (2016), de Wim Wenders. Buenos Aires: Caja Negra, 206 páginas.

Recibido: 08/02/2016 | Aceptado: 17/05/2016

RESUMEN
El artículo recensiona *Los pixels de Cézanne*, el volumen compuesto por artículos de Wim Wenders sobre sus influencias y referencias en el campo del cine, de la pintura, de la fotografía fotografía, de la danza y del diseño. A la vez, se examinan las articulaciones que se producen en su trabajo entre la letra y la imagen, así como entre el cine y otras formas artísticas.

PALABRAS CLAVE
Cine; fotografía; pintura; estética; nuevos medios; diseño

El mismo título del último libro de Wim Wenders, aparecido en nuestro medio tan sólo meses luego de su edición en Alemania, implica una audaz operación de montaje ¿Qué relación hay entre el maestro precursor del cubismo, pintor de pintores y nombre clave en el giro de la plástica hacia los inicios del siglo XX y esos componentes mínimos, discretos responsables tecnológicos de la imagen digital? La conexión radica en un movimiento de análisis y síntesis, un ejercicio de la mirada que el cineasta, fotógrafo y escritor alemán viene desempeñando desde los inicios de su carrera hasta hoy, con particular constancia y consistencia.

Sería erróneo definir a este volumen de Wim Wenders como una compilación de textos breves generados por la demanda de una ocasión (homenajes, discursos de despedida, escritos para catálogos de una muestra y prólogos, entre otras intervenciones). Dicha categorización podría instar al lector a que piense en un conjunto un tanto tributario de las circunstancias. Pero Wenders, si bien tiende a la parquedad en sus declaraciones, busca hacer de cada ocasión en la que es interrogado o en la que se le requiere una intervención oral o escrita una oportunidad para meditar en su trabajo y el medio en el que se desempeña.

Los pixels de Cézanne es la última incursión editorial de una ya considerable serie de libros del cineasta, de la cual en nuestro idioma existen antecedentes como la edición española de *El acto de ver* (Paidós, 2005) y una compilación editada por Ediciones de la Mirada, que integró una selección de artículos de sus volúmenes *Emotion Pictures* (1986), *The Logic of Images* (1991), y *The Act of Seeing* (1992) bajo el título de *La memoria de las imágenes*. El actual volumen ahonda en dichas preocupaciones, y a la vez incorpora sistemáticamente otras coordenadas que esclarecen algo así como las afinidades electivas wendersianas, en términos de pintura, fotografía, danza o diseño, entre otros ámbitos.

El primer tramo de *Los pixels de Cézanne* evoca una perspectiva entre celebratoria y fúnebre, que trae notorias reminiscencias del tono de los films realizados por Wenders en su ciclo productivo más intenso, localizado entre las décadas de los setenta y de los ochenta del siglo pasado. Allí desplegaba un cine movilizado por la misma situación crepuscular en la que el medio parecía encontrarse. Con la desaparición de cada gran director del período clásico, con las dificultades de sostener una forma de producción que respondiera a las pautas consolidadas durante el sistema de estudios norteamericano, o bien mediante las premisas autorales planteadas en el apogeo de los nuevos cines, un estado anímico de duelo impregnaba al Wenders de *En el curso del tiempo* (1976) o *El amigo americano* (1977) y asumía una forma al borde de lo terminal en *El estado de las cosas* (1982). En los artículos iniciales del libro, al escribir sobre Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni, Wenders asume un trato confesional con su lector. Homenajeando al maestro sueco en vida o reseñando su estrecha colaboración con un Antonioni privado del habla por un ataque, aunque de lucidez intacta, en tiempos de la filmación de *Más allá de las nubes* (1995), hasta arribar a la dolida crónica de su conocimiento de la desaparición de ambos en la misma jornada de verano del 2007, Wim Wenders persevera en su tarea de adquisición de un conocimiento que corre a la par de las pérdidas.

Es sabido que la pintura fue la vocación original del muy joven Wenders, antes de su voraz entrenamiento intensivo cuando adolescente, como espectador de varios films diarios en la Cinemateca Francesa, situación que decidiría su giro desde el lienzo a la pantalla. No obstante esa decisión, una mirada al filo de lo pictórico permanece activa a lo largo de su

trayectoria como director. De eso da cuenta, por ejemplo, la inspiración en los cuadros de Edward Hopper de numerosos pasajes de *El amigo americano* o *Paris Texas* (1985), por citar sólo dos casos destacados. En este libro precisamente Hopper es examinado con la cercanía de un prolongado frecuentador de su obra, en un texto escrito por Wenders para el catálogo de una muestra de su arte. Pero no es ese el único referente plástico destacado en la construcción de la mirada del cineasta. En las pinturas de Andrew Wyeth como en las fotografías de Barbara Klemm, Wenders detecta una común inclinación a explorar meticulosamente lo que la realidad plantea al ojo del pintor o a la cámara fotográfica. En ambos resuena un reclamo que largamente ha sido el suyo: no basta con mirar rápido para captar el instante fugaz, acaso acelerado. Hay que demorarse, volver a mirar para que el primer acto se resignifique y surja una imagen por el trabajo de rendir cuenta de lo visible, en una operación que liga emoción y pensamiento. Reiteradamente, a lo largo del volumen, el cineasta afirma una suerte de primacía ontológica de la pintura sobre la foto, al destacar que el tiempo que transcurre entre el comienzo de la formación de la imagen y su conclusión es lento y requiere de un trabajo mayor, a menudo prolongado hasta la extenuación. Y ese tiempo, entre otras cosas, sirve para pensar cómo es que una imagen puede cobrar forma.

En cierto modo, *Los pixels de Cézanne* posee el registro de un retorno. La mirada de Wenders con relación al cine que lo cuenta, más allá de sus altibajos, como un realizador clave del último medio siglo, es similar a la de un Ulises evaluando el paisaje de una Itaca tan reconocible como transformada luego del prolongado viaje. Es así como al abordar la obra de Anthony Mann, uno de los últimos maestros del Hollywood clásico que fue tan influyente por sus films para la generación que surgió en los años sesenta, como casi secreto o de difusión asordinada para generaciones posteriores, Wenders vuelve sobre sus pasos y cita casi completo el artículo con el que comenzó su carrera crítica, dedicado a aquellas películas. Y vuelve sobre Mann, casi cincuenta años más tarde, para reafirmarlo como una inspiración fundamental, particularmente en su sentido de los espacios abiertos y de una representación impar del paisaje americano. Wenders no pudo conocer personalmente a Mann, quien desapareció relativamente joven. Sí lo hizo (y hasta como para hacerlo partícipe de varios de sus proyectos) a Samuel Fuller, quien, al igual que Nicholas Ray, se convirtió en una suerte de locuaz mentor y de recurrente actor. La inefable figura del energético Fuller con su habano y con sus relatos irrefrenables es evocada en el libro como paradigma de un narrador nato, dentro de la pantalla como en cualquier otra circunstancia donde se le acercasen. El sentimiento hacia estos faros, distantes o cercanos, es, fundamentalmente, de una inconmensurable gratitud.

Al extender esos tiempos meditativos entre la concepción y la producción, o entre la mirada y la creación de una imagen, Wenders establece puentes entre pintores, fotógrafos, diseñadores y cineastas. Así es posible advertir qué une a Peter Lindbergh con Yohji Yamamoto, ambos *raras avis* en el sofisticado mundo de la foto de moda y del diseño de indumentaria, artistas que se apartan de las convenciones de su ámbito. Cabe recordar que la relación con Yamamoto llevó a Wenders, entre el diario y el documental, a filmar sus *Apuntes sobre vestidos y ciudades* (1995).

Un apartado especial merecen Los dos textos del libro dedicados a Pina Bausch. El caso de la prolongada relación de Wenders con Bausch es de tanto peso que merece dos textos consecutivos, y al filo de la confesión íntima. El primero fue un discurso de homenaje ante la

concesión del premio Goethe a la pionera del *Tanztheater*, y el segundo, dos años después, ofició como texto de despedida ante la repentina desaparición de la artista hacia 2009, justo cuando Wenders había por fin emprendido un largamente postergado film sobre su arte, *Pina* (2011), que se convirtió en uno de los momentos culminantes del reciente cine 3D, encuadrable (como *La caverna de los sueños olvidados*, de Werner Herzog) en el campo del documental. En ambos textos, pero especialmente en el segundo, a través del tributo a Bausch, Wim Wenders piensa su cine a partir de una conexión fundamental que ya estaba planteada en sus textos tempranos, cuando era crítico de cine, y en sus iniciales cortometrajes: la conexión que acostumbra referir en inglés, entre *motion* y *emotion*. Movimiento y emoción, incluso ahondando en el campo semántico del verbo *to move,* se trata de mover en sentido físico, pero también de movilizar sentimientos. Para Wim Wenders, modificando levemente aquella tan citada sentencia godardiana de que un *travelling* es asunto de moral, bien puede afirmarse que un *travelling* es asunto de emoción. Al trasponer la metodología de Pina Bausch en la creación de su danza-teatro y al desplegar de las respuestas motrices de sus artistas a sus interrogaciones el decurso mismo de sus obras, Wenders logró hacer de *Pina* algo así como un documental de cuerpos parlantes, ofrecidos a la mirada de su maestra, tal cual atestigua el cineasta en su testimonio revelatorio.

En el discurso escrito de Wenders destaca una disposición que es tanto testimonio de la respiración de un texto como recurso gráfico, estilo que su autor viene sostenido un libro tras otro, pero que en *Los pixels de Cézanne* encuentra una pormenorizada explicación. Las frases del cineasta se van perfilando en la página casi como apuntes sueltos, abundan los puntos y aparte, las líneas se disponen como dejando constancia del pensamiento a medida que surge, o más bien, haciendo que en el papel (o en la pantalla de la computadora) la idea cobre forma a medida que se extiende en la escritura. Es así, escribiendo, como declara el cineasta que puede surgir su pensamiento. No es azaroso que en muchos de esos apuntes que perfilan ideas sueltas o impresiones fugaces surjan también unas cuantas imágenes bellas y poderosas que, proviniendo desde los ámbitos más diversos, dejan entrever en estas páginas al mejor Wim Wenders.