



LA RADICALIDAD
DE LA IMAGEN

DES-BORDANDO
LATITUDES
LATINOAMERICANAS



SOBRE
] HAMBRE [ESPACIO CINE EXPERIMENTAL

Sentimos que nuestra originalidad es nuestro hambre. Un hambre que desestabiliza las estructuras y formas, mina los lugares comunes y destierra los puntos de vista unívocos, porque su manifestación es la violencia. Un hambre, fuerza incontenible y violenta, que se marginaliza de las normas de la industria, porque lucha contra los condicionamientos y las mentiras del mercado y contra la explotación del “exotismo” en geografías supuestamente “subdesarrolladas”. Este cine, como condición irrefutable, le otorga un lugar ético y político a aquello a lo que se enfrenta. Un hambre que se experimenta, que se dice cine experimental. Se trata de un campo expresivo que entendemos en su dimensión más abarcativa, y donde erradicamos los falsos problemas (digital/analógico, cine/video, cine/cine expandido, ficción/documental).

Allí el artista/cineasta simplemente toma y compone obras con los materiales y los procedimientos que siente y considera más ajustados para darle luz a su expresión. Eso es lo que nos interesa: la expresión, más allá de cualquier categoría o discusión por la técnica y el dispositivo por sí mismos. Un artista/cineasta siempre honesto e inconforme que expresa su hambre al no dar lugar a concesiones y manteniendo siempre su libertad.

hambrecine.com

LA RADICALIDAD DE LA IMAGEN
DES-BORDANDO LATITUDES LATINOAMERICANAS

LA RADICALIDAD DE LA IMAGEN

**DES-BORDANDO LATITUDES
LATINOAMERICANAS**

Sobre algunos modos del cine experimental

]HAMBRE[ESPACIO CINE EXPERIMENTAL

—
Incarbhone, Florencia

La radicalidad de la imagen: des-bordando
latitudes latinoamericanas sobre algunos
modos del cine experimental / Florencia

Incarbhone; compilado por Florencia

Incarbhone; Sebastian Wiedemann.

—1a edición bilingüe—

Vicente Lopez : Florencia Incarbhone, 2016.

160 p. ; 20 x14 cm.

Traducción de: Sebastian Wiedemann;

Carolina Villada Castro.

ISBN 978-987-42-2418-7

1. Análisis Cinematográfico. 2. Crítica Cine-
matográfica. I. Incarbhone, Florencia , comp. II.
Wiedemann, Sebastian, comp. III. Wiede-
mann, Sebastian, trad. IV. Villada Castro,
Carolina, trad. V. Título.

CDD 791.4309

—
EDICIÓN

Florencia Incarbhone

Sebastian Wiedemann

CORRECCIÓN

Español: Ignacio Bustos Carrozzo

Portugués: José Avelino Dias

TRADUCCIÓN

Carolina Villada Castro

Sebastian Wiedemann

DISEÑO

Micaela Blaustein

TIPOGRAFÍA

Alegreya Sans de Juan Pablo del Peral

AGRADECIMIENTOS

Geraldine Salles Kobilanski

Susana Oliveira Dias

9 — Prólogo

HAMBRE [FLORENCIA INCARBONE & SEBASTIAN WIEDEMANN]

Anomalías

Singularidades latinoamericanas

15 — *Todos os tons das cinzas*

(pequeno roteiro-ensaio sobre o cinema de Paz Encina)

ADALBERTO MÜLLER

21 — *Destilar la imagen. Sobre Los caballos de Goethe de Arthur Omar*

FLORENCIA INCARBONE

27 — *Arnold Antonin. Haiti, o vodu e a tragédia latinoamericana*

JOSAFÁ VELOSO

33 — *Ondas: um experimento em pensamento-cinema*

ou das variações de uma máquina-marinha...

SEBASTIAN WIEDEMANN

Cartografías

Modulaciones expresivas de un territorio

41 — *Sin un posible agrimensor. Cartografía del cine experimental colombiano*

ANDRÉS JURADO

55 — *La escena experimental del cine mexicano: El resurgimiento*

ANGÉLICA CUEVAS PORTILLA

69 — *Animación que complementa la realidad*

Perspectivas de tres artistas peruanos de video

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Problemáticas

Lo que la imagen fuerza a pensar. Consideraciones éticas y estéticas

- 85 — *Meditaciones sobre el dolor*
ADRIÁN CANGI
- 105 — *Filmar os seres de luz: desafio ao cineasta do século XXI*
PEDRO NEVES MARQUES
- 109 — «*In Dream you can't take control*»: *O cinema como sonho e meio da alma*
ERIK BORDELEAU

Transversalidades

Posibles resonancias entre América Latina y otras latitudes

- 121 — *La creación cinematográfica en Siria a la luz del movimiento de revuelta: nuevas prácticas, nuevas narraciones*
CÉCILE BOËX
- 135 — *Un cine de urgencia. Entrevista con el colectivo sirio Abounaddara*
CÉCILE BOËX
- 143 — *Geopoéticas de la inminencia*
CAROLINA VILLADA CASTRO

Epílogo

- 147 — *El lenguaje de los huesos en la Nueva Tenochtitlan*
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

PRÓLOGO

LA RADICALIDAD DE LA IMAGEN

Des-bordando latitudes latinoamericanas
Sobre algunos modos del cine experimental
HAMBRE

Solo quien tiene hambre puede soñar o delirar una percepción. De algún modo es lo que Buñuel nos recuerda en *Los olvidados*. Podemos olvidar todo menos esa hambre primordial que no se contenta o sacia con lo ya dado. Esa hambre de hambre, tiene algo de cangrejo que no para de experimentar el mangle como puro devorar. Devorarse los propios ojos, una y otra vez, como principio de composición. Eso es lo que llamamos experimentación. Un cine que se autofagocita, que nunca se reconoce en una imagen definida. Un cine que carece de rostro, siempre fugitivo de cualquier posibilidad de identificación. Un cine que podría tomar como propias las palabras de Oswald de Andrade y decir: “*Só me interessa o que não é meu*”.¹

Un cine hambriento, un cine experimental que funciona mucho más como un modo de aproximación a la materia de expresión, que como género. Aberrante, este cine abandona su propia casa y prefiere la potencia que emerge del ser extranjero a sí mismo. Su singularidad puede ser latinoamericana, no obstante su voluntad de transmutación y metamorfosis lo obliga a un nomadismo que excede lo territorial, haciéndolo ilocalizable en un mapa de pretendidas identidades. Allí *lo experimental* de Hélio Oiticica toma lugar como límite dinámico de una micropolítica de la percepción.

Por la fuerza del hábito continuamos usando la palabra “imagen”, cuando para ser exactos de lo que hablamos es de compuestos de duración de sonidades y visualidades. En este sentido, la imagen es lo que se busca en las composiciones y experimentaciones que aquí nos convocan. La imagen es siempre algo por-venir, es una potencia de pensamiento en constante for-

¹ N. del E.: “Solo me importa lo que no es mio”.

mación que expele conglomerados de energía entre luces, sombras, silencios y sonidos. De este modo la *radicalidad de la imagen*, es la cualidad que hace de ella una incompletud, pues siempre está llevando al límite su potencia que la desfigura y la deja desnuda como fuerza anómala de creación de nuevos posibles. Ella se dice radical en la medida en que logra hendir los materiales de expresión hasta reventarlos, hasta hacer de ellos algo impensado.

Los escritos que aquí reunimos se proponen hacer resonar y continuar por otros medios el desbordamiento afirmativo que la *radicalidad de la imagen*, como fórmula constituyente de un cine singular, compone no solo, pero sobretudo en las latitudes amerindias. Así, *des-bordando latitudes latinoamericanas*, es el frágil modo en el que realizamos este ejercicio editorial, donde insistimos en lo singular sin reponer lo identitario. Cuando la fuerza de lo audiovisual se desborda, transformándose siempre en resto de resto, solo nos queda inventar modos tangenciales, sinuosos y delicados de bordear la materia-cine siempre evanescente. Esta materia, como la fuerza del río abre nuevos caudales, donde quién está abierto a delirar puede hacer de la percepción una *Pororoca*. Es decir, un encuentro entre aguas, un encuentro de fuerzas. *Pororoca*, de la lengua tupí-guaraní –pororó-ká– quiere decir “gran estruendo”, lo que escuchamos cuando por decenas de kilómetros el río Amazonas se encuentra con el océano Atlántico. El centelleo de esos pequeños grandes estruendos es lo que deseamos reunir en esta primera publicación de Hambre.

Siempre hablamos de un cine menor. Solo siendo menor y defendiendo un estado perpetuo de infancia inherente a la materia-cine es que se puede entrar en movimientos de *radicalización y experimentación*. Hemos propuesto que las chispas de vida de este cine aparezcan a partir de cuatro modos de aproximación, a partir de cuatro posibles entradas: Anomalías, Cartografías, Problemáticas y Transversalidades.

En Anomalías apostamos por el encuentro con casos que expresan cómo las experimentaciones latinoamericanas se singularizan en el estilo de ciertos cineastas. No obstante, no basta con pretender que la escritura sea un lugar límpido y de transparencia donde se transcribe el reflejo de la producción audiovisual bajo la forma de un análisis. Creemos mucho más en la posibilidad de la escritura como un terreno movedizo e incierto de encuentros, donde la materia-cine prolifera y continúa por otros medios dejándose afectar por intercesores impensados. Si Godard nos mostró con *Scénario du film Passion*, que un guión es siempre un efecto a posteriori, Adalberto Müller nos mostrará cómo la forma-guión puede ser el modo de aparecer en la

escritura de un pensamiento sobre el estilo de un cineasta, en este caso de la paraguaya Paz Encina. Al mismo tiempo, Josafá Veloso, construirá en su escritura una zona de resonancia y tensión donde el pensamiento cinematográfico del haitiano Arnold Antonin es provocado por la fuerza telúrica de las ideas de Glauber Rocha. Si las Anomalías son fenómenos marginales, su pasaje por el papel tiene que ser vertiginoso en la medida en que la escritura es un proceso de intensificación de sus fuerzas. Los textos que componen este apartado son atravesados por esta voluntad. Lejos de querer completar y dar cuenta, componen un nuevo pliegue que disloca los márgenes de las obras convocadas y con él, nuestro modo de percibir.

Si la Anomalía impone ritmos más vertiginosos y escrituras intensivas, la Cartografía propone una percepción expandida para dar consistencia a territorios que no caben en el mapa. ¿Dónde existen los cines que nos llaman? Esa es la pregunta que mueve este segundo modo de aproximación, además de cómo –a partir de un cierto territorio– estos cines son modulados. De la mano de Andrés Jurado, Angélica Cuevas Portilla y José Carlos Mariátegui transitaremos por Colombia, México y Perú respectivamente para sentir y sondear posibles líneas de fuerza y composición que son arrastradas o atraviesan las producciones de estas latitudes.

En Hambre lo que nos mueve es el deseo por afirmar un vitalismo que pasa por la búsqueda de la Imagen y que inevitablemente nos fuerza a tener una posición ética y política activa. Este deseo nos coloca frente al desafío de entrar en la imagen a partir de constelaciones de heterogeneidades que se mantienen en constante relación de tensión de fuerzas, es decir a partir de problemas. De este modo, en Problemáticas la materia-cine es el propio intercesor y punto de partida que nos fuerza a pensar algo que atraviesa el propio cine y que además inunda las más diversas esferas de la vida. Vivimos en un tiempo en el que las sombras de los fascismos y totalitarismos ya no son un fantasma. Por el contrario son fuerzas diabólicas y reactivas que se han molecularizado por doquier. En sus *Meditaciones sobre el dolor* y de la mano del pensamiento cinematográfico del Colectivo Los Ingrávidos de México, Adrián Cangi nos afectará irremediablemente con su escritura al respecto de esta constatación. Pedro Neves Marques por su parte trae al centro del problema de la producción audiovisual la necesidad de una disposición socioambiental o, en términos de Isabelle Stengers, la necesidad de una disposición cosmopolítica. En esta misma línea de pensamiento Erik Bordeleau, nos muestra cómo el cine de Apichatpong Weerasethakul es una línea de fuga, que abre posibilidades para una concepción extra-moderna de la imagen que pueda dar lugar a nuevos modos de existencia en ella. En

el cine del realizador tailandés, dimensiones oníricas y espirituales comparten el mismo plano que nosotros, abriendo caminos para un estar juntos entre humanos y no-humanos. En pocas palabras, la creación de problemas con el cine, siempre pasa por cómo teniendo una relación inmanente con las propias imágenes, podemos inventar modos de habitar no solo este mundo, sino también mundos aún por-venir. Se inventan problemas, para resistir, para hacer visible lo invisible y constatar que siempre hay mundos posibles.

Casi como una continuación de Problemáticas, Transversalidades prolonga el deseo por hacer resonar una ética y política de la imagen, que no es localizable en un mapa, que es trans-territorial. En este sentido encontramos una profunda proximidad por gestos de resistencia comunes entre Colombia y Siria. Con la escritura de Cécile Boëx el colectivo sirio Abounaddara gana voz y visibilidad en nuestras latitudes, haciendo suficiente eco como para que de la mano de Carolina Villada Castro, se encuentre con obras como las de los colombianos Oscar Campo y Juan Manuel Echavarría.

Estos cuatro modos de aproximación desbordan y derraman, cada uno a su manera, la potencia de la *radicalidad de la imagen*. Un des-retrato de lo que el cine experimental puede, cuando es pensado desde la periferia y la precariedad. No pretendemos que este libro consagre o legitime nada. Todas las materias-cine que aquí reunimos se sostienen por sí mismas y si las reunimos en los entretejidos que el papel y la escritura pueden componer, es porque sin importar que este gesto editorial sea ínfimo, es un gesto de resistencia contra la infamia que quiere amputar nuestros sentidos, contra la infamia que quiere domesticar y someter la imagen.

Es por eso que este libro se cierra (provisoriamente) con un GRITO emitido por quienes tal vez tienen menos pelos en la lengua en nuestras latitudes. El epílogo, *El lenguaje de los huesos en la nueva Tenochtitlan* del Colectivo Los Ingrávidos, que sabe, de modo secreto, recoger las corrientes, los caudales que cada materia-cine aquí convocada deja fluir. Un grito que aglutina de modo visceral y con la violencia necesaria aquello que buscamos desde una percepción-pororoca.

FLORENCIA INCARBONE & SEBASTIAN WIEDEMANN

Anomalías

Singularidades latinoamericanas

TODOS OS TONS DAS CINZAS

(Pequeno roteiro-ensaio sobre o cinema de Paz Encina)

ADALBERTO MÜLLER

Il y a là cendre...

Jacques Derrida

I — INTERIOR/NOITE · UMA CASA EM ASUNCIÓN

Uma sala vazia contígua a uma cozinha (ao fundo). À direita, em primeiro plano, há um rádio de pilhas sobre uma mesa de madeira. Nada se move. Não há pessoas. Apenas o radinho, uma mesa, duas ou três cadeiras. Ao fundo (à esquerda do quadro), há uma grande janela oval que dá para uma varanda e, mais ao fundo, se vê a cozinha e a pia. Do som do rádio (*canal R*) sai um ruído de grilos entrecortado por alguns trovões (ou seriam ruídos do vento nos microfones?). Lá fora (*canal L*), ouve-se a narração lenta de uma partida de futebol em guarani. Não se escuta som de torcida, mas apenas de alguns nomes de jogadores (alguns alemães) e às vezes o som da bola. O tom lento da narração deixa claro que se trata de um empate. A palavra *Paraguay* se deixa entreouvir mais vezes.

II — INTERIOR/ NOITE · ESCRITÓRIO DO ENSAÍSTA

Um quarto, com uma janela cheio de estantes de livros e uma escrivaninha. Livros e papéis empilhados, e uma máquina de escrever. Sentado, o ENSAÍSTA acende um cigarro, e olha para a janela. *Fade to black.*

III — EXTERIOR/DIA · BEIRA DO RIO

Na margem oposta do Rio Paraguay vê-se uma equipe de filmagem: ao lado da câmera montada num tripé, a diretora observa e faz alguns gestos. Uma assistente anota. O operador de som estica o boom. Pouco mais adiante vê-se também a cena que está sendo filmada: um cavalo bebe água.

Som: o diálogo/depoimento de *Arribo* [transcrever]

IV — INTERIOR/DIA · CASA DO ENSAÍSTA

Sentado numa mesa em seu escritório, numa máquina de escrever, o ensaísta escreve.

O ENSAÍSTA (V. OVER)

O cinema de Paz Encina leva às últimas consequências a imobilidade do plano tão característica em diretores como Tarkovski, Kiarostami, Bela Tarr. Sua preferência por planos abertos e longos é também uma preferência pelo distanciamento (entre a câmera e os atores e também pelo distanciamento no sentido *brechtiano*). Sabemos, com Deleuze, que, quanto mais a câmera se aproxima dos corpos, tanto mais tende a transformar a imagem numa imagem-afecção, tanto mais se aproxima do rosto (da *visageité*) desses corpos (sejam atores, pessoas ou objetos), e tanto mais se aproximam do «psicológico» (veja-se, por exemplo, o caráter eminentemente «psicológico» da novela das oito, construída sobre a dominância quase absoluta do *close-up*; ou, numa outra chave, o cinema de Bergman). Paz Encina, ao contrário, evita a proximidade, dando uma impressão de objetividade. Mas apenas no nível da imagem, pois, no nível sonoro, seu mergulho é profundamente afetivo, como se depreende do diálogo do casal de *Hamaca paraguaya*, ou mesmo numa obra de índole documental como *Arribo*. É como se a aproximação se desse no nível da fala, da voz. É como se o *close-up* fosse sonoro.

V — EXTERIOR/DIA · FAZENDA

Uma clareira em meio a um bosque coberta de folhas secas no chão. De um lado do quadro a mesma equipe de filmagem sob a luz do sol. De outro, os dois atores sentados na rede, protegidos pelas sombras das árvores. Eles não falam senão com uma voz muito baixa, entre si. A diretora dá uma ordem e toda a equipe se move dois passos atrás, com o equipamento. O casal permanece impassível. A diretora vai até eles e lhes diz alguma coisa, gesticulando. O ator se levanta e enche de água a cuia de mate. A diretora retorna para o set. A voz da assistente anuncia o início da gravação.

O ENSAÍSTA, AINDA ESCREVENDO (V. OVER)

Embora não mostre uma cena sequer de guerra, *Hamaca paraguaya* é um filme de guerra. O casal de protagonistas está o tempo todo se referindo à ausência do filho, provavelmente morto na Guerra do Chaco. Dois elementos do primeiro filme, *Supe que estabas triste*, retornam: o som dos grilos e o

som dos trovões. Mas aqui entra um novo personagem sonoro, um cachorro, ou uma cadela (*jaguá*, em guarani, língua em que, surpreendentemente, o filme é falado). O latido se torna um elemento-chave da narrativa, na medida em que é algo que insiste, como um remorso, como uma dor, que fica pulsando. Em castelhano, *latido* é justamente o latejar, como a dor lateja. Então, o que aqui late, fica latindo, é uma dor, a dor de uma ausência, a dor de um luto. Nesse sentido, *Hamaca paraguaya*, além de um filme de guerra, é o filme de um trauma, um *Trauerspiel*, um drama lutuoso. Por isso é ao mesmo tempo emblema e alegoria. Mas seu modo não é o da fragmentação alegórica (como acontece no cinema de Glauber), mas antes de uma vertiginosa continuidade entre os elementos, como num retábulo.

VI — INSERTS · INTERIOR/DIA · CASA DO ENSAÍSTA

O *Anjo* de Paul Klee. Ruínas da guerra, intercaladas com imagens do Ensaísta escrevendo.

O ENSAÍSTA, AINDA ESCREVENDO (V. OVER)

O espantoso em *Hamaca paraguaya* é também a congruência (o encontro, a sincronia) entre forma estética e a forma social. De um lado, um cinema feito em um país pobre e periférico da América Latina, um país devastado por duas Guerras (Tríplice Aliança e do Chaco) e uma ditadura longa e cruel (Stroessner), do outro lado, uma forma estética marcada pela economia de recursos: planos longos, atuação mínima, cenografia comedida, luz «natural». Dessa interpenetração entre a forma social e a estética, o filme de Paz Encina é um gesto inaugural. Não apenas porque inaugura uma cinematografia nacional praticamente inexistente, ou pouco expressiva, mas porque inaugura uma nova dimensão para o cinema, e não apenas para o cinema paraguaio. Nesse gesto inaugural, épico (como as epopéias são inaugurais às culturas, a não ser quando marcam seu ocaso, como em *Os Lusíadas*), a escolha da língua guarani é importante: não apenas por uma questão identitária, mas porque o guarani é a língua de uma cultura ágrafa. É esse caráter oralizante, performático, sonoro, que Paz Encina traz para o cinema, como se quisesse refazer a sua história, ou recomeçá-la (se pensarmos em Ruttman como um precursor).

**VII — CENAS DE SUPE QUE ESTABAS TRISTE E DE ARRIBO.
INSERTS DO PREPARO DA SOPA PARAGUAYA.**

O ENSAÍSTA (OVER)

O primeiro filme de Paz Encina, *Supé que estabas triste*, já estava construído sobre a interpenetração entre a memória afetiva e a história. Salvo engano, a voz *over* é uma conversa entre o pai e o filho, o mesmo que vemos na foto que ocupa o primeiro plano da imagem. Em *Arribo*, enquanto ouvimos a voz do ex-dissidente político que retorna ao país – e é severamente interrogado pela polícia, que lhe faz ameaças, para que não cometa atos «anti-patrióticos» – vemos imagens de arquivos do que se presume ser sua família. Da mesma forma, a dramaturgia de *Hamaca* se constrói na confluência do afetivo e do histórico. No entanto, nada aqui é óbvio. Os filmes de Paz Encina não são «filmes sobre», como se diz que tal ou qual filme é sobre índios ou sobre adultério. Ou talvez sejam *filmes sobre filmes*, um filme em camadas, em que apenas a mais superficial vem à tona (um casal de velhos conversa), e sob essa superfície a diretora re-mói o passado de seu país. Remói ou remexe, como se faz com uma sopa de *locro* ou *bori-bori*, é preciso remoer (remexer) para o que está no fundo venha à tona. Logo, sob a aparência da imobilidade, Paz Encina põe em movimento as engrenagens da memória, fazendo-nos sonhar, sem querer, o pesadelo da História (como dizia Stephen Dedalus, «a história é um pesadelo do qual não despertamos»). Ainda pensando em culinária: nada melhor do que a *sopa paraguaya* para descrever o cinema de Paz Encina. É uma sopa, mas é sólida. É preciso imaginar a sopa-que-já-foi sob a superfície da sopa-agora.

VIII — CENAS DE VIENTO SUR

O ENSAÍSTA (V. OVER)

Se *Hamaca* é um filme épico, *Viento sur* pode ser considerado o filme lírico de Paz Encina. A poesia é a infância da linguagem. É um retorno a essa infância. Cacaso, poeta brasileiro dos anos 1970, resumiu bem a relação entre infância e poesia, num momento em que muitos brasileiros viviam no exílio, devido à ditadura militar: «minha pátria é minha infância / por isso vivo no exílio». O que é infância (e poesia) nesse filme, no entanto, não é a mera presença de atores infantis, mas uma imagem pura, quase inocente, da vida, que é duramente contrastada com uma narrativa de guerra. Aqui também há coisas que se movem, e coisas que aparentemente estão imó-

veis (como o casebre à beira do rio). Os meninos se movem, as águas do rio se movem, mas os dois desertores –ou seriam guerrilheiros anti-Stroessner?–, dos quais só ouvimos as vozes, estão imobilizados num esconderijo à beira-rio enquanto as tropas stroessnerianas (que tampouco vemos) estão na outra margem. Como ocorre no cinema moderno, imagem e som estão dissociados, mas também há uma dissociação incongruente de tempos, de tempos que se desajustam. Serão os dois guerrilheiros que ouvimos os meninos que vemos? Mas então quem é a mulher, quem é a criança, quem, quem são as tábuas de madeira do casebre, quem são as varas de pescar, quem é o rio? Tudo pode ser outro, no ir do rio, no devir do rio, na deriva do ir. Assim como um dos guerrilheiros adota, para fugir, um outro nome, justamente Ramon del Río, que é, por acaso, o nome do ator que interpreta Ramon del Río. Tantas camadas sob, sobre, entre, através. Não sei por que vejo também em *Viento sur* ecos de *A infância de Ivan*, de Tarkovski. Sobre-tudo pelo modo como a guerra se inscreve nos corpos das crianças. Infância e História. Alguém certamente citaria Agamben. Infância e Guerra. Guerra, e Paz. Paz, ensina.

IX — INSERTS DE IMAGENS DE ARQUIVO E DE ARQUIVOS

O ENSAÍSTA (V. OVER)

Por sob a aparente imobilidade (o aparente gesto anti-cinema), cinema de Paz ensina, e revira e movimenta (como se mexe uma sopa de bori-bori) os arquivos mortos da História, na mesma medida em que se constrói ele mesmo como um arquivo. Um arquivo: mas vivo. Um arquivo-vivo, que se converte numa série de arquivos, um mal de arquivos, que se prolifera, vivo. Aparentemente imóvel e distante, a imagem de Paz Encina pede do espectador-ouvinte o gesto de uma busca, de um inquérito. É preciso rasgar a tela (como no *Quixote* de Welles), abrir a imagem, vasculhar por dentro, buscar os traços de cada uma de suas múltiplas pistas. É preciso, mais do que os traços, desenterrar as cinzas. Pois, lembrando Derrida, *il y a là (la) cendre*, ainda há cinzas, de holocaustos. Cinzas da memória, cinzas da história. Cinzas, em todos os seus tons. E sons.

ADALBERTO MÜLLER é professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF-Brasil). Foi bolsista de produtividade do CNPq e da FAPERJ (JCNE), com pesquisas relacionadas a literatura e cinema (2009-2016). Publicou, entre outros: *Orson Welles: banda de um homem só* (Azougue, 2015) e *E.E. Cummings. O tigre de veludo* (tradução, Ed. da UnB, 2007). É autor de 4 livros de poesia. Foi Visiting Scholar na Yale University. Atualmente prepara a tradução da poesia completa de Emily Dickinson.

DESTILAR LA IMAGEN

Sobre *Los caballos de Goethe* de Arthur Omar

FLORENCIA INCARBONE

Burnt Norton

*I
Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.¹*

Hombres a caballo conformando una masa única. Los animales corren frenéticamente y sus cascos se entrelazan en una danza veloz. Existe una cercanía extrema entre ellos mientras las nubes parecen descender a la tierra para envolverlos. Una multitud agolpada los contempla mientras algunos hombres armados con fusiles kalashnikov se aseguran de mantener bajo control la escena; los rostros dan cuenta de su entusiasmo y el fervor atraviesa sus gestos. El cuerpo degollado e inerte de una cabra parece ser el objeto de deseo por el que la ceremonia se despliega, aquello por lo que unos gritan y otros se batan a duelo. Frente a nuestros ojos parece tener lugar

¹ T. S. Eliot (1943). *Four Quartets*. New York: Harcourt.

un ritual de grandes magnitudes donde se traza una indistinción entre el hombre y el animal. Dos reinos parecen fundirse y retroalimentarse en su heterogeneidad: lo animal y lo humano, lo terrenal y lo divino. Umbrales singulares se tocan para contagiarse.

La historia coloca los posibles inicios del Buzkashi en los pueblos nómades turcos-mongoles que viajaron desde el norte y el este extendiéndose hacia occidente entre el siglo X y el XV, a través de distintas oleadas migratorias. Sin embargo, el escenario que se despliega frente a nuestros ojos nos hace viajar a Afganistán en el año 2002, donde el Buzkashi fue declarado deporte nacional.

Los jugadores más destacados llevan el título de «chapandaz», luego de atravesar años de intenso entrenamiento y práctica. Ellos son quienes con sus cabezas envueltas en turbantes se dan la mano antes de comenzar el partido. Podría pensarse que éste es el protocolo del juego llevado a cabo hace siglos. Sin embargo solamente en Kabul se siguen reglas estrictas; en las provincias no existe una limitación que determine las dimensiones del campo de juego ni la cantidad de jinetes, que pueden llegar a los quinientos por partido. Lejos de la urbanidad la tradición ocupa el lugar de las reglas pensadas para adecuarse a nuestros tiempos.

En este sentido, la capacidad para mantener un nivel de intensidad constante parece ser el criterio que determina si se forma parte de este mundo. La intensidad puede ser pensada como una fuerza que atraviesa y conforma los cuerpos y los insta a exigirse un paso más para transformarse a sí mismos en el acto de ponerse en relación con otros. Cada movimiento parece atravesar los siglos en los que esta práctica ha tenido lugar. Las capas de pasado se acumulan en un tiempo presente que las convoca sin la posibilidad de separarlas. Se trata de una invitación a habitar la arqueología del tiempo en su simultaneidad inminente.

El cineasta Arthur Omar, en el retrato de este universo con su film *Los caballos de Goethe* (2011), nos fuerza a atravesar la experiencia de vivir por fuera del tiempo y el espacio habituales para adentrarnos en la vivencia anómala de una percepción reconstruida. Esta reconstrucción nos devuelve un conjunto de imágenes que sufren un proceso alquímico en el que tanto el ritmo como los cuerpos se recomponen sin cesar. Si la alquimia supone una búsqueda constante para lograr la transmutación de una materia en otra, aquí nos adentramos en una transformación de la naturaleza de la relación entre lo temporal y lo corporal. Se trata de la aleación de estas dos instancias que alcanzan una nueva composición con una mayor potencia de acción, ya que

se construye una forma de habitar única, un nuevo cuerpo viviente colectivo donde no se plantean dualidades opuestas entre animal y hombre sino una contaminación mutua. El cuerpo del caballo y del jinete se asimilan y comparten cualidades en un tiempo cambiante, en el que la variación de los ritmos revela facetas antes ocultas.

De este modo, no sólo presenciamos la reciprocidad de los cuerpos –animal y humano– sino que podemos comprender que no existe la homogeneidad del tiempo como factor objetivo ni del espacio como coordenadas estables. La heterogeneidad es irreductible, aunque sí es posible la existencia en común bajo la forma de zonas de intercambio y acompasamientos vitales. Por ello, comprendemos que «toda existencia es pensada como relación de composición entre vibraciones y ritmos»².

Ese espacio reformulado es el campo de juego presentado por Omar, en el que las coordenadas espaciales se disuelven, resulta irrelevante quién es el rival de quién y cuál es el objeto por el que se disputan la partida. Los movimientos se desarticulan en el ralentí de la imagen que cuestiona nuestros hábitos perceptivos. Se trata de devenir otro a través de la fábula cinematográfica, de la metamorfosis de un cuerpo en otro, mientras que las categorías, las clasificaciones y las conexiones causa-consecuencia se ponen en jaque.

Si la existencia se sostiene sobre la relación entre vibraciones y ritmos que pertenecen a mundos ajenos y se tocan en un vórtice, es en esa yuxtaposición desde donde surge una nueva relación: el caballo no necesariamente comprende el mundo de los hombres, y los hombres tampoco el del caballo, pero en el momento en el que se encuentran convocados a una misma actividad existe una zona en ambos en la que se conectan incluso sin compartir un lenguaje. Se trata de comprender que el cerebro de un animal (como diferencia anómala) nos resulta inalcanzable ya que no procesamos los estímulos visuales del mismo modo ni realizamos las mismas acciones.

La comunión que tiene lugar a partir de una experiencia compartida desata el surgir de nuevas cualidades; los cuerpos devienen uno y en ese gesto se descubre su nueva potencia antes desconocida. La domesticación de lo salvaje por parte de la mano humana ha tenido su considerable incidencia en el mundo animal pero creemos que siempre hay «algo» que escapa a la voluntad de dominio y es allí donde nos interesa establecer nuestro terreno, en esa zona incapaz de ser nombrada pero que conserva

2 Cangi, Adrián (2008). «Anomalías. Gilbert Simondon, una filosofía de la individuación». En Simondon, Gilbert. *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. Buenos Aires: La Cebra.

la radicalidad de la vida. Las relaciones de dominación intentan opacar esa singularidad innombrable en todos los reinos. Por ello, sólo nos queda la posibilidad de habitar el umbral, allí donde nos enfrentamos a la más plena indiferenciación y nos abrimos a lo desconocido.

Por ello, lejos de la concepción cartesiana en la que el animal se ve reducido a una instancia maquínica, regido por un automatismo físico, creemos en la continuidad entre mundos, ya que no hay dignidad del hombre ligada a una diferencia esencial sino que nos encontramos frente a un orden universal en el que el principio rector es el de la vida, sustrayéndonos de cualquier jerarquía. Resulta necesario quebrar la ilusión de control y dominación del mundo, la ilusión de la superioridad de la razón como distinción de nuestra especie. Abogamos por la multiplicidad de la vida entendida como proceso de generación constante en el que tanto el animal como el vegetal o el mineral permiten la transformación de lo humano.

Si «se es afectado por el mundo en función de lo que se es capaz y se percibe en función de las acciones que se pueden realizar»³ tendremos que considerar que la naturaleza, como la mayor fuerza por la que nos vemos atravesados más allá de nuestra propia voluntad, nos increpa incesantemente a ampliar nuestro horizonte de afección, acción y percepción. El modo en el que llevemos a cabo nuestros gestos vitales determinarán el mundo que construiremos a nuestro alrededor, pero esa fuerza natural que nos constituye y nos excede estará siempre latiendo, manifestándose aunque no la escuchemos.

En este sentido, Arthur Omar trabajando sobre las fuerzas y pulsiones vitales como un alquimista parece destilar lenta y minuciosamente cada sustancia-imagen y de allí extraer un compuesto singular que nos devuelve una nueva cualidad del mundo y nos acerca una temporalidad anómala. El pliegue del tiempo sobre sí mismo y los objetos que se ven atravesados por éste nos invitan a considerar el modo de percibir aquello que nos rodea. El ritmo se establece como una mística vital, la celeridad y la lentitud son dos caras que se retroalimentan. El pulso de la sangre en las bestias flexibiliza el mundo humano. El hombre deviene centauro, su relación con un otro que pertenece a un reino ajeno lo dota de capacidades inauditas. Sin embargo, aquí ya no se trata de antropocentrismo, ni antropomorfismo sino de la singularidad que se desprende de la relación entre mundos heterogéneos. Si Eadweard Muybridge descompuso los movimientos de un caballo al galope para descubrir si efectivamente sus patas rozaban o no el suelo en algún

3 Cangi, Adrián, op. cit.

momento de su carrera, Omar experimenta con la materia-imagen no para dar cuenta de un hecho verídico sino para fabular una temporalidad que engendra en sí misma la tradición ancestral y la contemporaneidad. Allí, en ese tramado de velocidades fugaces y sutiles, de golpes bruscos y suspensiones aéreas parece darse una batalla que no desencadena en un triunfo o un fracaso, sino en una revelación que nos aleja de la percepción de hábito y nos invita a liberarnos del «deseo práctico» para poder ver más allá de la imagen como simple mecanismo para constatar la realidad. Se trata de liberarse del pensamiento racional y dar lugar al ojo sensible que toca la materia-imagen y reconstruye un mundo de visiones.

Omar disecciona la imagen y la vuelve a suturar para engendrar un ensayo sobre el tiempo y el cuerpo. Nos atrae hacia una concepción de la imagen que se encuentra más allá de lo imaginado, donde una cultura errante que conserva sus recuerdos en la mirada trae escondido entre sus ropajes el espectro de una tierra que no pertenece a nadie.

—

FLORENCIA INCARBONE es egresada de la carrera de Cinematografía por la Universidad del Cine. Es miembro fundador del proyecto Hambre | Espacio Cine Experimental, en el que se desempeña como editora de contenidos y curadora. Se dedica al estudio de las manifestaciones experimentales del medio audiovisual. Trabaja en la gestión y producción artística de muestras de cine y video experimental: MEACVAD - Muestra Euroamericana de Cine y Video Digital (2007-2008), Realismos de Precariedad - Muestra Itinerante de Cine Latinoamericano (2010-2012 y 2015) y BIM - Bienal de Imagen en Movimiento (2014 - actualidad).

ARNOLD ANTONIN

HAITI, O VODU E A TRAGÉDIA LATINO-AMERICANA

JOSAFÁ VELOSO

«Quero ser África (...).
Proclamamos a unidade de sofrimento
e de rebelião de todos os povos,
de toda a superfície da terra.»

«África» - Jacques Roumain

O cineasta Arnold Antonin dedicou sua vida a realizar filmes documentários que têm como foco a épica e trágica história do povo haitiano e sua busca por liberdade. Ver seus filmes talvez seja a melhor maneira de tatear seu país.

PRÓLOGO

Orson Welles, mais de uma vez, teve em seu destino encontros com a América Latina. Encontros com o Haiti e com o Brasil. Welles, antes de mais nada foi concebido no Brasil, em viagem de férias de seus pais.¹

Na depressão americana, anos antes de sua estreia em Hollywood, ele dirigia a companhia de teatro Mercury Theater ao lado de John Houseman. Financiados pelo governo do *New Deal* de Roosevelt, Welles montou uma versão de *Macbeth* com a maior parte do elenco formada por negros vindos do Harlem. Alguns deles de ascendência haitiana.

¹ Outro incidente ligando Welles ao Brasil seria o inacabado *It's All True*. Ao descobrir que o samba era originário dos cultos africanos, Welles teria subido ao morro com a câmera e equipe e negociado com um «líder religioso» para filmar algumas cerimônias desses cultos. Welles, dias após, teria encontrado o líder em sua sala, com o roteiro de *It's All True* nas mãos atravessado por um espeto de metal. O acordo com Welles estava desfeito e o filme amaldiçoado.

Dizem os anais da história que a montagem foi brilhante. O que os críticos da época ressaltaram mais de uma vez foi a «força negra» do espetáculo. As bruxas da peça do Bardo eram na montagem de Welles xamãs versados no Vodou. O *New York Times* escreveu: «Como experiência em matéria de espetáculo afro-americano, o *MacBeth* só faltou sacudir o Lafayette Theatre». Outro crítico pontuou: «Se forem bruxas que vocês querem, o Harlem sabe como deslumbrar com a fúria e o esplendor fantasmagórico delas». (Leaming, 1987, p.109).

Percy Hammond do *Herald Tribune*, porém, em evidente deboche, assim escreveu destoando da unanimidade: «O que mais me surpreendeu ontem à noite foi a incapacidade que teve uma raça tão musical (sic) de captar a melodia de Shakespeare». «Os atores entoaram as notas em tímido murmúrio, muitas vezes inteligível. Pareciam estar com medo do Bardo, embora o interpretassem no ambiente que lhes é mais familiar.» (Idem).

Enfurecido com o menosprezo de Hammond, um dos «tamboreiros africanos» contratados por Welles fez uma boneca de pano como as do Vodou para simbolizar o crítico. Depois de perfurar a efígie com alfinetes, pendurou-a simbolicamente.

O resto da companhia, inclusive Welles, achou muita graça quando viu os praticantes do Vodou abençoando os tambores antes de começar a bater neles, durante dias a fio. Pouco tempo depois Orson ficou pasmo ao saber que Percy Hammond havia de fato morrido.

Essa é uma história real. Que Welles contava não sem uma boa dose de ironia em programas como *Orson Welles Sketches* da BBC. O que era o Vodou haitiano para Welles? Exotismo? Afinal, Orson Welles, além de ateu, não era um latino-americano?

Há, porém, um cineasta nascido no Haiti que até o cinéfilo mais pedante pode desconhecer. Ele é Arnold Antonin. E tem toda uma filmografia dedicada a uma mesma viga mestra: A trágica e épica história do povo do Haiti. Que não é aqui, no Brasil, mas é quase.

ARNOLD ANTONIN

No início do século XIX, o Haiti era a colônia mais lucrativa da América. E antes de todas as demais colônias, conquistou sua independência por meio de uma revolução sem precedentes. Foi épico aquele 1808. Duzentos anos depois, porém, o Haiti não tem resolvido nem mesmo os pilares de uma vida digna: Saneamento básico, alfabetização. Após o catastrófico terremoto de 2010, qual será o destino deste povo pioneiro em matéria de luta por sua emancipação?

Uma imagem muito recorrente nos filmes de Arnold Antonin: cadáveres e mais de cadáveres. Desde «O caminho da liberdade» (1975) até «Crônica de uma tragédia anunciada» (2010), passando por «GBT contra Atila» (2004). A imagem se repete e se repete. Corpos abatidos, mutilados.

Antonin possui uma estética urgente. Capaz de em curtas de 6, ou 18 minutos, pôr em perspectiva toda a história de seu país. Em mais de três dezenas de filmes, transparece a força de uma cultura que toca ao mesmo tempo o sublime barroco e a hedionda mediocridade do subdesenvolvimento, que não é só do Haiti. É nossa.

Aqui vale uma digressão. Em 1939, após oito meses de trabalho etnográfico no Brasil, antes de embarcar de volta à Europa, o antropólogo Lévi-Strauss encontrou-se com o colega americanista Alfred Métraux, que lembrou posteriormente do encontro dizendo que Lévi-Strauss não via esperanças para a América do Sul. Quase se inclinava a crer que esse fracasso era uma espécie de *maldição cósmica*. (Wilcken, Patrick, p. 141).

Sergio, personagem de «Memórias do Subdesenvolvimento» do mestre cubano Titón, diz numa certa hora algo inquietante. Ele diz que nós, latinos subdesenvolvidos do III Mundo, teríamos «dificuldade em acumular experiência e cultura». Estaríamos condenados cosmicamente a sempre começar do zero.

Provavelmente o ponto mais alto no percurso de Antonin seja «Crônica de uma tragédia anunciada», sobre o terremoto que causou 180 mil mortos em 2010 e foi mais um dos eventos que a câmera de Antonin se sentiu compelida a filmar, corpos e mais corpos de seus iguais. «180 mil pessoas não morreram por causa do terremoto em si, mas sim de nossas precárias condições de vida», diz Antonin sobre o abalo sísmico que teve seus estragos catapultados pelas insatisfatórias condições de infra-estrutura do Haiti.

Além do «engajamento». Além do «cinema político», na obra de Arnold Antonin se escuta «a voz do homem», como queria Roberto Rossellini, pai de todos nós. Não cabe, portanto, certa elegia a Antonin. Claro, todo o seu trabalho é nobre, digno. Mas diante de todo o destino de um país, a possível vaidade de Antonin é a menor das preocupações. Assim como o Brasil, o Haiti não passou a limpo seus fantasmas. Problemas endêmicos de corrupção, agregados a uma elite inculta e tacaña parecem ser os mais exasperantes pesadelos.

No cinema de Antonin é latente uma preocupação em ser claro, informativo e daí vê-se a (boa) herança do cinema de John Grierson. Adicione uma pitada de Chris Marker e Patricio Guzmán e se terá uma ideia da força dos filmes realizados pelo haitiano, que não saciam muitas vezes nossa ânsia

por invenção formal, mas cumprem seu compromisso para com a história de seus conterrâneos de modo admirável.

Além dos cadáveres, outra imagem recorrente salta aos olhos: Rostos humanos. Muitos são os rostos vistos em *close* a cada filme. Assim como no já citado «Memórias do Subdesenvolvimento», ou no cinema do brasileiro Eduardo Coutinho. Todos estes cineastas vão ao encontro face a face com as marcas de vida incrustadas em rugas e olhos tristes. No coração do particular desses rostos, a tragédia haitiana, latinoamericana.

Mesmo curioso com personagens e percursos particulares, a história do Haiti nunca sai de perspectiva para Antonin. «O que fizemos de nós?», pergunta à retórica fílmica do cineasta. «Veja quão rica é nossa gente», sussurram as imagens de Antonin. Em parceria com a UNESCO, são muitos os perfis de artistas e personalidades do Haiti em documentários informativos de 15 a 30 minutos. Seja Aubelin Jolicouer, figura mítica e boêmia do país. Cavalheiro e sedutor. Seja Péricles, artista plástico com trabalhos em bronze e ouro com temáticas essencialmente cristãs. «Veja quão rica é nossa gente».

Em um curta como o adorável «Beleza contra Pobreza em Jalousie», vê-se a mesma «fome de beleza e de justiça» de Glauber Rocha. Sobre um mural no bairro de Jalousie, que como um Totem de beleza bruta inspira toda uma comunidade de aflitos pela falta de água, diz a narradora em texto escrito por Antonin: «Quero ser como o esterco que faz renascer as flores». Tal definição se aplica ao seu cinema: Cru, objetivo, claro. Muitas vezes tocante.

Mesmo com as tragédias seguidamente anunciadas, Antonin paradoxalmente ainda crê nas potências de seu país. Também nesse sentido, sua fé aproxima-se da de Glauber Rocha.

ANTROPOFAGIA

«Não proclamamos ainda nossa independência», intuiu o antropófago Oswald de Andrade referindo-se à história do Brasil. Ora, se o Brasil não o fez, muito menos o Haiti.

«Todas as intervenções internacionais no país nesses 200 anos, forjaram a situação atual. O fracasso dos haitianos é o fracasso da comunidade internacional também. É preciso repensar a ajuda internacional ao Haiti», diz Antonin. E segue dizendo que «o que se mantêm é uma busca estrangeira para «tutoria» o Haiti».

Glauber Rocha tinha uma relação com a vida, o cinema e com o povo brasileiro que também era épica e trágica. Entre Glauber Rocha e de Andrade, uma mesma luta. Contra a colonização dominante é preciso outra estética. Uma «estética da fome»: apenas uma estética da violência poderia integrar

um significado revolucionário em nossas lutas de libertação (Rocha, 2004, p.63).

Se o Haiti traz o Vodou em seu DNA, onde está o transe na estética de Antonin? Nos escritos de Antonin não há referências a Glauber Rocha, mas considerando sua cultura, é evidente que Antonin o conhece. Mas pergunto: teria Antonin realmente ruminado o pensamento libertário de Glauber Rocha?

Em «estética do inconsciente», Glauber Rocha vai além:

A razão dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como *possessão do homem* (sic) que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta *possessão* não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (...). Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão (Rocha, 2004, p.250).

Antonin em um de seus preciosos filmes sobre artistas do seu país retrata Tinga, que além de pintor e escultor, é músico, coreógrafo e estudioso do Vodou. O que transparece em alguns de seus trabalhos marcados pelo surrealismo. Tinga, em sua fala arguta e sensível, expressa uma possível *síntese* para seu país, que é repetida não menos do que três vezes (!) ao longo do curta: «Haiti é sonho, criação, *possessão* e loucura».

O trabalho de toda uma vida de Arnold Antonin é admirável, necessário, mas carece talvez da *síntese* haitiana dada por Tinga...²

Será que o Haiti está por fazer uma cerimônia nacional de Vodou para enfim libertar-se do jugo estrangeiro racionalista? E junto da cerimônia fazer um filme onírico, louco e «possesso»?

No mesmo filme «Tinga», a maneira discreta como Antonin apresenta o Vodou pode sugerir na verdade um imenso temor e respeito ao *sagrado*. Aquilo que é mistério insondável e revelação para poucos.

² Antonin parece ter dedicado uma ficção ao assunto: «Amores de um Zumbi», de 2009. De qualquer forma, uma exceção em uma obra tão extensa.

Bibliografia

- Andrade, O. (2011). *A Utopia Antropofágica*. Globo.
Leaming, B. (1987). *Orson Welles, uma biografia*. LP&M.
Rocha, C. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. Cosac & Naify.
Wilcken, P. (2010). *Claude Lévi-Strauss, o poeta no laboratório*. Objetiva.

—

JOSAFÁ VELOSO é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF-Brasil). Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP). Estudou cinema documentário na Escola San Antonio de Los Baños (EICTV), em Cuba. É músico, violinista e compositor com passagem pela Universidade Livre de Música (ULM). Prepara seu primeiro disco com composições próprias a ser produzido pela Transbordo Discos. Atualmente realiza seu primeiro longa-metragem, um filme ensaio a partir da obra do cineasta Eduardo Coutinho: *Banquete Coutinho*.

ONDAS': UM EXPERIMENTO EM PENSAMENTO-CINEMA OU DAS VARIAÇÕES DE UMA MÁQUINA-MARINHA...

SEBASTIAN WIEDEMANN

*Que as linhas das Ondas sejam como os trilhos do trem,
lisos que atravessam campos estriados.*
Recebido de C.C. em sonho.

• 1 •

Arte, não mais distante da vida. Estética como etologia. Arrebrantar com a força das Ondas a máquina antropológica (Agamben, 2006). Arte como máquina abstrata que afirma a vida. Proliferação do murmurho do mundo que ressoa nas Ondas.

• 2 •

Chihiro (Miyazaki, 2001) atravessa um umbral, do outro lado os contornos entre o humano e o não-humano são difusos, reversíveis. Ora voar-dragão, ora caminhar-criança. Ora nadar-sapo, ora flutuar-sem-rostão. Pegar um trem, cujos trilhos estão submersos no mar e abrem uma linha de fuga para

¹ O texto aqui apresentado é uma versão revisada do texto homônimo já publicado na Revista Alegre N°16 Dez./2015.

Entendemos por Ondas, o conjunto das variações de um movimento no pensamento que encontra sua gênese no cinematógrafo (Bresson, 2005) precipitando-se inicialmente no filme experimental homônimo, mas cuja proliferação também se abre caminho na constelação sensorial WAVES PROJECT | in becoming waves [<http://wavesproject.tumblr.com/>] e em escritas intensivas que tentam ter uma baixa aderência em favor dos fluxos da expressão, como a que aqui apresentamos.

terras-outras. Pegar um trem-ondas para esgotar dimensões entre umbrais, que sem fim mares-terras abrem.

• 3 •

Perguntar-se por uma multiplicidade qualitativa, por uma lógica de devires que devoram, que são pura devoração e diferenciação constante da vida. Ter moradia na crista das Ondas. Insinuar-se, habitar a dobra das Ondas (Deleuze; Parnet, 1996). Perguntar-se então pelo ritornelo, que como movimento expressivo libera ritmos. Arrebeitar, arrebeitar, que a ruína, que a catástrofe cheguem, que os ritmos passem, que se espalhem.

• 4 •

Ondas que, como modos de existência em si mesmos, demandam uma outra sensibilidade, uma alienígena, tato de água-viva. Percepção-vibrátil, membrana percussiva. No meio, correnteza, pura potência, uma diferença. No meio, correnteza, contínuo, sempre aberta. Nada que narrar, nada que contar, só esvaziar, esburacar, esgotar. A mão que desconfia do olho, mão-água-viva que só com os fotogramas fica. Pintar um a um abrindo o ritornelo das impressões-intensidades-dissipantes aderidas na película. Mão-água-viva que precipita as sonoridades-correnteças para detonar qualquer aderência. Retrato sempre inconcluso e aberrante das Ondas-personagem-rítmica.

• 5 •

Desfigurar, fazer das Ondas-personagem-rítmica um limite imanente, um puro deslimite. Balançar das Ondas, naufragar da imagem-ritornelo. Ondas que dentro levam o mar como pura reserva de mundos, de futuros, de nascentes. Ora elas são sonoridade-gargalhar-sem-face, ora canto de baleia, de cometa, sussurro d'areia, magma que queima. O olho determina demais essas potências, ficar só com a intempérie-cor-mancha que como latir-anônimo-do-mar uma mão-água-viva afirma. A dúvida de Cezanne-água-viva assegurando a dissipação constitutiva que abre o fotograma como atol de borbulhantes, fervilhantes de vida. Arrebeitar, arrebeitar as Ondas, no meio uma percepção-água-viva como gesto simbiogenético, como conjunção disjuntiva.

• 6 •

Imagem-ritornelo que escuta a vida, que escuta seus ritmos, que se esgota para fazê-los proliferar, que afirma os movimentos de durações livres e

desiguais. Imagem que, a cada arrebeitação, se faz anomalia-rebento, se faz atol. Cada fotograma um recomeço, imagem que nunca se realiza por completo. Insistência, perseverança das Ondas na areia, na pedra. Fender, fender a jorros, uma e outra vez. Percepção de beira-mar, que pede a ruína, a catástrofe, que já não aguenta a casa sufocante, que se joga em abismo corpo a corpo com as Ondas. Engravidando a terra, a terra é esse corpo-a-corpo (Deleuze; Guattari, 1997). Passagem entre meios pedindo o cosmos. Imagem exaustiva no seu gesto, para não ter fim nem começo. Combinatórias rítmicas, desiguais, de blocos de macha com outras manchas, de blocos de som com manchas, de blocos de som com outros sons. Deslocar, deslocar, descolar, não aderir, hiato aqui e ali.

• 7 •

Habitar as Ondas, mas elas nunca estão dadas, acontecimento que sempre escapa. Moradia vaga, intempérie que se des-marca. Habitar a imagem, fazer com ela um corpo-Ondas. Mas a imagem é só passagem, umbral-processo em estado-devorante. Provocá-la, procurá-la para passar. Passar, despedaçá-la, destroçá-la. Passar, derrapar, de qualquer aderência escapar. Isto é, tensioná-la em suas forças internas, apagar suas orientações esgotando suas dimensões, abrir sua expressividade em impensadas diagonais, em infinitas direções.

• 8 •

Fazer aliança com as Ondas, com o mar que desbordam, com sua fome que engendra mundos nascentes. Modular suas forças, fazendo da terra um lugar desterritorializante que instaura planos cósmicos (Borghi, 2014). Fazer da terra uma erupção, uma avalanche constante, fazer com que ela na sua expressividade ganhe infinitas dimensões. Sermos trota-mundos anônimos, que nas suas costas levam a casa mais fina, mais ínfima, puro «entre», entre o vento e a crista das Ondas, entre o aparecer e desaparecer da imagem, entre o pequeno e grande ritornelo, ali onde sem âncoras um campo experimental ondulatório de tempos intensos como afirmação rítmica da vida acontece.

• 9 •

Sem função, compor e decompor a imagem. Na necessidade de não ter uma necessidade, arrebeitar como as Ondas nas pedras uma e outra vez. Imagem-ritornelo, infância infundável do cinema, do pensamento. Fazer imagens na procura de uma imagem... de justo uma imagem (Godard, 2010).

Demolição de mundos já dados e arrebentação de mundos por vir. Percepção-água-viva dos entre-mundos, dos entre-tempos, do acontecimento. Rebentos-Ondas, rebentos-imagens, ar-rebentos.

• 10 •

Durar pouco, ser para ser efêmero, para dissipar-se, para devir incessante. «A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é meio de terminar. Ela capta todo o possível para fazê-lo saltar» (Deleuze, 2010, p. 85). A imagem se balança como aquilo que durando pouco abre e faz saltar o infinito, afirmando *Uma vida* (Deleuze, 2002) entre o vivente e o inerte, entre o orgânico e inorgânico, entre o liso e o estriado. Impermanência que assegura a imanência. Imagem que ao fazer corpo com as Ondas, se diz atol-berçário-de-vida, mas não esqueçamos que todo atol, já foi um vulcão e voltará a sê-lo. Entre o atol-já-aí que traz o por vir e o vulcão-ainda-por- vir que traz a dissipação, a vida erupciona. Uma imagem-ritornelo devora o pensamento.

• 11 •

Ondas que ao agenciar-se e contagiar com suas forças a imagem amalgamam um modo de existência entre as visualidades e sonoridades como grito catastrófico, superfície infindável que faz deslizar a imanência por um cinema que esqueceu seu nome, forma e herança. Cinema que dura pouco, frágil, em ruínas, auto-devorante, dissipante, leve o suficiente e com a aderência mínima para criar uma sinapse inorgânica com a vida, um pensamento-cinema de nascenças águas-vivas.

• 12 •

Devir imperceptível, sujeito a nada, pura queda, puras Ondas que quebram. Meios, territórios, agenciamentos e planos cósmicos (Borghi, 2014). Grafias livres afirmando a vida, pequenas inscrições dispostas a se apagar, grafias de baixa aderência e profundo esgotamento nas superfícies, na terra. Só no abandono, só na catástrofe poder povoar e engravidar a terra, poder dar lugar ao ritornelo do canto-terra. Não mais bio-grafias, mas sim oceano-grafias, que já contêm geo-grafias, aquelas que abrem a casa para o cosmos àqueles que se dizem beira-mar, beira-mundo.

• 13 •

Atravessada por uma ondaliferação a imagem-ritornelo afirma como ato de resistência uma cosmopolítica. A imagem esgota-se, arrebenta-se uma e outra vez, para não mais estar à altura dos homens, mas sim à escala de velocidade e lentidões infinitas do cosmos. Escala que é pura queda, puras Ondas que quebram:

«A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura, que se define por sua altura, isto é, seu nível acima de zero, que ela só descreve ao cair» (Deleuze, 2010, p. 103).

• 14 •

Máquinas de máquinas,
Meios de meios,
Imagens de imagens,
Justo uma imagem,
Onda que bate,
Junto uma faísca que faz ferver e farfalhar o pensamento,
Justo uma faísca que acende um cinematógrafo marinho...

—

Bibliografia

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borghi, S. (2014). *La Casa y El Cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. (2002). A imanência: uma vida... *Educação & Realidade*, 27(2), 10–18.
- Deleuze, G. (2010). O esgotado. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, v. 4.
- Deleuze, G.; Parnet, C. (1996). *Labécédair de Gilles Deleuze*. [S.l.: s.n.].
- Godard, J.-L. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Barcelona: Prodimag.
- Miyazaki, H. (2001). *A Viagem de Chihiro*. [S.l.: s.n.].

SEBASTIAN WIEDEMANN é cineasta-pesquisador. Estudou cinema e filosofia na Argentina e Artes Visuais na Colômbia. Atualmente desenvolve pesquisas doutorais no campo da filosofia da imagem na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP–Brasil), perguntando-se pela possibilidade de uma Cosmopolítica da Imagem. É editor e curador em Hambre | espacio cine experimental e seus filmes de caráter documental e experimental já foram apresentados em galerias e mostras internacionais das Américas, Europa e Ásia. Em 2015 seu filme 'Los (De)pendientes' foi eleito um dos melhores filmes do ano pela revista Artforum.

Cartografías *Modulaciones expresivas de un territorio*

SIN UN POSIBLE AGRIMENSOR

Cartografía del cine experimental colombiano

ANDRÉS JURADO

«Estos de Lenguazaque son unos creadores de todo lo suyo. Adoradores de su cabello; el único libro en el que les gusta leer es el firmamento.»¹

«...I can usually discipline myself most clearly by making all technical explorations the direct expression of acts of seeing (rather than making an image to-be-seen).»²

Hace un tiempo, se consideraba difícil realizar una cartografía del cine experimental colombiano. El territorio para allanar, no parecía estar a la mano, indexado o tabulado; ahora, un par de palabras clave, un motor de búsqueda, un poco de astucia, paciencia, combinatoria de palabras, de términos: «cine experimental colombiano», «cine experimental en Colombia», «cine y video experimental Colombia», etcétera y luego «buscar» se componen como un intento de realizarlo y un hecho.

Cuando hago la búsqueda, aparecen cientos de registros, correctos o no, que permiten encuentros inusitados, usuales, inusuales, incómodos y alegres con aquellos materiales asociados al cine experimental como género (que no es lo más interesante para este caso, sin que eso le quite mérito a su utilidad a la hora de buscar y encontrar) y de experimentaciones con el material fílmico, la imagen audiovisual y artes del tiempo.

El texto siguiente es el registro del trasegar de un personaje, que inicialmente se limitó (circunscribió a un contorno) a realizar estas búsquedas por ese cine «raro» mediante lo que se describió anteriormente como navegación en la red, ayudado por su memoria y curiosidad. Este recorrido o viaje es uno de esos que puede ser replicado y mejorado por otros recorridos, criterios o miradas de otros personajes. En este caso, él termina por hacer

1 De Rodríguez Tena, Fray Fernando. *Introducción a la Crónica del Nuevo Reino de Granada*. Obra inédita encontrada en la Real Academia de Historia por Hernando Cabarcas Antequera.

2 Stan Brakhage (1971). «In Defense of Amateur». En *Essential Brakhage. Selected Writings by Stan Brakhage*. New York: McPherson & Company.

<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf>

algunas aseveraciones, aproximaciones, cometer errores, e indagar sobre su propia ruta. Son anotaciones desprevenidas, pero que gozan de algo de curiosidad y mucha confusión por el estado del arte.

PRIMERO:

Abrí «Safari» el navegador nativo del sistema operativo de Apple. En la casilla de las direcciones, escribí: «cine experimental colombiano», luego, presioné «Enter». La pantalla se puso en blanco un segundo y luego apareció un enorme listado debajo de las categorías: web, imágenes, videos, noticias, mapas, más. Cerca de 380.000 resultados (0.38 segundos) decía.

El primer registro que apareció fue el de la Biblioteca Nacional de Colombia, que queda ubicada a una cuadra y media del taller donde hago cine. Antes de acceder al vínculo, que apareció violeta y no azul, indicando que este sitio ya se había visitado, pude recordar lo que allí encontré alguna vez: la investigación de Marta Lucía Vélez «Recuperación de la memoria del cine y el video experimental en Colombia». Recordé autores: Gilles Charalambos, Luis Ospina, y Luis Ernesto Arocha³, Tolín de la Vega, Luis Vicens, entre otros. Recordé que hay múltiples citas a Arlindo Machado y que desde lo que él traza se figura un cine experimental latinoamericano. Medité sobre lo que escribí alguna vez acerca del cine experimental, soberbiamente lo pensé de nuevo: todo el cine que se hizo en sus inicios, sobre todo en Colombia, fue experimental... una aseveración como ésta, conlleva a pensar que Machado es más riguroso al pensar lo experimental, claramente, más recomendable.

Segundo registro, «cine y video experimental», también de la Biblioteca Nacional de Colombia, la misma investigación, pero ahora con la adición del video en el título, pensé en lo común que es asociar el cine experimental al video experimental y recordé las múltiples contiendas que he podido presenciar cuando se enfrentan videastas a cineastas, videófilos y cinéfilos, en caducos debates sobre el formato. Ahora pienso que no son tan caducos en algunos escenarios posibles, una esperada crisis de lo digital ha hecho que algunos artistas se sostengan en su deseo de realizar y experimentar con formatos fílmicos, otros no lo desean, lo hacen. Por mucho tiempo esta discusión estuvo determinada por problemas de costos de producción. Si bien es cierto que hay un sustrato económico en estas producciones, el debate visible a nivel poético es casi siempre o ha sido estéril, sobre todo cuando se argumenta que la imposibilidad de hacer algo artísticamente notable,

³ El trabajo de Luis Ernesto Arocha me interesa particularmente. Me encuentro escribiendo un texto sobre su obra y transcribiendo una entrevista que le hice en enero del 2015.

depende sólo de la financiación de ese algo, es decir, un problema político de distribución disfrazado de economía. Lo interesante de esto, es pensar el vínculo y la confusión que hay entre cine y video, lo que puede aportar y las lógicas de la producción de video –por ejemplo– para realizar cine.

En un laboratorio de realización de cine con material fílmico que llevamos a cabo, la mayoría de los participantes decíamos «vamos a grabar en cine» lo cual implicó una inversión del modo usual en que representábamos el proceso de obtención de las imágenes, antes decíamos «voy a filmar un video». Lo curioso es que en el laboratorio, terminamos por «literalmente» realizar los dos procesos, así como cuando grabar con video hizo proliferar la piratería de películas que se proyectaban en los cines, y en una dimensión más escasa, algún cineasta se atreve a experimentar filmando pantallas de video o utiliza la proyección de video como fuente lumínica. En fin, las relaciones potenciales entre cine y video siguen estando por desplegarse.

Tercera entrada, «cine experimental colombiano: «uno al año no hace daño»», una entrada de un blog incrustado en el portal de uno de los periódicos más reconocidos del país; El Tiempo. Mucho que pensar, puesto que el dicho del título, también fue el de una película que retrataba las navidades de las clases medias-bajas de Bogotá, película producida por Dago García, dirigida por Juan Camilo Pinzón, una comedia típica, que recaudó un diner y tuvo muchísimos espectadores. «Rompió taquilla», claro está, en el contexto de la «industria del cine colombiano»; presumo que no es lo experimental que busco, pero supongo que si hay algo experimental en todo esto es la posibilidad de una industria del cine colombiano. Al acceder a la entrada, reconozco un par de nombres, de términos y una alusión a la película que acabo de comentar; el autor la utiliza apenas como un gancho para atraer lectores hacia su artículo sobre *Anthropos* un «cadáver exquisito» realizado por el director colombiano Spiros Stathoulopoulos: «...un proyecto que veremos en este 2015, en el cual 50 directores colombianos aportaron dos minutos de filmación en plano secuencia para conformar la historia de vida de un personaje, desde su nacimiento hasta su muerte.»⁴

Supongo que allí encontraremos al menos 51 directores de cine a los cuales buscar en redes para visualizar sus trabajos y decidir, que tan experimentales o no podrían ser sus películas o videos. Para el autor del artículo, la propuesta de Stathoulopoulos es refrescante y desearía que no se dieran

⁴ Calderón A., Camilo (13 de enero de 2015). *Cine experimental colombiano: «uno al año no hace daño»*. <http://blogs.eltiempo.com/la-burbuja/2015/01/13/cine-experimental-colombiano-spiros-stathoulopoulos-anthropos/>

tan solo una vez al año. Al menos existe un blogero interesado en ver un cine no convencional. Conociendo la película *PVC-1* que Stathoulopoulos hizo en el 2007, lo más probable es que aún haya un interés formal por sostener una narrativa convencional como el eje de trabajo.

Pero volviendo a *Anthropos*, una multiplicación de esos dos minutos por cada director, dan cien minutos. Stathoulopoulos quiso también sostenerse en una duración convencional. Pienso que los requisitos más sencillos de romper algunas veces aparecen como los grandes tiranos. Hace poco escuchaba a un novel director en conflictos porque su película (de lo más convencional) estaba en el límite entre ser un largometraje o un mediometraje, su dilema radicaba en cuál de los dos formatos enmarcar el film para poder distribuirlo en ciertos festivales. La película que presentaba no estaba terminada y no era en absoluto experimental, aun así, el conflicto era legítimo. ¿En qué se sostiene lo experimental?

Cuarta entrada, «Cinetoro Film Festival-Festival Internacional de Experimentación». El subtítulo en español especifica y contradice un poco el título en inglés. Conozco el festival, pero no había notado que era un festival de experimentación. Esto le da un giro a mi pensamiento y me remite a otras prácticas que no implican solo al cine, sino al marco de lo audiovisual. El festival tiene como misión, además de promover la experimentación principalmente en cine, mostrar la cara ecológica de un pueblo llamado Toro, en el Valle del Cauca. La portada anuncia que es el año de la animación experimental colombiana. Más de 900 obras inscritas. Una lista de links: el pajarito de Twitter, el ícono de Vimeo, la f de Facebook.

Un menú con:

«El Festival»: para explicar qué es el festival.

«Actualidad»: para decir que tienen más de 900 inscritos (un elegante número de interesados y participantes) y que el año 2015 es el año de la animación experimental.

«Blog»: al cual sí accedí. Su última entrada es sobre la experimentación y se titula «...Sobre la Experimentación...» fue posteada el 28 de febrero de 2015 y dice:

«Dice Antonin Artaud que «el cine –verbigracia diríamos hoy el video⁵– se acercará cada vez más a lo fantástico, ese fantástico del cual nos damos cuenta cada vez más que es en realidad todo lo real o entonces no vivirá». Así pues el curso corriente de las cosas se sobresalta, se altera, se subvierte y no otra cosa

5 Supongo que esto lo agregó el autor del blog.

es la experimentación. Experimentar sucede en el transcurso (en la transcurividad, como dice Edgar Garavito) a partir del cual esa corriente de las cosas salta, altera y subvierte en sí misma su propia realidad, no para producir una irrealidad o una sobre-realidad, sino para extraer un real que vuelve a inscribirse inmediatamente, a la manera de un contagio, sobre el flujo intensivo de la materia: expresión pura. En fin, experimentar sería, entonces, extraer algo del orden de la expresión pura, alteridad de lo real en sí mismo, que volviendo sobre las corrientes de deseo y creencia en el mundo asegure nuevos devenires.»

Firma Ernesto Hernández B.-2014. Presumo que es Filosofía al identificar una suerte de glosa deleuziana, recuerdo a Edgar Garavito, el filósofo colombiano. Pienso en Artaud, hago una comparación con el texto de Hernández y me confundo. Recuerdo textos de Antonin Artaud y sé que alguna vez cité completa la encuesta que hace él mismo a propósito del cine. En síntesis, me pareció mejor escribir aquí la cita sobre el poder de galvanización del cine y dando indicios de alguna apuesta por abordar aspectos de una materialidad audiovisual:

«El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro.»

Parece ser que Artaud, halló una relación profunda entre el cine y la electricidad, la última, antiguamente llamada galvanismo. La provocación: «No es posible ocuparse indefinidamente en destruir el poder de galvanización del cine por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro». La figura de la que habla Artaud, tiene que ver con la idea Frankensteiniana de revivir cuerpos con electricidad, algo que hacía el galvanismo y que se espectacularizó en la macabra danza de cadáveres llamada «de cuerpos tónicos», una danza que durante el auge del galvanismo usaba cadáveres conectados a la electricidad y escenificaba los efectos de esta sobre los cuerpos. Para Artaud esto debió ser impresionante pues es bien sabido que él fue tratado mediante electroshocks. Así pues, la conexión entre cine y electricidad pasaba por estos efectos profundos sobre el cuerpo y por la psique.

Esta no será la única comparación que se ha hecho entre el ícono del poder del galvanismo (Frankenstein) y el montaje cinematográfico. Artaud

parece asumir que la potencia del cine está en esa capacidad de traer a la vida fantasmas, de hacer que abracemos una especie de alma material de las cosas mediante las proyecciones. Esto sigue funcionando, y me parece una justa apreciación para convocar estas producciones radicales en las que aparecen espectros que desde un más allá de ese tiempo nos afectan. Mucho más en un país que está lleno de cuerpos que merecen ser galvanizados para expresar la historia. Uno desearía ver películas que operen en este registro espiritual, y seguro que las veremos. Probablemente algunas de estas películas estén desaparecidas o en una fosa común cultural. Quizá alguna dentro de las 900 del taurino festival sea así. No hurgué más entradas del blog.

Seguí «Aliados y Sponsors» y «Contacto» a los cuales no entré.

Regresé a la entrada «El Festival», aparece una fotografía de un paisaje, y luego unos párrafos que describen qué es el festival, sus sedes, sus propósitos, una invitación a ser parte de él, un título: «Vive el Festival». Más abajo hay una fotografía en el Museo Omar Rayo, es una proyección de video en la fachada. Se ven las sombras de las personas asistentes, la fachada parece estar cubierta con imágenes de Rayo, geométricas, romboidales, negro, blanco, rojo y amarillo. Omar Rayo era un artista plástico, la única relación de él o su obra con el cine de la que tengo noticia, es que era amigo de René Rebetez y que juntos hicieron un *I Ching*. No es una relación directa, salvo por saber que Rebetez, escritor de ciencia ficción colombiano, hizo en los '70 una película llamada *La magia*. Esta película puede considerarse «experimental» por la manera en que se realizó y por la cercanía con una exploración narrativa inusual.

Quinta entrada, «cine experimental latinoamericano]H[hambre». Quienes me invitan a escribir. No sé si abrir la página, lo hago y encuentro un título: «Hambre en Cinemateca Univalle-Colombia». Si no fuera por el previo conocimiento del proyecto, habría podido imaginar que en la Cinemateca de Univalle había alguna crisis alimentaria. Luego comprendí que de algún modo sí se referían a ello. «El mundo tiene hambre por experimentar» dictaminó un título. Luego, encontré un breve texto que a modo de manifiesto habla sobre la resistencia de la imagen en la actualidad. Más abajo, un programa de cortometrajes. El único colombiano que encuentro es *Bocas de ceniza* (2004) de Juan Manuel Echavarría. Probablemente no querrán que hable de él en este texto, pero lo que más me intriga es que yo nunca consideré este trabajo como cine experimental, más bien, lo conocí en un contexto de arte contemporáneo; la falta es mía. Este no es un problema baladí, desde hace mucho tiempo, la noción de artista contemporáneo ha

integrado las prácticas audiovisuales como algo necesario para ser considerado como tal. Si este video entra en la categoría de cine experimental, las puertas de la cartografía se abren, se abren tanto que sería difícil abarcar la extensa producción que el arte colombiano ha realizado desde el año 2000 hasta la actualidad en este tenor y con una configuración similar. Pienso en los «antiguos» que siguen produciendo experiencias audiovisuales desde el arte contemporáneo, abriendo miradas refrescantes, queriéndolo o no; José Alejandro Restrepo con *Ejercicios espirituales* (2013), María Elvira Escallón con la exposición *Urgencias*⁶ en donde hay piezas audiovisuales, Alberto Baraya con *Río* (2005), Claudia Salamanca con *Ejercicios de soberanía* (2014), Cecilia Traslaviña con *Almas santas, almas pacientes* (2007).

También pienso en otras generaciones, mi *Edición & Sacrificio* (2007), en +30-29 (2004) de Christian Corradine, y en las generaciones actuales. Con estas remisiones, aprovechando este campo abierto del cine o de lo audiovisual, puede que no convenza a los más radicales del cine experimental de algo que no esté ligado a la experimentación fílmica usual. Algunos esperarían artistas que piensen en el formato y sus implicaciones. No es muy usual en la actualidad colombiana encontrarse con experimentos fílmicos, pero sí con la noción de video y cine experimental dentro de los museos y las galerías. En el 2008, en el Parqueadero del Banco de la República, se realizó la exposición «Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975» con obras reconocidas e importantes de artistas como Vito Acconci, Malcolm Le Grice, Dan Graham, Paul Sharits, Walter de María, entre otros. Esta presentación se erguía como el antecedente de prácticas de instalación con cine y video dentro del museo, después de no haber tenido mucho contacto con aproximaciones de esta índole. Aún así, la dificultad para entender si propuestas actuales son herederas de este tipo de articulaciones del cine con el museo, es grande. No parece muy fácil tener de vuelta, por ejemplo, obras como *Body Press* (1970-1972) de Dan Graham, realizada en 16mm con dos proyectores sincronizados en algún festival como Cine Toro. Esto se puede hacer si una institución como el Banco de la República lo hace; es decir, que la producción de ciertos trabajos que experimentan con modos de visualización del cine y con su dispositivo a nivel local, también se ve mediada por una idea de distribución muy cerrada. También pienso en la escasa difusión de estos materiales en algunos contextos pese al manifiesto interés del que dan cuenta estos festivales.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=5RDay7yiAk> (entrevista acerca de la exposición de María Elvira Escallón).

Sexta entrada, «Medellín vive su II muestra de videoarte y experimental». Aquí el título se me antoja más intrigante. Videoarte y experimental, no sé si se refiere a videoarte y video experimental o videoarte y cine experimental. Accedo al vínculo. El sitio se llama «extroversia». Hay un fondo violeta, con notación musical, y unos diseños geométricos con volúmenes, entremezclados por opacidad. En la parte superior derecha, la imagen de un antifaz dorado, una trompeta dorada, un cuadro con marco adornado que adentro tiene la imagen de una puerta, un acordeón, una guitarra con el diapason hacia arriba y un payaso colgado de la punta de la guitarra a punto de caerse de la página que contiene la información. En la página, en el encabezado de la parte izquierda, la fecha. En un recuadro naranja dice «Estás leyendo sobre» y debajo de este en un recuadro café y en letras blancas dice: «Cine». Supuse entonces que el título «Medellín vive su II muestra de videoarte y experimental» hablaba de cine. Asumo que dan por sentado que experimental es cine experimental. Lo que más me causa curiosidad por el momento es «Hasta el 16 de mayo la capital de Antioquia vive Vartex» pues así se llama el festival, Vartex, una especie de sigla que reúne todo, video, arte y experimental, astuta combinación. Pero no aparece ninguna película en concreto.

Séptima entrada, «cine experimental-Biblioteca Digital de Bogotá» accedo, como en un bucle interminable, nudo gordiano, congreso de futurología, y vuelven a aparecer los mismos nombres las mismas referencias, cuando creía haber avanzado...

SEGUNDO:

Reanudo mi búsqueda, exploración, aproximación.

Había dejado algunas ventanas abiertas, otras, desaparecieron. Vuelvo a ingresar las palabras clave: «cine experimental colombiano». Decido ser más específico, buscar algo y detenerme en ello, pensar la imagen y observar algunas obras, buscar una entrada que contenga algo que me permita «pasar más tiempo» en ese lugar. Reencuentro la del festival «Medellín vive su II muestra de videoarte y experimental». Ingreso, y esta vez voy directamente a www.vartexmedellin.com, están en su tercera versión que ocurrió en mayo de 2015. En un video promocional en donde aparecen fragmentos de los cuerpos de dos bailarines, también se indica qué sucedió en el festival, y se especifica que el festival es de videoarte. Hicieron una retrospectiva de Santiago Echeverry, artista colombiano radicado hace tiempo en Estados Unidos y considerado uno de los pioneros del videoarte en Colombia (<http://echeverry.tv>). Aun así, en su obra hay algunas experimentaciones

narrativas y estéticas que caben en la discusión acerca del arte contemporáneo y del cine experimental. Recuerdo su trabajo *Ayer mataron un travesti* (1993) y otros más actuales como *EYE C U* (2006). Ambos exploran aspectos comunes al género: uno, en términos narrativos; otro, a partir del uso de elementos formales y plásticos, como el grano que se asocia al formato fílmico o planos cerrados que imitan la doble exposición. Aún así, resulta difícil considerarlos cine experimental de lleno. Parece como si tuviera una vara que lo pudiera medir; me pregunto si heredé esta vara de alguna parte, también me pregunto qué es lo que busco cuando digo cine experimental.

Hay una entrada que se me antoja más atractiva. Es un acceso a un texto de Mauricio Durán, en el sitio del cineasta Luis Ospina. La introducción es muy acertada y seductora, Durán habla más de cine independiente que de cine experimental, en todo caso, las relaciones pueden resultar sorprendentes, pues constituyen otro posible argumento: la necesidad de independizarse de las formas de producción establecidas y de las condiciones comerciales impuestas por la industria⁷, algo que presuntamente ha caracterizado a movimientos de cine experimental. En ese caso la película de Cecilia Traslaviña *Almas santas, almas pacientes* (2007) y las de Carlos Santa *Los extraños presagios de León Prozak* (2009) que recurren a la animación directa, al dibujo, la rotoscopia, la animación digital y a experimentaciones plásticas, serían un ejemplo tremendo de recursividad de empleo de técnicas mixtas y de estrategias de realización que ya han visto su herencia en la producción de animación colombiana. De alguna manera estas producciones se apoyan en recursos universitarios o en la industria de la educación, y se han realizado con el apoyo de estudiantes, de fondos del Estado y espacios académicos. Esta entrada y el texto de Durán me hacen derivar hacia un aspecto importante para pensar en la cartografía posible: gran parte de la producción que tiene cabida dentro de las escuelas y que se articula con la idea de una gran experimentación se encuentra en los linderos de lo académico. Siento la tentación de detener mi navegación y esforzarme por sostener un rechazo a la cartografía en pos de levantar desde estos argumentos la digresión «sin un posible agrimensor». Recurso poético, truco topográfico y medida superficial.

Está por verse la idea de cómo la industria cultural y el arte contemporáneo son ya un campo que especula con haberse establecido en estas la-

⁷ Durán Castro, Mauricio (2007). *¿Independiente de qué?*.

<http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/luis-ospina-en-el-cine-colombiano-independencia-o-resistencia-por-mauricio-dur%C3%A1n-castro/>

titudes y cabría también preguntarse si el museo y la galería son el lugar del cine experimental. Como paréntesis, *Paisaje Sonoro. Diálogos mutantes* (2014) de Enrico Mandirola propone formas de interacción entre lo digital, lo propiamente fílmico en un sentido material y lo expandido en términos de su presentación al público. Lo interesante de ello es que *Paisaje Sonoro. Diálogos mutantes* se presentó en un parque público, y refuerza lo que el autor entiende entre el cruce del cine y de la arquitectura, como lo demuestra en *Euritmia* (2014) que realizó junto con Juan Pablo Aschner y que explora temáticamente una de las edificaciones del arquitecto Rogelio Salmona.

Volviendo a las producciones estudiantiles y producciones precarizadas, es notable que aún están en un tipo de limbo que el mercado espera cooptar y que cada vez más intenta institucionalizar ideológicamente dentro de los talleres y las aulas. Pese a ello, nódulos intestinos y buenos augurios permiten que de allí salgan producciones refrescantes. Trabajos como *Invasión* (2007) de Carlos Montaña, *Autoplastinación I y II* (2007) de Victoria Bernal, *Yo me llamo Marian* (2008) de Ana María Caro, *Paisaje con cuervos* (2003) de Jorge Mendez⁸, han sido reconocidos, visualizados y distribuidos en algunos festivales internacionales. Algunos de estos artistas han desaparecido de un futuro mapa, otros se han vinculado a la educación y otros son contratados por empresas de publicidad o producción audiovisual convencional en el más predecible de los casos.

TERCERO:

No es fácil saber si a la luz de hoy sea reconocible una impronta de lo colombiano en las producciones audiovisuales que apelan al título de experimental. Estos dilemas siguen siendo constitutivos de nuevas miradas del cine y de lo audiovisual: la discusión con la tradición y el deseo de sobrellevar el presente para construir un futuro. Es difícil abrazar la heterogeneidad de propuestas que además vienen de algo tan internacionalista como la noción de experimental. La extraña sensación que me sobrecoge es la que paladea la idea de la imposibilidad de un cine experimental colombiano en un sentido patrio, en un sentido puro.

Si consideramos algunas de las apreciaciones en parte de este recorrido, estas servirían para describir producciones que van más allá del campo de

8 Este trabajo participó en uno de los festivales más importantes de cine experimental, el European Media Arts Festival en el 2003. Este trabajo hace un collage y una remezcla de fragmentos de la pintura *El dormitorio en Arlés* (1888) de Vincent Van Gogh con fragmentos de *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956) de Richard Hamilton. El video termina por mostrar a George Bush vestido de Superman apropiándose del cuarto y del cuadro.

lo cinematográfico. En un truco imaginario, podría revisarse también otro tipo de cine sin un autor visible. En el trabajo de Claudia Salamanca *Ejercicios de soberanía*, que cité anteriormente, podemos ver una selección amplia de materiales audiovisuales elaborados por distintas fuentes: registros militares de sobrevuelos aéreos practicados por la Fuerza Aérea Colombiana, dibujos de víctimas de la guerra, registros *amateur* de militares bailando, registros *amateur* de guerrilleros bailando, círculos abstractos con sonidos de comunicaciones militares, programas radiales, un compendio de imágenes que resuenan con una idea expandida del lugar de lo audiovisual en la cultura visual contemporánea. Estas propuestas hacen eco con el tipo de propuestas de Harun Farocki o Hito Steyerl y que últimamente se han leído desde la categoría de documental expandido. Estas categorías tienen utilidad para revisar materiales que no fueron fácilmente categorizados, o que pertenecían a otro campo como el ejemplo de *Bocas de ceniza* de Echavarría, que aunque no lo consideraba como cine experimental, leerlo bajo esa posibilidad puede resultar interesante. Aun así, son categorías que se nutren de las transformaciones actuales, pero que son indeterminadas a ciencia cierta y después de todo en una cartografía como esta.

Hoy, después de este breve esbozo, pienso que habría que hacer una apuesta por desaparecer el cine experimental como un género, como un mote profesional y apostar por un cine como conocimiento místico, un cine deslocalizado y dislocado, pero que permita orientarse con sólo mirar la luz de las estrellas, que una película lleve a otra, y la otra a otra, sin mapa. Usualmente apelamos al conocimiento de los mapas, pues son útiles en el modo de relacionarnos con nuestra historia, ahora incluso podemos apelar a la idea de constelación para figurar relaciones entre una y otra cosa. Hace poco, en abril del 2016, se realizó el festival de cine experimental Cineautopsia⁹ en Bogotá. Allí, en conversación con sus organizadores, posterior a la finalización del festival, coincidimos en notar el creciente interés por un tipo de cinematografía que encuentra otros bordes para dialogar con una audiencia que busca transformar su consciencia a través de un cine que permita otro tipo de interacción y de experiencia. El festival tuvo una magnífica recepción por parte de jóvenes, abrió espacios de interacción y reactivó lazos que estaban latentes. En uno de sus conversatorios acerca del cine experimental, se postuló la pregunta por una definición de este, por supuesto y para bien, no hubo alguna respuesta completamente satisfactoria, pero sí un interés por indagar los alcances de la visibilización de estas discusiones y de estas prácticas.

9 <http://cineautopsia.com>

Luego de esto, siento forzoso considerar que súbitamente nos encontramos frente a una historia consolidada del cine experimental y que lo que deberíamos hacer es bautizado como tal, o de un modo más radical, sostener que en algunas instancias necesitamos una historia oficial como base del conocimiento.

Si el mapa es el instrumento adecuado no puedo saberlo, esto se lo adjudico a mi incapacidad de rastrear únicamente dentro de un género, o más bien, a mi degeneración. Sería muy fácil hablar de una contra historia del cine experimental pero se incurriría en la misma moral para acercarse a estos cines y audiovisuales extraordinarios o infraordinarios. En 1941 el Ministerio de Educación Nacional de Colombia realizó un Concurso de Películas en la Biblioteca Nacional, se alentaba «a los aficionados que tomaran películas de 16mm en color». La cartilla de convocatoria tenía un generoso apartado para aquellos aficionados llamado «Sugestiones» escrito por Enrique Uribe White, un intelectual de la época. El instructivo declara a quién se dirige y a quién no se dirige el autor de las Sugestiones; articula un sujeto que produce películas desde el saber, y otro desde el no saber y la afición. Seleccioné fragmentos y puntos que delinean curiosas diferencias, dice:

«Me dirijo: Al aficionado que, sin haber salido, cree haber salido de la etapa del chambón; al que ya ha dominado lo suficiente la técnica y no se enreda en objetivos, diafragmas y exposiciones, como para dar rienda a su iniciativa creadora; al que, por haber quemado unos cuantos cientos de pies de material costoso, con resultado mediocre y sin esperanza de mejora y adelanto bajo su propio trapo, de aprovecharse de las lecturas y experiencias de otros.

No me dirijo: Al «sabio» colombiano, espécimen abundante y sin esperanza; ni al verdadero profesional, ni al cinemateur avanzado, quienes debían ayudarnos a los cuasi-novicios; ni al empecinado que, por falta de método y deseo de trabajar en orden, jamás hará una película que sirva.»¹⁰

Este tipo de apreciaciones, conducen a pensar en un tipo de relación con el cine que vaya más allá de la representación de la vida en el cine, y aunque el concurso procuraba promover una vinculación patriótica con el cine, lo que más curiosidad me generó es qué tipo de películas llegaron a concursar en él. Me pregunto si a la luz de hoy, bajo estas mismas estrellas que miramos casi todos, podrán considerarse como películas experimentales. Esto

¹⁰ White, Enrique Uribe (Septiembre, 1941). *Concurso de Películas en la Biblioteca Nacional*. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional (p. 7).

plantearía un giro radical en lo que entendemos por historia del cine experimental, al menos en términos de pertenencia a una tradición específica. Tal vez sea más provocativa para mí una cosmología del cine, sin un posible agrimensor.

ANDRÉS JURADO es profesor del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. Artista, Magíster en Artes Visuales de la Academia San Carlos (UNAM - Escuela Nacional de Artes Plásticas), en donde recibió mención honorífica. Sus trabajos se han presentado en festivales, exhibiciones y muestras internacionales como European Media Arts Film Festival (Alemania), Asimetría (Perú), Festival Internacional Cervantino (México), Hexadic 6x6 (Grecia), CollogneOFF (Alemania) y Aurora Picture Show (Estados Unidos), entre otros.

LA ESCENA EXPERIMENTAL DEL CINE MEXICANO: EL RESURGIMIENTO

ANGÉLICA CUEVAS PORTILLA

Aunque en México exista una larga tradición en experimentos cinematográficos, éstos han sido muchas veces ignorados por los archivos, instituciones o festivales que defienden y promueven la producción audiovisual del país. En los inicios del siglo **XXI** con la llegada de las nuevas tecnologías e internet, el cine experimental mexicano se volvió una forma de creación más valorada; salió de la sombra gracias a las nuevas formas de difusión y creación. Esto favoreció el resurgimiento de una generación de artistas, cineastas y videastas que por mucho tiempo había permanecido en el anonimato y que hoy en día al tener mayor visibilidad, se destacan por su trabajo creativo en este ámbito.

Cuando nos referimos a la historia del cine mexicano, el período cinematográfico al que se hace alusión generalmente es el de los años '40, considerado como el cine de la época de oro. La figura emergente de la década siguiente, visto desde Francia por ejemplo, es Luis Buñuel. Hoy en día, la prensa y los medios difunden a través del público internacional la florecencia de los cineastas mexicanos en los festivales nacionales e internacionales¹. Sin embargo, en México se produjo igualmente otro tipo de cine, independiente/experimental, este otro cine que permaneció durante mucho tiempo bajo la sombra del cine comercial.

¹ Una nueva generación talentosa apareció progresivamente a lo largo de 1990. Guillermo del Toro con *Cronos* se destacó en la «Semana de la Crítica» de Cannes. Hollywood le abrió entonces sus puertas y realizó *Mimic*. Diez años después de este descubrimiento, sucede lo mismo con Alejandro González Iñárritu: su guionista, Guillermo Arriaga, y su actor principal, Gael García Bernal son descubiertos por la «Semana de la Crítica». Otro director mexicano, Carlos Reygadas fue reconocido en Cannes con una mención especial de la Cámara d'Or en el 2002. En el 2015 David Pablos con *Las elegidas* fue seleccionado en la sección «Cierta Mirada» del festival de Cannes, y Michel Franco con su película *Chronicle* en competencia internacional.

El interés por este tipo de cinematografía comenzó a crecer a principios de los años '90, cuando los profesores Rita González y Jesse Lerner², ambos cineastas y videastas, viajaron desde California hasta México en búsqueda de un material que parecía no interesarle a nadie. Descubrieron una serie de trabajos *underground* que les permitió emprender una reescritura de la historia del cine y del video en México. Fue entonces en 1998 cuando el neologismo de cine *Mexperimental* surgió gracias a esta pareja de investigadores³. El cine *Mexperimental* es la historia de este cine «perdido», que comienza durante la Revolución mexicana (1910) con los primeros films documentales realizados por los artistas e intelectuales implicados dentro de los proyectos nacionalistas. Más tarde, la cámara se transformó en un arma para los radicales post-revolucionarios que se levantaban contra la opresión de la nueva sociedad establecida⁴.

Tiempo después, y como en la mayor parte de los países de América Latina, en México las transformaciones políticas, sociales y técnicas en los años '60 y '70 contribuyeron al nacimiento de ciertos movimientos de experimentación—aunque la palabra «experimental» en América Latina tiene diversas acepciones⁵—.

2 Jesse Lerner, director de cine documental experimental y profesor del Pitzer College, miembro de la Facultad de Claremont; y Rita González, directora de video y doctoranda en la UCLA dentro del programa de Estudios Críticos de la Facultad de Cine y Televisión.

3 González, Rita y Lerner, Jesse (1998). *Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema*. California: Smart Art Presse.

El ensayo de R. González y J. Lerner sintetiza la historia de la experimentación audiovisual en México. Esta obra de referencia contiene igualmente artículos escritos por autores de diferentes épocas así como los programas de las exposiciones que se llevaron a cabo en complemento del proyecto de investigación. «Las series de *Mexperimental* comienzan con las piezas contra-culturales de los años '60 hasta las generaciones de los '90 y principios de los 2000 de experiencias formales no comerciales y exponen igualmente las piezas de cineastas estadounidenses experimentales para quienes México es un lugar de exploración y una fuente de iconografía mítica. Las series amplían la perspectiva tradicional exclusivamente estadounidense y europea del cine de vanguardia y presentan las prácticas cinematográficas alternativas que van de la influencia de Sergei Eisenstein hasta el período mexicano de Luis Buñuel. El programa fue presentado en el 1998 en Solomon R. Guggenheim Museum».

4 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, CNCA/IMCINE/UdeG, México, 1993.

5 Como lo indica mi colega Gabriela Trujillo durante su intervención en la jornada de estudios *Cinéma expérimental, expérimentations cinématographiques et histoire*:

«La mayoría de estas diferentes expresiones cinematográficas experimentales surgieron de la necesidad de un soporte nuevo con el fin de vehicular ideas. Por ejemplo en Nicaragua, en el Salvador o en Guatemala era un cine de guerrilla en el momento que las guerras civiles agitaron estos países durante los años '80. En Cuba, era el cine revolucionario, realizado en el ICAIC (Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica), fundada por Alfredo Guevara después de la toma de

En México, precisamente, los años '60 estuvieron marcados por la creación de la revista *Nuevo Cine* y de la integración del grupo del mismo nombre⁶ que engendró una nueva cultura de cine. Durante los años '70 hasta finales de los '80 se desarrolló el movimiento originalmente político los *Superocheros*, un grupo militante que había formado una red activa para difundir sus films y también para ser testigos de lo que sucedía en el México post '68.

Los años '80 y '90 estuvieron marcados particularmente por la aparición del video como un nuevo medio de expresión audiovisual, pero también por la desaparición de los *Superocheros* al final de los '80. Estos años marcaron el fin del super8 como alternativa práctica de producción. Este formato desapareció completamente en México en 1989, dándole lugar al video para la experimentación⁷. Este nuevo protagonista se volvió rápidamente popular en el medio audiovisual, y esto permitió a muchos artistas, cineastas y videastas realizar sus propias producciones, favoreciendo la creación de videos experimentales⁸.

El video permitió la creación de ciertas manifestaciones tales como la Bial de Video de México que fue celebrada por primera vez en 1990 en la Cineteca Nacional. Otros festivales regionales surgieron igualmente, como Expresión en corto (Guanajuato) conocido hoy en día como el GIFF, Corto Creativo TV (Tijuana), Festival Cultural (música, danza, cine) en Cozumel, y fueron los testigos en esta época de la vitalidad del video como medio privilegiado para la experimentación. En México desde los años '70 Pola Weiss

poder de Fidel Castro en 1959. O también como en México en los '60 donde todo film susceptible de integrar la industria era un film experimental». Trujillo, Gabriela (18 de mayo del 2007). *Cinéma expérimental, expérimentations cinématographiques et histoire*. Jornada de estudios organizada por la asociación Les Trois Lumières en colaboración con el CERHEC en el Instituto Nacional de Historia del arte, París.

6 «La revista *Nuevo Cine* se inspiró en gran parte en la revista francesa *Les cahiers du cinéma*, de donde surgieron los representantes de la Nouvelle Vague del cine francés tales como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre otros. El grupo de *Nuevo Cine* se formó durante una serie de conferencias en Cuba en las que asistieron cineastas como Luis Alcoriza, escritores como Carlos Fuentes o artistas como José Luis Cuevas. Este grupo fue de una gran importancia para el cine mexicano porque su aparición motivó una verdadera reflexión sobre los problemas que afectaron a la industria». Monsivais, Carlos (1993). *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Arte Editores (p. 101).

7 «Inventado a principios de los '60, el cassette de video llegó a México a principios de los años '80 y su influencia se extendió como una plaga, de esta manera hacia el fin de la década, se contaba con una videocasetera por cada hogar». Colectivo Alejandro Galindo (1987). «El cine mexicano y sus crisis». *Revista Dicine*, 21, 16-18.

8 Ibid.

comenzó a trabajar con este medio apenas unos años después que Nam June Paik. Entre los otros videastas de los años '80, podemos distinguir a Rafael Corkidi, acompañado de una generación naciente de artistas interesados por temas de cultura urbana y/o rural, así como por las ficciones experimentales⁹ (Sarah Minter, Gregorio Rocha, Silvia Gruner). Otros artistas trabajan sobre las representaciones populares en la escultura, la pintura y la instalación (Francis Alÿs, Sofía Taboas y Diego Toledo); o incluso como Ximena Cuevas que indaga en la hibridación entre el cine y el video, colaborando frecuentemente con Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad durante sus performances.

CINE, VIDEO Y CONFLUENCIAS: LAS PRÁCTICAS PLÁSTICAS DE LAS GENERACIONES CONTEMPORÁNEAS

Con la revolución de internet, el cine experimental mexicano se convirtió en una forma de creación mucho más valorada. Sale a la luz particularmente gracias a las nuevas tecnologías de realización y de difusión. Por consiguiente, los creadores desconocidos o poco conocidos salen del anonimato y la producción experimental en México se convierte en un laboratorio desbordante de creaciones.

Internet favoreció la exploración y permitió el acceso a informaciones que permanecieron demasiado tiempo fuera del alcance de México. El acceso a muchos films experimentales, films de autor o incluso a los escritos de los herederos del vanguardismo cinematográfico estaba reducido a círculos esencialmente privilegiados.

Los cineastas y videastas experimentales cuentan hoy en día con un amplio campo de posibilidades y crean imágenes beneficiándose con la evolución y la diversidad de recursos disponibles: del argéntico a lo electrónico, de lo analógico a lo digital, del cine a los nuevos medios¹⁰. El criterio del medio parece ser menos rebuscado, lo importante es lo que los artistas quieren expresar a través de sus procesos artísticos.

9 González, Rita y Lerner, Jesse, op. cit., pp. 88, 90, 94, 96, 98.

10 Según el teórico Lev Manovitch en *The Language of New Media*: «Los nuevos medios son una reconstrucción de los medios tradicionales para responder a la revolución digital. Así, cuando el cine surgió en 1895 se trataba de un nuevo medio que adaptaba y adoptaba otros medios como la fotografía y la linterna mágica. A su vez, el cine dejó de ser nuevo cuando las tecnologías y procesos culturales, sociales y económicos avanzaron. Una nueva remediación del cine vino con el video Beta, VHS, DVD, o incluso Blu-Ray y YouTube». Manovitch, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

El objetivo es demostrar o dar cuenta de una manera de hacer, una manera de ver, mediante las imágenes que ellos captan, utilizando una diversidad de medios y/o su hibridación. Esta generación de artistas, cineastas y videastas crea y renueva las imágenes basándose en la herencia de los gestos y las prácticas transmitidas por los grandes maestros de la primera y segunda vanguardia cinematográfica¹¹.

La utilización del video es dominante entre los cineastas contemporáneos aunque la experimentación con el celuloide persiste en los años '90 y en los años 2000. Algunos cineastas como Elena Pardo, Rafael Balboa, Ivonne Fuentes, Amaranta Sanchez, Pedro Jiménez o Manuel Trujillo entre otros, privilegian sobre todo el 16mm, aunque la selección del formato y la disponibilidad de revelado se vuelven cada vez más limitadas. Sin embargo, la elección de la utilización del video es frecuentemente una alternativa práctica mucho más que estética. Los cineastas trabajan el celuloide y lo transfieren, lo editan y lo proyectan con la ayuda de los soportes digitales. Cabe recordar que el formato super8 queda como una opción para aquellos que se encuentran en el extranjero, ya sea permanentemente o sólo por un tiempo.

Por ejemplo en París, una gran parte de la obra de Mauricio Hernández ha sido realizada en super8 como su serie de *Sonnets: Sonnets* (2004), *Trois sonnets vénitiens* (2004), *Prologue de sonnets* (2007) con los cuales crea rimas con imágenes; en *Journal* presenta imágenes ordinarias o extraordinarias de su cotidiano. Citemos también el caso de Ricardo Nicolayevsky, durante los años '80, con su serie de films *Lost Portraits*, realizados en super8 durante su larga estancia en Nueva York, cuya mayoría pudo ser reunida y visionada cuando los films fueron transferidos y editados en video veinte años después.

Durante una estancia en Berlín, la cineasta y fotógrafa Dalia Huerta Cano capturó las imágenes en super8 que se convertirían en *El fin de la existencia*

11 «La expresión 'primera vanguardia' se refiere en la historia del cine, como dice el historiador Nourredine Ghali, a la escuela francesa de principios de los años 1920 (Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein, René Clair). La 'segunda vanguardia' es dadaísta y surrealista y es representada por Fernand Léger (*Le ballet mécanique*, 1924), Man Ray (*Le retour à la raison*, 1923), Luis Buñuel y Salvador Dalí (*Un chien andalou*, 1928), René Clair (*Entracte*, 1924), Germaine Dulac (*La coquille et le clergymán*, 1927) Marcel Duchamp (*Anemic cinema*, 1926). Los films abstractos alemanes contemporáneos como *Opus 1* (Walter Ruttmann, 1921), *Rythme 21* (Hans Richter, 1923), *Symphonie diagonale* (Viking Eggeling, 1924), son la base del futuro cine experimental internacional.» Noguez, Dominique (1995). Prefacio. En Ghali, Nourredine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, París: Paris Expérimental.

de las cosas (2013), un film que explora la ausencia, la ausencia del otro, la ausencia de sentido. Sin duda, una de las búsquedas obsesivas de los films de Dalia Huerta Cano, era ofrecer una visión a partir de la pérdida y de la ausencia como Marguerite Duras en *Les mains négatives* (1979), donde los *travellings* esbozan una lenta travesía por la ciudad de París con una voz en *off* que habla de amor. La travesía se transforma en una oda a la humanidad, dedicada a todos los marginados que el amanecer aún no ha forzado a desaparecer. Un murmullo que resuena largamente: «*Tout s'écrase, je t'aime plus loin que toi. J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime.*» (Todo se estrella, te amo más allá de ti. Quisiera que alguno escuchara que grito que te amo)¹². Una declaración de amor fuera de la realidad a alguien a quien se ha dejado atrás.

Ciertos cineastas como Rafael Balboa, van a explorar el principio mismo del cine¹³. *Tres Muybrigde* (2003) film en 16mm presenta una sucesión de fotogramas fijos de un collage de Eadweard Muybridge *The human Figure in Motion* (1885) y de muñecas a la Man Ray, inspiradas de *Mr. and Mrs. Woodman* (1947), animadas por el desplazamiento de la cámara y del proyector. Inspirado por Stan Brakhage y el neo-expresionismo abstracto del siglo *XX*, sus experiencias pueden igualmente llevarse a cabo sobre el celuloide mismo como en *Colors* (2003), realizado a mano, sin cámara, sin ningún dispositivo óptico o digital. O incluso a través del *found footage* o reapropiación y utilizando siempre la cinta fílmica como soporte pictórico: *Intermezzo. Paintings in the optical Printer* (2005) es el resultado de la deconstrucción en 35mm del trailer de una película mexicana, reciclada, reinventada totalmente y transformada en una nueva pieza. Su cuatrilogía *Last Chance to Evacuate Planet*

12 Duras, Marguerite (1979). *Les mains négatives*. En *Le navire night*. París: Le Mercure de France.

13 «La percepción del movimiento aparente, esto es, la que se obtiene a partir de la observación de secuencias de imágenes estáticas como las que se proyectan sucesivamente en una pantalla de cine, en un televisor o en un monitor de ordenador—ilustrada con el caballo que parece moverse, que se muestra a 12 dibujos por segundo—se explica debido al procesamiento que hace el cerebro de las señales eléctricas provenientes de la retina, las cuales a su vez son transmitidas mediante el nervio óptico al Núcleo Geniculado Lateral y luego a otras zonas del cerebro para hacer procesamiento posteriores; y no por la persistencia retiniana, como se venía creyendo hasta ahora. La ilusión de movimiento aparente tiene lugar en una parte de Núcleo Geniculado Lateral llamada sistema Magno Celular.»

Ver: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cineprecine.htm#La_teoría_del_procesamiento_cerebral_

Una revisión profunda y clara del tema se encuentra en el artículo escrito por Joseph y Barbara Anderson, *The Myth of Persistence of Vision revisited* (Anderson, Joseph y Anderson, Barbara (primavera, 1993). *The Myth of Persistence of Vision revisited*. *Journal of Film and Video*, Vol. 45(1), 3-12).

Earth Before it is REcycled (Part I: First Call, Part II: Red Alert, Part III: Too little too late, Part IV: EPILOG) todos creados en el 2009 y bajo una sola y única regla: crear nada. Estos cortometrajes fueron concebidos únicamente para extraer ciertos elementos de los films encontrados en la web, hasta el sonido o los títulos no fueron creados. Todo aquí ha sido tomado de algún lugar. La idea principal es hablar de un futuro cercano en donde el artista no «crea» nada. Sólo corta y pega los elementos REciclando el pasado.

Ricardo Nicolayevsky trabaja el *found footage* con un sentido del humor muy irónico y crítico. *The Big Whack* (2002) está realizado a través de *rushes* en 16mm de *found footage* y de *footage* original y después editados en video y proyectados a una gran velocidad, haciendo surgir una parodia de la sociedad de consumo. Con una ironía cada vez más mordaz, empieza un recorrido a través del kitsch del cine mexicano. Con su video *Mexican Cinema for Dummies* (2002), Ricardo Nicolayevsky se apropia de escenas extraídas de diferentes películas mexicanas que al mismo tiempo deconstruye para crear catorce capítulos donde los temas y los mitos cinematográficos expuestos contienen nuevos significados. El cineasta dirige nuestra mirada sobre los elementos que reflejan de manera simbólica la realidad sociopolítica del México de entonces y el actual.

Iván Edeza, con una mirada más comprometida, retoca imágenes de videos reapropiados. *Orwell en Bogotá* (2003) es un video que nos muestra una guerra sostenida por el Estado contra los civiles a través de los medios. Las imágenes que se repiten constantemente en la televisión pierden su objetivo informativo para convertirse en una textura de realidad filtrada. En estas obras, frecuentemente presentadas en forma de instalación, Edeza desea colocar al espectador en una posición de *voyeur* cómplice con el fin de provocar en él una toma de conciencia.

Otra creadora importante de este género es María José Alós, su última obra fue creada a partir de más de 180 films internacionales dando como resultado su *Autorretrato apropiado* (2013), un excepcional largometraje de *found footage* conjugando una realidad autobiográfica con la ficción. Este largometraje es una historia personal, relatada a partir de fragmentos apropiados con el fin de exorcizar sus recuerdos al mismo tiempo que indaga temas como la construcción de la identidad, el género y la memoria. *Autorretrato apropiado* dio lugar a una exposición que se presentó en el Laboratorio Arte Alameda durante los meses de enero y febrero de 2014.

En México, aún con esta larga tradición de reapropiación de imágenes, no existían espacios dedicados a este sector particular del cine experimental, pero en los últimos años se ha visto el crecimiento de este movimiento

no sólo cinematográfico sino en el campo de las artes visuales en general. Hoy en día estos espacios existen y exhiben exclusivamente este tipo de cine reciclado, de reemplazo o reapropiación. Por ejemplo, *Las Jornadas de Reapropiación*, que desde el 2012 han sido la vitrina para los films contemporáneos, en general cortometrajes. Estas Jornadas se sitúan como un espacio para la difusión de los consagrados de este género particular del cine experimental entre el público mexicano, así como para los nuevos cineastas decididos a experimentar con esta corriente alternativa.

Otros cineastas como Manuel Trujillo han buscado sus fuentes dentro de la estética y temáticas del cine expresionista. *Sinfonía Insania* (2003), realizado en 16mm y video, es el encuentro con una de las más grandes pesadillas del siglo XX. El juego de luz es inquietante y juega sobre el enfrentamiento de la sombra y la luz. Las imágenes de visiones y de fantasmas se alternan, como la deflagración plástica de una bomba atómica y la representación de hombres deshumanizados por el miedo y la violencia.

Andrés García Franco explora igualmente la vena expresionista del cine mudo con *La invención* (2006). Se trata de una nueva adaptación realizada en 35mm, de la novela del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940). Esta novela fue también adaptada en la misma época por los hermanos Quay con *The Piano Tuner of Earthquakes* (2005). *La invención* es un film que explora las riquezas expresivas propias a un medio y no solamente a una época.

Angustia (2002), realizado en 16mm y en el cual sin que nos de tiempo de pensar en lo que vemos, Bruno Bresani y Aidé Alcocer hacen aparecer un rostro; nuestro inconsciente recibe los gritos y la exaltación de unos ojos inmensamente abiertos del personaje que desprende la gran angustia del universo de las pesadillas.

Otro tipo de experiencia recurrente en la práctica del medio experimental, es el cine de animación donde la invención y la experimentación técnica se entremezclan con el humor y materiales diversos.

Lourdes Villagómez realiza *Síndrome de línea blanca* (2003), un film de animación hecho a escala 1:1 (escala humana) y en formato de 35mm que cuenta la vida imaginaria de una niña que muere atropellada y que se despierta en la «piel» de una princesa de cuento de hadas en busca del cliché de la sociedad del «final feliz» que toda joven debe tener.

En el 2001, Adriana Bravo y Andrea Robles asocian su *savoir-faire* y trabajan juntas durante muchos años. Dentro de sus creaciones comunes encontramos *Mirada perdida* (2002), una animación en 16mm realizada con objetos diversos (clavos, botones, plastilina), muy cercano al universo

intrigante y a las técnicas de los hermanos Quay. *Anatomía de una mariposa* (2004) es el recorrido en espiral de una mariposa nocturna (mariposa de la muerte) hacia la luz. Esta animación en video es realizada a partir de dibujos en grafito, utilizando elementos de anatomía humana y lepidóptera en forma de bestiario. La colaboración fructuosa del Colectivo Doble A finaliza en el 2012 con la exposición *Absolución simultánea* en la que presentaron una serie de videoinstalaciones con ocho secuencias animadas. Bravo y Robles realizan un autorretrato a dos voces cuestionando la solidez de la imagen y la reflexión sobre la imposibilidad de documentar lo real, una forma de diálogo visual entre las dos artistas mostrando el proceso creativo.

Trabajando sobre cada fotograma, Elena Pardo rinde homenaje con *Juquilita* (2004) a la Virgen de Juquila, quien es venerada en la comunidad de Juquila en el estado de Oaxaca, México. El tratamiento dinámico de su cámara 16mm, imprime a esta Virgen muy mexicana, un retrato icónico y homogéneo animado por estos metros de celuloide, dando entre otras cosas, a esta entrañable maravilla, una cualidad propia de los prodigios sin desvirtuar su sentido. El universo onírico de *Niko et la berlue* (2006) refleja el lenguaje simbólico de una cierta forma del viaje chamánico. A través de una puesta en escena muy singular, en un «espacio difícil de situar», Niko encuentra en su travesía de México, un objeto mágico a través del cual va a descubrir un nuevo universo. Las imágenes lúdicas nos relatan sus experiencias místicas. Todos los films de animación de Elena Pardo son transferidos, editados y proyectados en video.

La investigación documental, al fin, ofrece una gran diversidad de temas y enfoques, diferentes motivaciones, intenciones y propuestas visuales y narrativas. Estos trabajos van desde la contemplación poética hasta la confrontación con la memoria y la realidad.

Por ejemplo, María José Alós y Erick Irving nos transmiten mediante planos subjetivos del video *Centro comercial* (2004-2005), sonidos y texturas de diversos comercios del centro de la ciudad de México. El video *Image mémoire* (2006) de Marie-Christine Camus vincula dos tipos de experiencias frente a la barbarie humana y al olvido de un sitio cargado de historia, de ruinas, de autos abandonados, en otra época en Francia; a través de la fotografía como práctica cultural y la narración oral de un recuerdo.

En *La Virgen Lupita* (2000), Ivonne Fuentes ofrece una imagen surrealista, al estilo de Luis Buñuel en su film *Los Olvidados* (1950), una mujer que vive en una calle de la ciudad de México. Este film realizado en 16mm nos recuerda *Place de la République* (1994) de Jean Gabriel Leynaud donde la escenografía

es una gran ciudad y el personaje principal, una mujer abandonada por la sociedad en la miseria y la desesperanza.

Otro tipo de experimentación es la performance, que siempre será por definición una experiencia única, el instante intemporal de su representación. El colectivo de artistas interdisciplinarios e internacionales Trinchera Ensemble nace en el 2004 como una respuesta a una invitación del 1er Festival de Improvisación Libre de la ciudad de México. Las novedades propuestas por este grupo son diversas pero las más importantes son que cada integrante aporta su arte, su sensibilidad, una técnica y una estética dando como resultado final un cadáver exquisito audiovisual. La yuxtaposición de cada trabajo concluye en una proyección abstracta, evocando universos oníricos y totalmente subjetivos. La lógica narrativa no se inscribe dentro del orden de la transformación de las cosas y se logra una transversalidad única entre el cine, el video, la fotografía, la pintura y la música.

Para quien conoce el trabajo de Elena Pardo, Aisel Wicab, Rafael Balboa y Manuel Trujillo, el resultado de la combinación de imágenes llama la atención pero instantáneamente se reconoce la presencia de cada uno de ellos. Creación pura, una gran manifestación de sinergias de un colectivo interactivo con grandes deseos de comunicar su manera de hacer cine con los espectadores presentes.

El trabajo de cine expandido de este grupo de artistas se ha prolongado bajo la forma del Laboratorio Experimental de Cine conocido por sus siglas como LEC.

Este es una asociación civil cultural y audiovisual que se dedica a la difusión, distribución, producción, estudio y enseñanza del cine experimental a través de proyectos con diferentes organismos o instituciones culturales en México y en el extranjero. Realizan talleres de cine, impartidos por los mismos artistas del LEC o en relación con festivales o instituciones tales como Animasivo, Antimatter, FICUNAM, entre otros, teniendo invitados de renombre internacional como Martha Colburn, Jodie Mack o Roger Beebe.

Entre los grupos creativos que se han formado en los últimos años en la ciudad de México tenemos el prolífico Colectivo Los Ingrávidos. Este colectivo audiovisual militante, nace de una reivindicación de la cultura televisiva y cinematográfica impuesta al pueblo mexicano, inspirados para la mayoría de sus creaciones por la conocida frase de Jonas Mekas escrita en su revista *Film Culture*¹⁴ en 1962:

14 Fundada en 1954 por los hermanos Jonas y Adolfo Mekas, la revista *Film Culture* con sede en Nueva York empezó cubriendo el cine de Hollywood y se convirtió en la voz principal del cine inde-

«Cuando los gobiernos nos invaden con su enorme maquinaria de burocracia, guerra y medios de comunicación de masas, sentimos que la única manera de preservarnos es animando nuestro sentido de rebelión y desobediencia, incluso si debemos pagar el precio de la mera anarquía y nihilismo. Todas las ideologías públicas, valores y modos de vida deben ser puestos en duda, atacados».

Los Ingrávidos indagan acerca de las invectivas de la representación de la violencia, concretamente de la violencia en México, destituyen el sentido de los discursos interviniendo en la gramática del lenguaje, empleando diferentes acepciones, metonimias, metáforas u otras figuras retóricas. Despiertan y suscitan inquietudes. Indudablemente es un grupo que debe seguirse en la situación actual del país.

Otro colectivo se dio a conocer a partir del 2012, Luz y Fuerza: Cine Expandido¹⁵, formado por artistas multidisciplinarios, como Aisel Wicab, una de las integrantes iniciales de Trinchera Ensemble. Proceden también concertando el diseño industrial, con la escenografía y el cine experimental pero con la particularidad del empleo de técnicas y materiales sustentables al momento de trabajar con la luz y el espacio. Construyen ellos mismos distintos dispositivos de proyección y mecanismos cinemáticos. Imparten talleres de «cine hecho a mano» y construyen proyectores especialmente para las comunidades donde dictan estos talleres, con el fin de crear redes de conocimiento y espacios creativos.

EL FIN DE UNA DÉCADA: LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENA EXPERIMENTAL

Al principio del 2000, ir a la búsqueda de este cine, solamente en la ciudad de México, resultaba un verdadero desafío, aunque sólo fuese para encontrar a los cineastas, artistas o tener acceso al conjunto de las obras. Era igualmente difícil poder hablar de un resurgimiento teniendo en cuenta, por una parte del poco material disponible para los investigadores y por otra parte, la dispersión geográfica de los artistas o comunidades de artistas. Era un he-

pendiente y de vanguardia, con un total de 79 números que abarcan los años 1955-1996. Con contribuciones regulares de los críticos y cineastas como P. Adams Sitney, Stan Brakhage, Andrew Sarris, Parker Tyler y Jerome Hill (algunos de los cuales fundaron el Anthology Film Archives, que abrió sus puertas en 1970), la cultura cinematográfica sirvió como foro para el New American Cinema, discutiendo las obras de cineastas pioneros como Maya Deren, Ron Rice y Paul Sharits, y proporcionar un contexto importante para las películas en gran medida invisibles a través de sus ensayos sobre la historia del cine, el arte contemporáneo y la poesía. http://www.ubu.com/papers/film_culture.html

15 <http://www.colectivoluzy fuerza.com>

cho que en ese momento, las obras se realizaban a menudo de una manera aislada. Frecuentemente los cineastas, videastas y artistas no se conocían entre ellos, puesto que no existían redes asociativas o institucionales que los interconectarán. No existía verdaderamente una cultura de difusión o de promoción para este tipo de producción. Los lugares de proyección existentes, eran, por así decirlo, utópicos para aquellos que no eran reconocidos por el medio.

Sin embargo, el trabajo de investigación de Lerner y González se prolongó favorablemente en forma de talleres realizados en el Centro de la Imagen, destinados a estos experimentadores en ciernes y dictados, por ejemplo, por la cineasta estadounidense Naomi Uman¹⁶. Los dos cineastas estadounidenses Lerner y Uman han tenido una relación estrecha con la cultura mexicana y los talleres que impartían en la ciudad de México formaban parte integrante de su trabajo creativo. En estos, las bases del cine experimental, teórica y práctica, eran enseñadas. Estos cursos abrieron el diálogo y permitieron la emulación de un grupo de personas apasionadas por ver y crear cine experimental en México. Lo que de una manera igualmente permitió, a lo largo de estos últimos años, la apertura a nuevos universos creativos y el descubrimiento de nuevos creadores. Actualmente decenas de artistas, estudiantes, cineastas, videastas y fotógrafos trabajan en el medio experimental. Ellos continúan en el combate para que la cara oculta del cine mexicano permanezca en la luz.

Si hoy en día estos cineastas y videastas no pertenecen a ningún movimiento en particular, no quiere decir que sus obras sean menos importantes. Ellos se destacan por realizar un trabajo creativo que se desmarca de la visión del cine oficial. Se trata de propuestas arriesgadas, universales y comprometidas con la búsqueda del propio lenguaje al margen de los circuitos comerciales. Sus rasgos creadores ofrecen una continuidad a esta producción integrando una diversidad de proyectos inspirados en las vanguardias, en otros movimientos artísticos y en relación estrecha con las diversas dimensiones de las iconografías propias de la identidad mexicana. Estas dimensiones son representadas a menudo a través de sus procesos artísticos a partir de diferentes niveles, contextos e interpretaciones.

¹⁶ El Centro de la Imagen fue creado en 1992. Hoy en día este centro está dedicado a la fotografía (creación, cursos y exposiciones) y a la creación y difusión audiovisual. Es un lugar de encuentros, exposiciones, conferencias y cuenta con una importante biblioteca especializada en arte. Naomi Uman es una cineasta estadounidense diplomada del California Institute of the Arts (CALARTS).

Agradecimientos

Jimena Cuevas Portilla, Jesse Lerner, Elena Pardo, Nicole Brenez, Marcel Mazé y Sarah Minter por sus historias y conocimientos y a todos los cineastas que con su trabajo han inspirado y permitido la escritura de este artículo y la continuación de Mex-Parismental.

ANGÉLICA CUEVAS PORTILLA nació en la ciudad de México y realiza sus estudios en la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbonne. A lo largo de su estadía en París, ha colaborado con diversos actores e instituciones culturales de la creación contemporánea. Entre estos el CCCB (para el proyecto «Cine a Contracorriente»), Le BAL (para el ciclo de cine de la exposición FOTO/GRAFICA), el Centro Georges Pompidou, el Festival Regard d'ailleurs y Re:Voir. Desde el 2003 se ha dedicado a la programación y distribución del cine y video experimental dentro del Collectif Jeune Cinéma. Además codirigió durante 3 años el Festival des Cinemas Différents de París y creó Mex-Parismental con el fin de ofrecer visibilidad a la creación experimental de América Latina en Europa.

ANIMACIÓN QUE COMPLEMENTA LA REALIDAD

Perspectivas de tres artistas peruanos de video
JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

1 · INTRODUCCIÓN

El siguiente ensayo corresponde a una interpretación y análisis de los trabajos de tres artistas de video de origen peruano y de producción artística reciente: Gabriel Acevedo, Daniel Jacoby y Marco Pando. Nos interesa estudiar la obra en paralelo de estos tres artistas pues existe entre ellos un punto de afinidad en relación al uso de la animación y otros efectos visuales digitales (y algunos pre-digitales), así como el vínculo de la animación con la filmación en vivo para realizar lo que podríamos llamar «constructos audiovisuales híbridos». En el caso de las obras de estos artistas la animación deja de ser un simple recurso en la creación audiovisual y pasa a ser incorporada como reemplazo de elementos en vivo tornándola en un recurso conceptualmente potente, aunque a la vez anómalo. Podríamos decir que semióticamente estos artistas no crean obras de animación, sino que utilizan la animación para poder enriquecer sus estructuras audiovisuales para así explorar formas nuevas de representación de la realidad.

El ensayo se divide en siete secciones. La introducción intenta dar una visión general de la temática. Luego traza una brevísima revisión de la animación y su uso en las artes visuales. La tercera sección pone en contexto la historia del videoarte en el Perú y la ubicación de los artistas mencionados en el panorama local. Luego, se analizarán algunos de los trabajos de Acevedo, Jacoby y Pando, respectivamente, donde su particular uso de la animación se vea reflejado. Finalmente se discutirán algunas de las principales características destacadas en dichas obras y se concluirá con algunas reflexiones sobre la importancia de la animación dentro del panorama de creación audiovisual actual.

2 · LA ANIMACIÓN Y SU USO EN EL AUDIOVISUAL

Si bien no buscamos hacer una cronología exhaustiva sobre la historia de la animación y su uso en el medio audiovisual, es importante mencionar algunos aspectos que nos servirán de base para explorar y comprender las obras de los autores aludidos.

La animación ha sido utilizada, principalmente, para generar imágenes que no son posibles de crear mediante la filmación en vivo. Por ello, es un recurso de producción de imágenes sintéticas de elementos que no existen en la realidad o que no se pueden vincular de manera natural, lo que también nos acerca al campo de la creación artificial (Sims, 1991) (Boden, 1996). Para poder construir estructuras ilusorias, la animación se ha valido de dos procesos fundamentales: por un lado el modelado y por el otro, el movimiento de objetos en la cámara. El primero es un trabajo plástico, basado en crear una «escultura» o modelo de la imagen que se quiere producir. Luego, para darle movimiento a dichos modelos de imagen, se utiliza un recurso similar a una cámara, que genera la ilusión del movimiento.

Las primeras animaciones se realizaban cuadro por cuadro, es decir, principalmente con objetos reales que se modificaban levemente por cada cuadro fijo. De este modo, se componía una serie de cuadros fijos para generar el efecto de un movimiento en la imagen resultante.

La animación por medio del uso de computadoras inicia su auge a fines de la década del setenta. Inicialmente requería equipos sofisticados y costosos de post-producción, solo disponibles en empresas televisivas o en estudios de efectos especiales para la producción de cine. Sin embargo, la complejidad visual de las primeras animaciones digitales estaba limitada a la capacidad de procesamiento de los ordenadores, lo que se traducía en imágenes digitales que para nuestros días serían consideradas bastante elementales y que tomaban mucho tiempo en ser procesadas, si se comparan al nivel de sofisticación que se logra hoy con un computador personal.

El uso de la animación en el campo del videoarte se ha extendido, a partir de la década del noventa, gracias a la introducción de la computadora personal. Al inicio de dicha década las computadoras aún requerían de un complejo nivel de sofisticación y un conjunto de artefactos adicionales, principalmente a nivel de hardware; sin embargo, su uso empezó a intensificarse conforme la velocidad de procesamiento se redujo, los costos bajaron y se desarrollaron programas (software) que reemplazaron las funcionalidades de los equipos más costosos, simplificando así la infraestructura y permitiendo una mayor flexibilidad en su uso. Los efectos especiales y la animación 2D y 3D se han vuelto cada vez más frecuentes y muchos

artistas de video ven en la técnica de la animación un recurso eficiente para construir espacios que serían imposibles o muy costosos de realizar en vivo. Esto también ha permitido utilizar la animación para subvertir su uso tradicional y estudiar los procesos de la imagen digital desde nuevas interpretaciones que son facilitadas a partir de técnicas basadas principalmente en las características de los paquetes de software o por medio de la programación directa, como lo son los modelos generativos, es decir, aplicar principios matemáticos y modelos algorítmicos para producir formas complejas, tanto en 2D como 3D. De esa forma, la animación se ha convertido en un espacio digital que se complementa con la realidad, subvirtiéndola, mezclando tomas en vivo con imágenes sintéticas para crear así constructos audiovisuales híbridos que responden también a una nueva forma audiovisual de consumo de la realidad.

3 · CONTEXTO: LOS ARTISTAS DE VIDEO EN EL PERÚ EN SU TERCERA ETAPA DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

No se puede escribir sobre la obra de tres artistas peruanos sin explicar brevemente el contexto de la producción audiovisual en Perú. Se podría decir que en Perú ha habido tres etapas históricas claramente demarcadas. La primera vinculada a la génesis del video como medio y con un número limitado de primeros artistas que hacían uso de éste en las décadas del setenta y ochenta como Rafael Hastings y Francesco Mariotti. En la segunda etapa, en la década del noventa, se logró la institucionalización de la creación de video a partir de 1998 con los Festivales Internacionales de Video Arte y el florecimiento de una escena local. Esto derivó en un activo intercambio con artistas y curadores internacionales y la generación de una plataforma de difusión y producción; así como en el surgimiento de una comunidad pequeña pero en constante movimiento alrededor del videoarte en Perú (Mariátegui y Castro, 2005) (Hernández Calvo y Villacorta, 2002). Como parte de esta generación de artistas destacan Diego Lama, Roger Atasi, Álvaro Zavala, Iván Esquivel, Rafael Besaccia y Angie Bonino. A los pocos años de creado el Festival, el videoarte dejó de ser considerado como un medio «al margen» y pasó a incorporarse dentro del circuito establecido de exhibiciones y bienales.

A partir de la primera década del siglo XXI, nuevos artistas han venido caracterizando el videoarte peruano con elementos propios del imaginario del cine experimental, combinados con la liberación que ofrece el video como medio, así como las integraciones con otras artes, como el teatro o la performance, para formar una producción compleja y rica en términos

del «imaginario cinematográfico» (Mariátegui y Zegarra, 2004). Ahora podemos observar una participación de artistas como Patricia Bueno, Katherine Fiedler, Luz María Bedoya o Juan Daniel Molero. En este contexto un creciente número de artistas peruanos que viven entre Perú y el extranjero producen video, tal es el caso de José Luis Martinat, Elena Damiani, Maya Watanabe, David Zink Yi y Antonio Gonzales Paucar. A este entorno pertenecen los tres artistas de video peruanos que vamos a analizar: Gabriel Acevedo, Daniel Jacoby y Marco Pando, ya que utilizan predominantemente el video en su trabajo y dentro de él la animación cobra un cariz diferente que vamos a detallar. Además, los tres son artistas que han tenido una proyección internacional importante, es decir, han competido en el escenario global de la creación contemporánea visual y audiovisual y en muchos casos sus trabajos más destacados provienen de sus particulares exploraciones y usos de la animación. El radicar fuera de su país, en un contexto más competitivo e internacional, también ha ayudado a desarrollar la capacidad crítica que vemos en buena parte de su obra.

4 • GABRIEL ACEVEDO:

LA ANIMACIÓN IRÓNICA COMO LECTURA CRÍTICA

Gabriel Acevedo Velarde (Lima, 1976) proviene de una tradición familiar en el campo de la ilustración y la animación de personajes: su padre es uno de los más reconocidos ilustradores de historietas en Perú. Acevedo estudió en Lima y México y luego residió en Nueva York y Berlín para finalmente volver a Lima. Trabaja principalmente en video, aunque también produce *mashups* musicales y obra plástica. Su estilo irónico incluye elementos populares y publicitarios, propios de la comunicación de masas, lo cual nos ayuda a acercarnos fácilmente a su obra. Sin embargo, una vez que su obra nos atrapa, con frecuencia mediante escenas irónicas y visualmente agradables, podemos descifrar que intrínsecamente se da también una lectura crítica que poco a poco transforma nuestra percepción acerca de la inocencia e ironía de dichas obras para derivar en una reflexión de mayor profundidad y cuestionamiento. El humor es constante en su obra, así como el uso de animación y efectos visuales que nos trasladan a espacios indefinidos, pero con elementos simbólicos populares, una composición bastante poco frecuente en el campo del videoarte que oscila entre la sofisticación y la popularización.

Stage (Escenario, 2004) es una animación en dibujo animado, tipo comic, en tonos oscuros virados hacia el blanco y negro, que explora también por momentos el uso de técnicas en 3D. Se trata de un video donde cientos de

personajes modelados de forma idéntica van moviéndose alrededor de un escenario tablado, de lo que podría ser un mitin político o un concierto. Uno a uno, estos personajes suben al escenario donde en el momento en que se presentan ante el público son enfocados por un potente haz de luz. Es en ese momento donde se produce un cambio a animación en 3D tanto en la imagen y en la técnica de tratamiento de los personajes como en el escenario tablado. Durante ese cambio de estilo visual el personaje en el estrado se desploma, cayendo al suelo mientras el resto del público gesticula aplausos hacia el escenario, como si la luz vulnerase para siempre al personaje en el estrado, lo transformase de público en celebridad, y luego de un momento breve de fama, éste sea aniquilado para que otra nueva persona pase de inmediato al mismo escenario tablado, donde se repite constantemente la misma situación. Lo repetitivo de la secuencia en la obra asemeja a una línea de producción en serie donde los personajes son simplemente parte de un sistema social que se basa en la novedad para seguir existiendo. La animación consigue generar impacto y atracción que sume al espectador en una situación de concentración y aislamiento por las reminiscencias de infancia que tiene con la animación del tipo comic en nuestro imaginario colectivo. Se sumerge al espectador en un incesante continuum de imágenes que finalmente se traduce en una discusión mucho más crítica sobre la serialización del espectáculo y el consumo masivo, que produce falsas y temporales celebridades, ya sean de la política o del espectáculo. El virar escenas repetitivamente de un tipo de animación (2D) a otro (3D) no es habitual, por lo que en *Stage* al cambiar el estilo visual también se busca mostrar el cambio de personalidad y actitud de los personajes en «escena» que finalmente son aniquilados por el exceso de exposición en el brevísimo paso a la luz, como quien muere de excesiva visibilidad pública. Quizá lo más interesante de esta animación es su axiomática e incuestionable sencillez y al mismo tiempo que deja al visitante casi hipnotizado mientras va transcurriendo, de forma casi repetitiva, el pasaje de personajes al estrado. Este trabajo, forma parte de la serie titulada *Población* en la que el artista reflexiona sobre males universales del ser humano como son la envidia y la competitividad.

Otro trabajo en esa misma dirección es *Visitas* (2012). Comisionado por el Museo Experimental El Eco, es una pieza en dos canales muy diferente a la anterior, en donde se revela un espacio que pasa de una estructura de elementos geométricos simples a otros más complejos, también en estilo tridimensional y en forma de «foam acústico» (aunque esta vez filmado en vivo). Durante el movimiento de la imagen, el sonido va variando len-

tamente de mono-tonos concretos de 1 kHz casi hipnóticos hasta que el espacio sonoro es poblado poco a poco por música en son de vieja cumbia. De pronto y sorpresivamente surge en el ambiente un personaje, que parece un zombi de una película de horror. Dicho personaje es apenas visible mientras juega con algunas piezas geométricas a la vez que poco a poco la cumbia acelera su ritmo para generar la sensación de que uno se encuentra en un espacio de locura. La figura semi-humana de zombi reaparece cada vez más a menudo. El espacio monótono se convierte de pronto en una alucinación donde las estructuras que lo conforman van virando del blanco al negro hasta que el espacio queda completamente negro.

Por otro lado, *Decreto 882* (2014), especialmente comisionado para una muestra en el Museo Mori de Tokio, es una pieza sin sonido, donde se observa una toma fija en el interior del lúgubre y vetusto Museo de Historia Natural de Lima, donde un diorama gigante de un tiranosaurio rex, es iluminado por un rayo lumínico creado digitalmente, generando la impresión de que el tiranosaurio cobra vida. El nombre de la obra hace referencia a la ley por la que el ex presidente de Perú, Alberto Fujimori, liberalizó la educación en la década de los '90, con lo cual aumentaron las opciones de educación escolar y superior, pero a la vez ésta comenzó a estar orientada únicamente al lucro privado. El estilo minimalista de esta pieza contrasta con lo irónico de la imagen y el contenido que busca decantar. Si bien no es una pieza de animación sino estrictamente una filmación en vivo, tiene muchos elementos de semiótica visual que lo acercan al lenguaje esencial de la animación.

Finalmente, *And/or* (2012) mantiene el vínculo entre los espacios y los museos pasando por un ciclo (que pareciera infinito) de salas del Museo de Historia Natural. Se trata de una animación en 3D donde no se distingue una particularidad y más bien pareciera que se busca jugar con la idea de un espacio frío y anónimo, es decir, que podría ser cualquier museo de historia natural e incluso una infraestructura de aeropuerto. El uso de la técnica de animación en 3D logra generar diferentes niveles de percepción. Durante la travesía entre un espacio y otro se genera un flujo casi natural, casi imperceptible. El color del museo y el vínculo con los espacios burocráticos de un aeropuerto se unen para mostrar cosas absurdas que si se analizaran posibilitarían tener un entendimiento aun mayor de la realidad social y la alta estandarización de los artefactos en espacios públicos. La analogía aquí se basa en que los museos han incorporado, como los aeropuertos, controles de seguridad y espacios de burocracia; de la misma forma que los grandes espacios de los aeropuertos han incorporado estructuras museales, como las vitrinas, para convertir a los guardias de migraciones casi en instalacio-

nes artísticas. Una especie de mundo sin personas, como una analogía de la experiencia personal del autor en los museos, que tiene mucho que ver con el lenguaje conceptual minimalista vigente, lenguaje que impera también en el museo pero que hoy se traduce en otros no lugares (Augé, 1995). En ese sentido este video de cadencia lenta, asombra en cada nueva secuencia como parte de un proceso de «inmersión» del espectador, a la vez que juega con territorios museales y burocráticos como si fueran una serie de combinaciones posibles de una impronta entre el espacio de un museo y los espacios de un aeropuerto.

Buena parte de las piezas de animación de Acevedo comparten una estética similar donde se da un uso del blanco y negro, complementado muchas veces con escalas de grises. De alguna forma el 3D y la iluminación son elementos que enriquecen a muchos de sus caracteres y objetos tridimensionales y generan una permutación que busca develar el estadio crítico del mensaje mediante las diferentes posibilidades visuales.

5 · DANIEL JACOBY:

LA ANIMACIÓN SOFISTICADA COMO COMPLEMENTO DE LA REALIDAD

Daniel Jacoby (Lima, 1985) comenzó sus estudios en la Escuela de Artes de la Universidad Católica del Perú y se licenció en bellas artes por la Universitat de Barcelona y la Städelschule in Frankfurt am Main bajo la tutoría de Simon Starling y Peter Fischli. Actualmente reside en la Jan van Eyck Academie en Maastricht. Jacoby crea complejos trabajos en forma de instalación y obras audiovisuales con los que intenta demostrar, bajo métodos objetivos, que las acciones humanas están sujetas a la relación de causa y efecto. Muchos de los artefactos y objetos presentes en sus obras audiovisuales, conforme transcurre el tiempo de éstas, van volviéndose efímeros o transformándose.

En *Cuculí* (2011) combina animación y video real para decantar el significado de situaciones aleatorias que le sirven para repensar la experiencia que vivió en Japón durante una residencia. Japón fue tematizado como el paradigma de lo diferente y su objetivo fue encontrar vínculos, relaciones e intereses que se conectaran entre sí mediante artefactos metafóricos. De este modo retrató las múltiples facetas y diferencias de la cultura japonesa. Para Jacoby, estamos guiados por estructuras que ubican nuestros ojos en ciertas cosas y a la vez anulan otras. Lo que él persigue es romper con nuestras estructuras perceptivas cuestionando las formas convencionales de ver las cosas al incorporar modelos nuevos que podrían parecer aleatorios. Parte central de la obra es la mención del pájaro cuculí, procedente de la costa de Perú, presentado en un modelo animado en 3D bajo tres formas vi-

suales: en una estructura de malla (*wireframe*), luego con una textura básica (*rendered*) y finalmente incorporando una textura final de alta calidad con reflexión (*ray-tracing*). Las diversas formas que le da a esta representación del pájaro buscan trazar un paralelismo con las diferentes formas de interpretar a la cultura japonesa y a su gente, con el fin de evidenciar lo foráneo.

Ahold of Get the Things to (2014) es una obra-collage que agrega performance, instalación, video, proyección de animación y locución. Cuando hablamos de agregar no nos estamos refiriendo necesariamente a una combinación, sino también a la denotación de cada práctica por separado. El espacio en donde se basa el film es un gimnasio interior con un muro de escalada, donde las piedras usadas para fijarse y trepar el muro parecieran conformar un observatorio gigante de rocas de colores. El guión fue escrito en progresión: una actuación sincronizada de tres personajes que van de un muro de escalada al siguiente. El potente aspecto sensorial de una locución hace que ésta se perciba separada de lo que transcurre en el film *per se* y genera una representación subjetiva. *Ahold of Get the Things to* es un trabajo altamente complejo, donde más allá de la temática subconsciente de los personajes, se genera un efecto extraño entre el mundo real y el imaginario a partir de las proyecciones de objetos similares a los que se ven en el mundo real de la película. El trabajo de animación en 2D incorpora elementos vectoriales en 3D para intentar emular una maqueta de ambiente virtual en el mundo físico y donde una voz en off da instrucciones para los movimientos de cámara. Un personaje femenino resulta casi un *outsider*, un elemento performativo que está más allá del mundo físico en el que vive aproximándose a un subconsciente maquinal. La configuración de elementos otorga una composición espacial casi escultórica conformada por colores y formas desconocidas representadas como islotes de información en un universo estructurado pero anónimo. Esta obra evidencia una constante en los trabajos de Jacoby: la creación de una narrativa con imágenes no relacionadas directamente entre sí pero que permiten revelar la subjetividad de la mirada. El uso de la animación permite estimular y reforzar aún más el aspecto imaginario y abstracto indagando así el otro lado de las cosas en un intento por poner en cuestionamiento los parámetros establecidos mediante mensajes contingentes en apariencia irracionales y subconscientes.

6 · MARCO PANDO:

LA ANIMACIÓN COMO PRÁCTICA PRE-CINEMÁTICA Y PERFORMATIVA

Marco Pando (Cajamarca, 1973) realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes para luego egresar de la especialidad de Pintura de la Facultad

de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2004 es becado por la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam para una residencia de dos años (2005-2006) donde actualmente radica. Su obra, compuesta principalmente por films e instalaciones, ha sido expuesta en galerías de Perú, Holanda y Estados Unidos.

En el caso de Pando, sus fuentes visuales han sido influenciadas por una tradición cultural heredada a partir de su experiencia familiar. El primer cine de Cajamarca, el Aurora, fue fundado por su abuelo en 1945, por lo que él proviene de una herencia cultural relacionada con el cine, y más específicamente al artefacto cinematográfico tradicional y a las condiciones particulares de éste en el contexto provinciano como fenómeno social. Es por ello que sus referencias al cine son múltiples y eso genera que se mezclen muchos elementos: desde trozos de película desechada hasta condiciones de consumo, todos ellos asociados a la vieja sala de cine familiar de provincia que hace más de una década cerró debido a la reducción de público y al impacto de la tecnología digital. Es así que se forma una obra híbrida, constituida inicialmente por animaciones cortas cuadro por cuadro construidas a partir de un proceso manual en donde Pando dibuja mediante el raspado con una cuchilla sobre pedazos de películas antiguas, en una técnica que se puede acercar mucho al grabado (Arca, 2011). Cada cuadro dibujado sobre la película es fotografiado y sobre éste se continúa interviniendo, o redibujando. De esta forma se construye el movimiento en sus escenas, lo que luego es capturado y editado digitalmente. Elisa Arca menciona sobre este proceso que:

«estos distintos soportes de imágenes son procesados en un mismo programa de computadora, perdiendo la materialidad que caracteriza al celuloide. La inmaterialidad característica del producto de un aparato numérico, empareja y estandariza la imagen, haciendo que los distintos soportes se fundan en uno solo, sin que esto signifique que pierdan el rastro de donde provienen» (Arca, 2011).

La obra de Pando es un ejemplo de la hibridez entre lo digital y lo pre-cinemático para producir un constructo imposible de definir de una sola forma. Este tipo de proceso de trabajo, donde se asocian elementos pre-cinemáticos como el dibujo, acerca su obra al trabajo de animación del artista sudafricano William Kentridge. En ambos autores se trata de prácticas de personas que provienen de zonas insulares que no guardan relación entre sí, sin embargo el carácter visual de sus obras guarda relación, tanto desde

una perspectiva de interpretación sociocultural como onírica. Si bien la animación permite un tipo de creación audiovisual que se disocia de la realidad, relativizándola, la técnica de dibujo raspando sobre película, utilizada originalmente por Pando, genera particularidades en el resultado final de la obra. Las imágenes luego pasan a ser re-intervenidas en un proceso que resulta irreversible y orgánico. Su metodología, radica en una intervención técnica y narrativa de materiales que se caracterizan por su crudeza y su limitado espectro de colores que le permiten luego desarrollar obras en formato de instalaciones y animaciones (Arca, 2011) (Zegarra, 2013). Hay una actitud performativa en la obra de Pando donde su método de trabajo lo obliga a intervenir el film con un orden secuencial, sin embargo, al ser un trabajo altamente artesanal hay elementos que también surgen de forma espontánea. Dentro del trabajo en animación cuadro por cuadro de Marco Pando se sitúan obras como *Bug Man* o *White Lung City*.

Bug Man (2006) narra una historia sobre la transformación utilizando la figura de la cucaracha y su conversión en escarabajo. Este video relaciona dicha metamorfosis con la transformación socio-cultural de un ciudadano en candidato político. Esta obra produce escalas de lecturas kafkianas a nivel del concepto de transformación: de un insecto a otro, de un personaje privado a uno público; incluso el trabajo de dibujo raspado puede incorporarse como un proceso de transformación *per se*. La animación de cinco minutos ha sido digitalizada en alta resolución y se encuentra transferida a formato de 35mm por el EYE Film Institute (filmmuseum) de Ámsterdam que también se encarga de su preservación.

White Lung City (2009) utiliza una técnica de producción similar a la de *Bug Man*. En esta obra se presenta primero un mapa de Lima, casi como una estructura arterial que se transforma poco a poco para decantar su expansión metropolitana. El video presenta el recorrido de un camión cisterna por las calles del centro de Lima esparciendo agua por su recorrido. Dicha senda pasa por emblemáticas zonas, edificios y viejas calles, así como espacios anónimos del Centro de Lima, impecablemente retratados en dibujo mediante la técnica del raspado. El camión cisterna va trazando poco a poco la figura de unos pulmones por las calles de Lima.

Estas obras de animación cuadro por cuadro brindan un cariz fantástico que torna la interpretación de las imágenes en un proceso confuso, irracional y altamente onírico. Pando traslada estos mismos valores de producción al campo de la imagen en vivo, como es el caso de *The Boat* (2009) o su primer largometraje *Back to the Temple of the Sun* (2010-2014). Ambos son trabajos de exploración performativa, que se vuelven abstractos tanto a ni-

vel de composición como de narrativa pues trata de otorgarle a la imagen en vivo características que son más cercanas a las imágenes creadas en sus animaciones. Este trasplante de características hace que su obra filmada en vivo tenga formas bizarras y desconectadas de la realidad. Es un ensamblaje entre la realidad y la ficción, lo que también obliga a una mayor sensibilidad para entender la obra performativa de Pando. Este es un intento de dirección audiovisual a partir de una realidad que puede suceder espontáneamente, casi un ejercicio o intento de trasladar las historias lúdicas y animadas, con las que inició su carrera artística, al campo de las imágenes en vivo. En su largometraje *Back to the Temple of the Sun* el reto fue mayor, al tratar de darle un cariz animado a objetos inertes, que en sus trabajos de animación cobraban vida y le daban un tono irónico, lúdico y visualmente impactante. Finalmente este tipo de obras exploran una imagen en vivo altamente abstracta, contemplativa, y que pierde el aspecto irónico de su obra de animación para enfatizar el aspecto dramático, aludiendo a la influencia del cine contemplativo europeo, de características silenciosas, de escasa narrativa y por lo tanto poco estructurado. Todo esto resulta a nivel semiótico en obras visuales con múltiples interpretaciones.

7. ANIMACIÓN:

UN ARTEFACTO TECNOLÓGICO QUE COMPLEMENTA LA REALIDAD

Mucho de lo que hoy se considera *remix* o la producción de híbridos audiovisuales están presentes en la obra de Acevedo, Jacoby y Pando. Es innegable que su obra no se encuentra dentro de los cánones tradicionales de lo que se consideran trabajos de animación o videoarte. Si bien podríamos catalogarlos dentro las condiciones del arte audiovisual actual, por los altos niveles de producción y su vínculo con el lenguaje del cine, también incorporan características poco convencionales como el uso de la animación como un complemento referencial a la realidad. Este tipo de obra refleja que la animación permite ir por caminos altamente empíricos y especulativos, donde la animación como artefacto tecnológico se convierte en un elemento performativo, que sirve para producir nuevos constructos e imágenes sintéticas. La cultura interdisciplinaria de los artistas mencionados les permite subvertir la técnica de la animación e integrar habilidades que van desde el dibujo a mano, como es el caso de Pando o Acevedo, al conocimiento de programación, como es el caso de Jacoby.

Otro aspecto notorio en el trabajo de los artistas es el uso de la animación para dar cuenta del proceso mismo de producción. En Pando, cada una de sus obras permiten entender la técnica de cuadro por cuadro, mientras

que en Acevedo la variación entre la imagen bidimensional y tridimensional, facilita el entendimiento de cómo han sido creados sus personajes y cómo ésta influencia la forma en que interpretamos críticamente las imágenes. La animación nos permite relacionar el comportamiento humano con elementos como la sorpresa, la fantasía, la imaginación, así como con fenómenos físicos como la luz y la oscuridad, situaciones disonantes que se traducen hoy en los ceros y unos de código binario.

Por lo tanto, la animación debe ser vista como una prolongación de cómo definimos el artefacto tecnológico. La información y los artefactos tecnológicos penetran cada vez más el tejido social de nuestra existencia diaria, modificando, a veces casi imperceptiblemente, una amplia gama de tareas diarias, redefiniendo el sentido de prácticas bien establecidas y de formas de hacer las cosas e introduciendo nuevos hábitos e interpretaciones. Estos temas son cada vez más apremiantes, pero necesitamos de un lente para verlos de forma diferente, sin el convencionalismo de lo que está de moda, sino, muy por el contrario, con el ojo puesto en el esfuerzo por innovar y reflexionar.

Bibliografía

- Arca, E. (2011). *La vivencia personal del cine: un acercamiento al dispositivo cinematográfico a través de la obra de Marco Pando*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Augé, M. (1995). *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Boden, M. A., (1996). *The Philosophy of Artificial Life, Oxford Readings in Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hernández Calvo, M., Villacorta, J. (2002). *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo* (1ra ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mariátegui, J. C., Castro, J. J. (2005). Memoria escrita y por escribir: un festival en expansión. En *Prótesis 3*.
- Mariátegui, J. C., Zegarra, M. (2004). *Vía Satélite: Panorama de la Fotografía y el Video en el Perú Contemporáneo*. Lima: Centro Cultural de España en Lima.
- Sims, K. (1991). Artificial Evolution for Computer Graphics. In *Computer Graphics* (vol. 25, pp. 319-328). Las Vegas: ACM SIGGRAPH '91 Conference Proceedings.
- Zegarra, M. (2013). La Memoria Portatil. En Mejía, Víctor (ed.) y Villacorta, Jorge (ed.). *Selección de textos* (pp. 109-111). Lima: Centro Cultural de España en Lima.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI es escritor, curador y emprendedor en cultura, nuevos medios y tecnología. Estudió Biología y es Bachiller en Matemáticas Aplicadas por la Universidad Peruana Cayetano Heredia (Lima). Tiene una Maestría (MSc) y Doctorado (PhD) en Sistemas de Información e Innovación por la London School of Economics and Political Science (Londres). Fundador de Alta Tecnología Andina, organización dedicada al desarrollo de proyectos en arte, ciencia y tecnología en América Latina. Ha sido curador de importantes exhibiciones de arte y tecnología a nivel internacional. Miembro del Comité Consultivo del Ministerio de Cultura y del Comité Editorial de la Leonardo Series, publicado por MIT Press (USA).

Problemáticas

Lo que la imagen fuerza a pensar
Consideraciones éticas y estéticas

MEDITACIONES SOBRE EL DOLOR

ADRIÁN CANGI

al Colectivo *Los Ingrávidos*

*«El infierno de Dante sólo era
un juego de niños»*
Filip Müller

1 · RECUERDO DEL PRESENTE

EL PLÚMBEO NEGROR

Ante la desaparición forzada el dolor petrificó el umbral de nuestra percepción. En una tierra entramada por la corrupción, la narcocultura y la perpetua simbiosis entre sicarios y policías, la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, reaviva una historia de luchas campesinas que hunde sus raíces en la proclama de los *Sentimientos de la Nación* (1813) en la que José María Morelos y Pavón llamaba a que «se aumente el jornal del pobre, que se mejoren sus costumbres, alejando la ignorancia, la rapiña y el hurto». Tierra de la que emerge el «Partido de los Pobres» creado por Lucio Cabañas que egresó de la Escuela Normal Rural y fue impulsor en 1974 del grupo armado que secuestró al senador Rubén Figueroa Figueroa. Una historia constituida por una cultura déspota por parte del poder y por una resistencia campesina motivada por los pueblos de la región, llega al presente en el estado mexicano de Guerrero en una mezcla confusa y oscura entre cárteles y Estado, entre el cártel «Guerreros Unidos» y el matrimonio en el poder compuesto por José Luis Abarca Velázquez y su esposa María de los Ángeles Pineda Villa. Un abismal círculo familiar permitió conectar las finanzas de las elecciones locales con el brazo armado que sostiene a los funcionarios regidores. Una sucursal de sicarios se confunde con el Estado sellando una complicidad entre narco y municipio. En el contexto del lanzamiento electoral de María de los Ángeles Pineda Villa, los estudiantes de la Escuela Normal Rural irrumpieron en la ciudad

de Iguala en la ruta que seguían hacia Ciudad de México, haciendo acopio de fondos, autobuses y combustible para dirigirse al Distrito Federal el día 2 de octubre, para formar parte de las manifestaciones conmemorativas de la masacre de Tlatelolco, producida en 1968 en la que murieron treinta y cuatro. Los informes de la Policía Federal dicen que los estudiantes habían intentado robar combustible y que se habían apropiado de un autobús de la línea Estrella de Oro.

La barbarie llegó al extremo sin que los estudiantes percibieran la naturaleza del verdadero poder municipal. La fiscalía interviniente dice que el poder inició una «operación de exterminio» que comenzó con la orden del regidor para proteger las festividades electorales en homenaje a su esposa y prosiguió con la eliminación de los estudiantes presentados como parte de un grupo narco rival. La policía los atacó primero a sangre y fuego al acercarse a algunas cuadras de la festividad electoral; los sicarios avanzaron luego bajo la orden de «defender el territorio» sellando el pacto de sangre. En la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 la desaparición forzada asoló al municipio de Iguala. La intervención de las fuerzas policiales dejó un saldo de siete fallecidos, veintisiete heridos y cuarenta y tres desaparecidos. El Procurador General de la República Jesús Murillo Karam informó que la policía de Iguala, después de arrestar a los cuarenta y tres estudiantes, siguió instrucciones de Abarca y entregó a los detenidos a oficiales de la policía del municipio vecino de Cocula. La policía habría terminado pasando a los estudiantes a miembros del cártel «Guerreros Unidos» y éstos habrían obrado en la creencia de que los estudiantes estaban infiltrados por el cártel rival de «Los Rojos».

La criminalidad del gobierno local, estatal y federal por acción u omisión no permite hablar en este caso de crímenes comunes, sino de una plena responsabilidad de todos los niveles del Estado en un acto de barbarie. Militantes de los Derechos Humanos, como el sacerdote Alejandro Solalinde, dicen haber recibido testimonios que revelan que los estudiantes habían sido quemados vivos por agentes del Estado sin participación del crimen organizado. La monstruosidad no acaba en el hecho sino que se expande en la investigación con la aparición de vestigios y osamentas en otras fosas que no pertenecerían a los cuerpos de los estudiantes. Un halo de miedo se actualiza en una historia de desaparición forzada que atraviesa nuestra América. La muerte de los estudiantes o su desaparición forzada todavía flota hoy en el aire. Para algunos fueron llevados al basurero municipal de Cocula, hacinados en dos camionetas donde unos quince murieron. Al resto

se los mató de un balazo en la nuca, se los tiró a la parte baja del basurero y se incineraron sus cuerpos en una pira de neumáticos y leños. Después de horas de combustión, se trituraron los huesos, se los metió en bolsas y se los arrojó al río San Juan. Para otros, los informes del Estado realizados por las autoridades federales no tendrían sustento científico y técnico, y por ello las familias y estudiantes requerirían la aparición con vida de los desaparecidos. Un fantasma indecible asoló la región con métodos de desaparición que hunden sus raíces en la fabricación de la muerte en serie europea y latinoamericana.

Una vez más la sinfonía del mundo ha sido devastada. Se dice que cuarenta y tres estudiantes han desaparecido. Los sucesos narrados petrifican por dolor el umbral de nuestra percepción. Se dice que perecieron ante los «abismos de llama», ante la hoguera que oscureció la noche de Iguala. Una vez más la historia nos encuentra en un pantano en manos de «guerreros tenebrosos». Las palabras están aquí pegadas al sentimiento del cuerpo, al pensamiento que dialoga en nosotros con el afecto y la imagen. No se trata sólo de ver lo imaginario como la presencia de una ausencia, sino como la imaginación que crea pensamiento donde las ausencias matan. Pedimos imaginación como una capacidad de comprender y una decisión de actuar entre la vida y la muerte forzada. «Gesto» es el nombre de la acción que resiste, experimenta y busca un trazo en el territorio, como una línea de mundo que compone entre sí imágenes lejanas, como lo hace el Colectivo Los Ingrávidos. Donde se nos dice que cuarenta y tres han desaparecido en manos del Estado y donde la imaginación ha quedado herida, pesa sobre nuestra memoria una consigna «Imaginad pese a todo».

EL JARDÍN DEVASTADO

Se dice que cuarenta y tres han muerto... que cuarenta y tres han sido asesinados o desaparecidos... que cuarenta y tres estudiantes del estado mexicano de Guerrero han sido cargados en camiones, fusilados por la nuca, quemados y arrojadas sus cenizas a las aguas... cuarenta y tres estudiantes de linaje campesino de Ayotzinapa han desaparecido de la faz de la tierra con la complicidad del Estado y con métodos que actualizan lo inimaginable... se dice que cuarenta y tres parcelas de humanidad han sido asesinadas o desaparecidas rememorando las imágenes del siglo del horror en las que el «convoy» y la «incineración» articularon la «Solución Final» como máquina de «desimaginación generalizada»... cuarenta y tres asesinados o desaparecidos no nos permiten terminar de pensar nuestra antropología, ni

las bases del testimonio, ni las imágenes de archivo, ni los actos de experimentación para poner orden en este caos de horror generalizado...

*A unos pasos la tierra cortada; hay cinco hoyos bien trazados,
son cinco fosas que escondían los fragmentos de 43 cuerpos calcinados*

De repente surgen estos instantes, como un oasis en el desierto... intervalos de imágenes pese a todo... intervalos de descripciones, de palabras y de preguntas que interpelan nuestra mirada a pesar de todo...

¿Te imaginas todo lo que pensaron mientras llegaban acá?

Refiriendo a aquellas imágenes de Auschwitz, tomadas en agosto de 1944 por el miembro del Sonderkommando –aquel judío griego llamado Alex–, el filósofo francés Georges Didi-Huberman las llama «instantes de verdad» en *Imágenes pese a todo* (2003), pensando en el proceso de Auschwitz seguido por Hannah Arendt... imágenes y palabras que invitan a «borrar tu nombre de la familia humana» o a vivir «bajo la vergüenza de ser hombres» hasta que el corazón se vuelva piedra y el ojo un aparato de registro...

*Los obligaron a subir caminando. Los ejecutaron. Pusieron una cama de troncos.
Los quemaron. Ahí mismo los enterraron. A ellos mismos les hicieron cavar sus
tumbas.*

*La fragancia de la muerte impregna el monte. Ese olor cada vez más frecuente
en esta interminable fosa común en que se ha convertido México.*

*Es el mismo olor que despiden las fosas donde quisieron ser reducidos
a nada los inmigrantes masacrados en San Fernando, Tamaulipas.*

De repente surgen estos instantes, como una atmósfera que actualiza la memoria... intervalos de sensaciones pese a todo... intervalos de una fragancia a carne quemada, que antaño asoló a la tierra de Goethe y en el presente, como una atmósfera a contrapelo, inunda el monte de los pobres de Cabañas...

*Ese olor es un recordatorio que deja el sufrimiento de un ser humano que se niega
a ser desaparecido, enterrado a escondidas, martirizado.*

Los íconos y documentos del horror nos acostumbraron a la inatención convirtiendo el mundo en simulacro y el simulacro en un propósito informativo del espectáculo del mundo. Pero otra manera de hacer que las imágenes nos interroguen es volverlas presentables por el trabajo de la expresión, sobre todo cuando no ha quedado registro alguno del horror y hay que evocar como un anacronismo a contracorriente, pese a todo, la desaparición...

*Impresas en el lodo del suelo se notan huellas de distinto tamaño,
de botas, de tenis, de huaraches.*

Pocas, casi ninguna huella va en sentido contrario.

Claro, ellos no bajaron. Ellos se quedaron arriba.

*Quien hizo estas fosas trató de no dejar huella, fue como una cremación.
Sabía. Trataba de borrar rastros.*

La experimentación de imágenes y palabras que nos acercaría al umbral de la desaparición es un trabajo de evocación e invocación cuerpo a cuerpo con la memoria del espectador. Tal vez, como quería Godard en *Historia(s) del cine* (1988-1998), «un simple rectángulo (...) salva el honor de todo lo real». Pero, para hacerlo, hay que rodear un espacio sin registro y trazar una cartografía, hay que rodear una urgencia sin imagen y trazar una poética para la historia reciente de la desaparición...

*Quien hizo estas fosas trató de no dejar huella, fue como una cremación.
Sabía. Trataba de borrar rastros.*

Había que elaborar los vestigios, lo que queda entre los cuarenta y tres muertos o desaparecidos, los sobrevivientes y los vivos. Había que registrar lo que resta entre ellos en el límite de un espacio transformado en umbral entre lo posible y lo imposible. Había que componer con los vestigios la verdad trágica más allá de las palabras, porque no podemos acostumbrarnos una y otra vez a la «desimaginación generalizada». Había que traer a la presencia una imagen de lo inimaginable, siempre inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera en su constitución paradójica. Había que volverse el ojo de la historia con la tenacidad de hacer visible y de volver imaginable lo imposible, hasta que el corazón se vuelva piedra y el ojo un aparato de registro...

¿Te imaginas todo lo que pensaron mientras llegaban acá?

El colectivo experimental de cineastas mexicanos Los Ingrávidos interrogó la violencia producida ahondando en el exceso de lo imposible. A pesar de todo logró arrancar una imagen al sitio del horror y componer lo posible entre aproximaciones verbales y visuales dirigidas a rodear lo inimaginable. Una caminata flanqueando una alambrada de púas –donde ya no hay lugar para la belleza en lo abyecto como en aquel plano de *Kapò* (1959) de Gillo Pontecorvo– inicia el cortometraje *Sonderkommando* (2014), el primero entre una serie de intervenciones experimentales acerca del acontecimiento que asoló a México. En él actualizan la caminata de los estudiantes hacia la muerte o la desaparición forzada... y ante la imagen, una pregunta interroga al espectador...

¿Te imaginas todo lo que pensaron mientras llegaban acá?

El registro trata de refutar la información pública sobre el hecho... trata de refutar el gesto informativo del Estado que chicanea a la indignación pública... intenta aproximar la percepción del espectador a la muerte o a la desaparición, tomando distancia de aquello demasiado monstruoso para ser mostrado, aunque aproximándose a las huellas donde se encontraron los restos que abren preguntas lanzadas al porvenir. La pregunta que acompaña el movimiento de la cámara, a través del sendero flanqueado por la alambrada de púas, personaliza la interpelación y hace visible el laboratorio del horror.

*A unos pasos la tierra cortada; hay cinco hoyos bien trazados,
son cinco fosas que escondían los fragmentos de 43 cuerpos calcinados*

La fotografía del Sonderkommando de Auschwitz de 1944 utilizada para cerrar el registro del cortometraje, como un anacronismo que interroga el tiempo y provoca la asociación, abre en la memoria un instante a contrapelo, entre aquellas fábricas concentracionarias convertidas en máquinas experimentales de una desaparición generalizada de la psique y del vínculo social y la actual resistencia civil de unos actos de creación que enfrentan a la muerte y a la desinformación en los laboratorios latinoamericanos de la dominación total de una narcocultura. Algo muy arcaico y demasiado téc-

nico se reúne en este umbral. Se juega en éste lo humano en el que aflora lo imposible en su presencia...

*Quien hizo estas fosas trató de no dejar huella, fue como una cremación.
Sabía. Trataba de borrar rastros.*

CONJURAR LAS POTENCIAS INFERNALES

Experimentar supone conjurar el «devenir imagen» del capital que es la última metamorfosis de la mercancía como información. Metamorfosis capitalista de las democracias occidentales en la que la palabra e imagen ordenan lo común y fabrican con su dispositivo la subjetividad. Experimentar supone conjurar la información que agujonea a la indignación pública. Sólo podemos pensar la actualidad en la saga de dos epígonos del siglo XX, Karl Kraus y Guy Debord, para quienes los hechos no sólo producen noticias, sino que las noticias son culpables de los hechos. En un tiempo de Estados espectaculares «difusos» y «concentrados» –como llamó Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) y en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988) a las democracias del Oeste y del Este–, en las que los pueblos y las multitudes han sido trocados por el público, la gente y la opinión, las imágenes e informaciones culminan disolviendo las identidades territoriales y las resistencias singulares en sus luchas locales. En este contexto resulta explicable, aunque repudiable, la reacción de la violencia estatal contra los estudiantes. Ya sucedió antaño con los estudiantes de Tlatelolco (1968) o con aquellos otros de las manifestaciones en Tiananmen (1989). En ambos casos, el Estado se encontró frente a lo irreductible que no negocia su modo de vida, frente a lo que no quiere ser representado y que a pesar de todo es vida común de una comunidad de intereses. Tal es la amenaza para los Estados, que los derechos civiles formen comunidad sin presupuestos ni condiciones de pertenencia a la representación que éstos plantean. Rehuser a toda identidad de pertenencia parece ser el protagonismo de una política radical por venir, en la que los Estados ya han tomado partido de antemano desde siempre. Antes o después los tanques terminarán por aparecer, las patrullas parapoliciales aliadas al Estado no dudarán en intervenir. El exterminio programado parece evocar, una y otra vez anacrónicamente, a las fábricas de la muerte en serie...

Ante el exterminio programado las imágenes insisten y resisten. Vale recordar el mito de Medusa que exhibe el horror real como fuente de impotencia. El poder del horror aniquila a la víctima y la petrifica, vuelve ciego

o mudo al que lo enfrenta. Pero el horror reconducido hacia la imagen y la palabra, reconstruido como interrogación sensible, puede funcionar como mediación. Algunos han visto esta mediación como la del reflejo, sugerida en el mito por Atenea a Perseo para enfrentar a la Gorgona. En *Teoría del cine* (1960), Siegfried Kracauer dice que en Perseo insiste un valor de conocimiento sostenido en el reflejo y un modo de incorporar la memoria a través de éste, lo que permite eliminar el horror paralizador. En este valor reside la capacidad de la imagen para «salvar lo real» de su invisibilidad. Godard recupera en *Historia(s) del cine* el núcleo del texto de Kracauer. La redención por la imagen en su sentido pleno sólo adviene cuando el valor de conocer o de rodear el horror se convierte en fuente de acción. Se trata de transformar la impotencia del horror en un acto de resistencia.

La «indestructible» humanidad del hombre reside en transformar el horror en un acto de creación que resiste a la muerte y al olvido. Movilizar el saber ante lo inimaginable supone abrir lo sensible para salir de la imposibilidad que petrifica el ver, que enmudece y asesina. El cine, como el escudo de Perseo, es el dispositivo que el Colectivo Los Ingrávidos eligió para producir, como quiere Didi-Huberman, una «imagen-escudo». El historiador del arte Aby Warburg supo ver en la imagen de Perseo luchando contra Medusa la suma de la historia intelectual europea, que opone el *ethos* de la mirada contra los poderes de la barbarie. Se trata de aquello que el poeta Paul Celan llama, en «El meridiano» (1960), un cambio de atmósfera poética, lanzado frente al abismo que produce la cabeza de Medusa petrificando cada palabra e imagen del porvenir. El registro que rodea el horror no sirve para huir ni para velar lo real. Perseo no huye de Medusa, se enfrenta a ella pese a todo. Este argumento de Kracauer, recuperado por Didi-Huberman, permite decir que la imagen surge del escudo, que es en sí el medio técnico que sustituye a la fatalidad por la respuesta ética, que culmina salvando la realidad histórica de lo inimaginable y del olvido.

La edición de Los Ingrávidos permite articular las imágenes y sonidos presentes y pasados: el movimiento de la cámara a través de la alambrada de púas con las manifestaciones populares que estallaron por el hecho en todo México; la larga caminata hacia las fosas con un conjunto escultórico conmemorativo; el sonido del transporte ferroviario con el silencio de los manifestantes; fundidos encadenados de imágenes de los campos de concentración con las multitudes en reclamo. En ese flujo, se cuela la imagen del portal de Auschwitz que selló la relación entre el trabajador y el soldado anónimo en la frase *Arbeit macht frei* («el trabajo libera»). La edición estra-

tifica las imágenes y sonidos rodeando lo inimaginable para conminarnos a recordar con una de las cuatro imágenes arrancadas al infierno por el Sonderkommando griego en 1944. Vivir en el tiempo de la imaginación desgarrada supone iniciar un acto de resistencia en el que el pasado de las imágenes intervenga para ayudarnos a abrir el presente de los tiempos. La conciencia desgarrada abre la perversión de las combinaciones, donde el concepto reúne los pensamientos más lejanos: una imagen arrebatada al infierno que fuerza a pensar en la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes. El compuesto de imágenes y sonidos enfrenta a la imaginación herida bajo la consigna «Imaginad pese a todo».

¿Qué oración del alma podrá ser trazada por el registro bajo «la luz de la tempestad»? ¿Se podrá experimentar poéticamente sobre las ruinas en un tiempo de barbarie? ¿Podrá redimirse a los muertos o desaparecidos por un simple rectángulo que intente salvar el honor de lo real, aunque lo haga por un «diálogo desesperado» y una «contrapalabra lúcida»? ¿Cómo disponer un registro que borde la extrañeza más abyecta y lo siniestro que disuelve sus contornos en la mundanidad cotidiana? ¿Cómo mostrar la desaparición trágica entre el mito de la monstruosidad y la fabulación de lo posible? ¿Cómo devolver unas imágenes y palabras a los habitantes de una tierra que está en manos de «guerreros tenebrosos», artífices de una «negra destrucción»? El pasado le habla al futuro a través de aquellos que han indagado en los últimos días de la humanidad. Apelo a las voces poéticas de Paul Celan, Karl Kraus y Georg Trakl para enfrentar la irreparable desaparición y los umbrales del dolor.

2 · FUTURO ANTERIOR

LA LUZ DE LA TEMPESTAD

¿Qué forma de expresión podrá evocar la imaginación como gesto donde las ausencias matan? En la mitad del siglo *xx*, Paul Celan pronuncia el discurso titulado «El meridiano», en ocasión de la recepción del premio Georg Büchner, para decir que el arte aparece como el camino de la expresión bajo «la luz de la tempestad». En el curso de 1960, pensando en *Woyzeck* de Büchner, Celan recorre, como programa del arte, lo que llamará «la luz de la tempestad aún más pálida», capaz de un problema apto para la transformación de la existencia, de cara a la presencia y a la ausencia de un siglo que sembró lo inhumano y que recorrió los senderos de «una salida de la esfera de lo humano». En la mitad del siglo de los actos de creación y de desaparición, define el programa del arte poético como un «camino inquietante» que sale

de las parcelas de humanidad y retorna sobre ellas. Pensando en Büchner indica que ese «campo inquietante» está poblado de figuras de animales, autómatas y quimeras. Celan cree que la voluntad del arte poético como *medium* tiene que volverse una cabeza de Medusa para conjurar el poder de transformar un grupo humano en piedra. Este tono que existe en el arte no puede dejar de ser oído, más aún con la desaparición de un pueblo de la faz de la tierra que pesa sobre nuestras espaldas y con la desaparición forzada que no cesa de actualizarse en la barbarie latinoamericana.

Celan piensa que el arte crea distanciamiento del yo y exige una determinada dirección, distancia y camino. El poeta sabe que tomar el camino del arte supone enfrentar la dirección del autómata o de la cabeza de Medusa, porque la poesía se transforma en *medium* del dolor del mundo y habita el umbral entre las parcelas de humanidad y lo inhumano. Poetizar sobre las ruinas supone enfrentar la transformación inhumana de lo humano. Poesía en un tiempo de catástrofe «puede significar una mudanza de aire». Una mudanza «solitaria» y «andante», una promesa de «misterio», de un encuentro que exige «concentración» y «atención». La concentración y atención del poema, cree Celan, es la natural oración del alma. De Malebranche a Benjamin, de Kafka a Celan, la filosofía y la poesía experimentan la necesidad de esa concentración, que consiste en habitar los umbrales experimentando un estar sensible fuera de sí, que sin abandonar las parcelas de humanidad se abre a la intensidad de los abismos. Experimentar poéticamente se trata de imaginar sobre las ruinas bajo «la luz de la tempestad», en un tiempo gobernado por la barbarie.

HABITAR LOS UMBRALES

¿Cómo habitar el umbral donde ha quedado petrificada nuestra percepción ante la hoguera que oscureció a Iguala? Celan cree que el poema se transforma en «diálogo». Muchas veces es el espaciamento de un «diálogo desesperado» que se extiende en el umbral hacia lo solicitado y que muestra lo abierto, vacío y libre, para disponer el resto viviente fuera y lejos de sí mismo bajo la luz de la tempestad. El poema, como investigación del espaciamento, es una «contrapalabra lúcida». Para el poeta se trata de una palabra que alcanza la luz del absurdo en la trama de los tropos y las metáforas, para estrechar una «extrañeza» dirigida a un cambio de atmósfera por el camino de «lo imposible en su presencia».

¿De dónde proviene lo imposible en su presencia? Celan cree que proviene de un espacio perceptivo y vital situado más allá de la distinción ta-

jante entre interior y exterior, entre el sí mismo y el mundo. Ese espacio debe entenderse como umbral, como entre-lugar; espacio que Walter Benjamin supo ver en la concepción del *Libro de los pasajes* (1928-1940), como la relación entre el mundo simbólico arcaico y la técnica moderna. Se trata de una topografía del espacio de transición y de figuras de lo intermedio en el lenguaje, en los objetos técnicos y en el mundo interpretado, que atraviesa los dominios de la naturaleza y la cultura. El umbral como espacio de transición es el sitio intermedio entre eternidad y embriaguez, entre mito y fábula del que emergen las figuras mediadoras.

Benjamin describe en *Dirección única* (1928) el prodigioso retrato de Karl Kraus como una especie de dios de los umbrales, que reclama bajo «la luz de la tempestad» un cambio de espíritu de su tiempo.

«Esgrimiendo una rabiosa sonrisa dentro de una viejísima armadura, cual ídolo chino que blande en sus dos manos sendas espadas desenvainadas, baila la danza guerrera ante el mausoleo de la lengua alemana. Él, que es sólo 'uno de los epígonos que habitan la antigua mansión del lenguaje', se ha convertido en el guardián de su tumba. Ante ella monta guardia día y noche. Nunca puesto alguno ha sido más celosamente guardado, y ninguno ha estado nunca más perdido. En él se mantiene firme aquel que, como una danaide, no para de alimentarse del mar de lágrimas de sus contemporáneos y, al igual que Sísifo, ve cómo la roca destinada a sepultar a sus enemigos se le escapa rodando de las manos».

Karl Kraus es descrito por Benjamin como un huésped que atraviesa el umbral entre la eternidad y la embriaguez. La figura de Kraus revela el umbral entre un mundo que se retira al ocaso y un porvenir que describe los últimos días de la humanidad. Para Benjamin, el epígono es el custodio de la lengua, el que se alimenta de las lágrimas y el que percibe el absurdo de su batalla. Es en el umbral del «juicio final» en el que el epígono se ha convertido en el guardián de su tumba. Pero en el umbral «muere» y «resucita», y, como en el resto de un mundo mítico aún vivo, se sostiene tambaleante bajo los conceptos de «redención» y «reino mesiánico», concebidos como ruptura y rescate del mito en la historia, de la imagen de una tradición pasada que como un relampagueo hace hablar al presente.

Para Benjamin, Proust ha sido el maestro de los umbrales porque indica en cada gesto el emblema de los pasajes y Kafka se ha convertido en ese otro Odiseo que separa en el umbral el fondo mítico del porvenir de las fábulas

del presente para fabricar figuras de lo intermedio y de la ambigüedad; verdaderas aporías y paradojas que nos arrojan a lo intermediario, indecible e incomprensible como mundo venidero. Tal vez sea esta la forma de conjurar la cabeza de Medusa que advierte Celan, promesa misteriosa de concentración y atención como la natural oración del alma. Proust y Kafka, como habitantes del umbral entre lo humano y lo inhumano, experimentan la embriaguez, como la duda suspendida entre la distinción y la disolución, donde se convocan figuras tan claras como paradójicas. Aquello que Celan advierte es que el poema exhibe el límite de la máquina antropológica, porque el hombre como noción y promesa ha desaparecido en los campos de exterminio. El poema gira desde entonces en el vacío, como un campo inquietante que indica un cambio de atmósfera y que produce imágenes pese a todo.

PARCELAS DE HUMANIDAD

¿Cómo olvidar, ante el retorno de los «guerreros tenebrosos» de Iguala, la primera estrofa del poema «Humanidad» (1913), de Georg Trakl? «Humanidad puesta ante abismos de llama». ¿Cómo olvidar a la humanidad captada por el poeta en aquellos abismos del fondo del siglo *XX*, que vuelven a actualizarse en nuestra América, al borde irreparable de la desesperación y el dolor? La humanidad es presentada por Trakl ante el abismo, en el instante de retirada de un mundo y en el umbral de la «desaparición», porque la tierra quedaría en manos de «guerreros tenebrosos». ¿De qué está hecho el abismo ante el que se dispone la humanidad? La atmósfera del abismo avanza como una «nube de sangre» habitada por el dolor irreparable.

Trakl es llamado «el melancólico de Salzburgo». Muere maduro a los 27 años después de haber corrido el velo del porvenir. Hace de las propias experiencias vitales una atormentada búsqueda a favor de la armonía entre la Naturaleza destrozada y el Dios ido. Entendemos por qué el filósofo alemán Martin Heidegger se interesa por su voz poética, hasta llegar a decir que todos los poemas de Trakl son uno sólo, en el que los elementos autobiográficos están atravesados por las fuerzas impersonales que proyectan las parcelas de humanidad al porvenir. Otros quisieron ver en él al «poeta del lamento» porque su obra anuncia «los últimos días de la humanidad» como llamó, al espíritu de su tiempo, Karl Kraus. En el poema dedicado al amigo que lleva su nombre («Karl Krauss») Trakl llama a su compañero de los confines «mago enfurecido» y «blanco pontífice». El mago es el artista capaz de captar las potencias infernales de su tiempo para transformarlas en obra. Las cualidades que Trakl ve en Kraus y que acompañan sus funcio-

nes de «mago» y «pontífice» son atributos de reacción («enfurecido») y de pureza («blanco»). Para Trakl ambas cualidades convergen en el contorno del poema que compone la verdad del tiempo.

La verdad de Kraus es satírica, la de Trakl hermética. Muere en el frente en la Primera Guerra Mundial siendo defensor del pacifismo. Sabía, como reza uno de sus poemas, que «todos los caminos desembocan en negra putrefacción», porque el porvenir estaba bajo «el canto de un pájaro negro» y «de la cabeza de los no-nacidos». La humanidad que el poeta vidente describe, en el abismo del dolor, se acrecienta al experimentar el mal de su sinsentido. El dolor se transforma para Trakl en un medio para preguntar por las causas y las cualidades materiales que éste destila en la historia, para culminar escrutando su razón de ser. Los deudores son los «guerreros tenebrosos» que crean la atmósfera que compone una «nube de sangre». Por ello Trakl anticipa la irracionalidad del sufrimiento del porvenir anhelando desesperado un sentido para las parcelas de humanidad. Descubre frase tras frase, verso tras verso, la irreductible singularidad del dolor, su irreparable fondo último. El vidente no interioriza el sufrimiento como el efecto de una culpa, lo expresa como una irreparable desaparición.

Esta percepción crepuscular está tomada por la melancolía de un alma solitaria que buscando la armonía está afectada por la locura del espíritu del tiempo. En el poema «De profundis» (1913), Trakl escribe «Soy una sombra distante en lugarejos oscuros» (...) «La noche me encontró en un pantano». La melancolía del poeta busca un paraíso perdido que le permita la visión de una pureza desesperada. El reverso de este paraíso es absorbido por el ritmo del metal de las danzas guerreras y de los crímenes despiadados. Heidegger tiene razón y es posible decir que todos los poemas de Trakl son uno sólo. Todos los poemas son una misma imagen del pensamiento, como en «Helian» (1912), donde resuena la insistencia de una estrofa escrita en todas las versiones posibles: «Inmenso es el silencio del jardín devastado». Para el poeta vidente pesa en el espíritu del tiempo la «negra destrucción». Se pregunta en el poema en prosa «Metamorfosis del mal» (1913) «¿Qué es lo que obliga a quedarse en silencio sobre la escalera en ruinas, en la casa de los ancestros?». Su respuesta no se deja esperar en cada parcela de su obra: «Plúmbeo negror». Este es el nombre del umbral en el que en el siglo *XX* se abre al abismo del dolor irreparable. Vale preguntarse dónde reside el dolor. Para el poeta reside en el retiro de cualquier dimensión de la armonía y en la absurda destrucción que pesará en el porvenir de los cuerpos.

La justa contemplación poética se retira ante el «silencio del jardín devastado». La calma de la noche es interrumpida por la «negra destrucción».

Si hay palabra, ésta tiene la forma de una oración que sólo se invoca por «el soldado muerto». El poema «Helian» culmina delineando la confrontación entre la armonía de un mundo que ya no tendrá lugar y los gritos de la locura que habitan en los cuartos vacíos y sombríos de las grandes ciudades. El mundo se abre como un jardín crepuscular, donde los muertos pasan al silencio por la «negra mano» de la acción y la descomposición. Un sueño de muerte baña «la imagen dorada del hombre», como escribe en su poema «Lamento» (1914). La movilización total planetaria por vías de la fusión entre técnica y dolor transformará el mundo venidero en las soledades de la muerte irreparable. Trakl, como un vidente, anticipa y experimenta lo irreversible de las cosas de un mundo sin Dios, colmado por los no-nacidos.

3 · UMBRALES DEL DOLOR

SOBRE EL DOLOR

Entre la aclamación heroica de los cuerpos y la objetualización del individuo, el registro de Los Ingrávidos rodea el crimen o la desaparición que oscila entre el activismo de los jóvenes de herencia campesina y las huellas del soldado anónimo del Estado. En ambos casos el cuerpo ha sido convertido en objeto para abrir los senderos del dolor. Escribe Ernst Jünger en *Sobre el dolor* (1934) que éste «es una de esas llaves con que abrimos las puertas no sólo de lo más íntimo, sino a la vez del mundo (...) ¡Dime cuál es tu relación con el dolor y te diré quién eres!». En un solo movimiento la intimidad y el mundo quedan reunidos por el umbral del dolor. Algo hay en ese umbral de un poder inmutable aunque varíen los modos y las maneras en cómo la humanidad lo enfrenta. El dolor no está fijado de antemano, pero sus efectos son tan potentes que se sustraen en éste o aquel modo a la conciencia. Si agudizamos la mirada, Jünger sabe que el dolor abre un umbral entre lo antropológico y lo impersonal. También reconoce que nada nos encuentra tan predestinados a sus efectos. Ningún contrato nos permite sustraernos a éste.

El dolor no pertenece al orden del azar. Nada hay en el dominio humano que permita una reserva segura contra el dolor. Si bien reconocemos que el dolor es irreductible por las heridas de la modernidad, donde la técnica se transformó en el uniforme de la humanidad, su insistencia arcaica proviene del nervio de las teologías-políticas y de sus técnicas metafísicas. Es cierto que el siglo *xx* aprendió en la línea de combate que el espíritu se inclina hacia la catástrofe en la que todos los valores se encuentran en entredicho. Es allí donde los valores no sostienen la perseverancia, donde el dominio ilimitado del dolor amenaza nuestra necesidad sensible. Su negación ha

conocido muchos renacimientos, en especial los años posteriores a las dos grandes guerras que definieron el siglo *xx*, donde se mezclaron barbarie y humanismo. Los pacifismos extremos conocieron un incremento monstruoso de los equipamientos bélicos. Bajo estos signos nace la profecía del último hombre, dominado por el aburrimiento que no es otra cosa que la disolución del dolor en el tiempo.

En el dolor de la persona singular es donde reconocemos de manera más penetrante la traición que el espíritu comete contra la ley de la vida. Esta traición sostiene el secreto de la sentimentalidad del humanismo moderno, que reside en igualar el cuerpo con el mundo de los valores para protegerlo de la catástrofe. Las disciplinas han intentado endurecer el cuerpo para mantener la vida sujeta al poder y estar en condiciones de lanzarla al combate en nombre de un orden superior y de un hombre nuevo. Volver el cuerpo idéntico a los valores es un proceso que extirpa quirúrgicamente de la vida una zona de sentimentalidad. De esta zona emanaba la libertad individual.

El mundo técnico ha convertido al ser humano en un componente de este mundo vaciado de su parcela sentimental de humanidad. La noción misma de «disciplina» mantiene en el ser humano un contacto directo con el dolor. Dolor que se corresponde con la conversión de lo humano en «trabajador» y en «soldado anónimo», dos figuras con las que Jünger define los modos del disciplinamiento del cuerpo del siglo *xx*. La conversión en objeto de lo humano es la experiencia directa del dolor que se expresa en el espectáculo de la batalla o en la aclamación de las masas. El mundo convertido en un acto de aclamación heroica indica la objetualización del individuo. El presupuesto de ésta resulta evidente, se trata de la participación de las grandes masas moldeadas entre el «trabajador» y el «soldado anónimo» en la movilización total planetaria al servicio de las armas.

HABLA EL CUERPO

Ante el dolor, habla el cuerpo. Antes que la palabra medie o varíe, ya ha hablado el cuerpo. No hay dudas de que la anterioridad a la expresión del lenguaje indica la insistencia previa de un cuerpo singular. De un cuerpo que luego habla, de un cuerpo de camino al habla. Se trata del pasado de una herida que no cesa de pesar a cada momento, reanudando cada vez el «tiempo de la herida», olvidado una y otra vez, y que sin embargo no cesa de anunciarse sordamente. El cuerpo habla. El cuerpo es la presencia inminente de un pasado que se actualiza. El cuerpo está abierto a la trepidación de lo existente, a la vida de lo ínfimo, al incidente de una existencia. Es sobre

la superficie del cuerpo donde se registran las palpitaciones, las insinuaciones orgánicas y los fondos inorgánicos. El cuerpo es la superficie de atención en la que se imprimen las marcas del temor y temblor temporal.

La pregunta abierta que pesa sobre el siglo *XX* y nuestra contemporaneidad es si resulta posible hablar «el» dolor. Mucho se ha escrito «sobre» el dolor y aún más, se ha escrito «ante» el dolor de los demás. Pero, ¿es posible hablar «el» dolor y no «del» dolor? Sabemos que la intensidad y localización «del» dolor singular puede dismantelar el cuerpo. El dolor es «obsesivo» e «inarticulado», un habla insistente y constante, largo y penoso. Una expiración que toma la forma de la queja, como si el lamento compulsivo y crónico pudiera poner fuera del cuerpo singular aquello indiscernible e implicado en éste. Si el dolor habla, lo hace como interrupción, como corte de la continuidad histórica. Lo hace para hacer colapsar el lenguaje, para que el silencio absoluto arrastre el lenguaje hacia la catástrofe. Quizás, pueda decirse, y así lo han hecho poetas y filósofos, que «el dolor habla en el silencio», sólo habla como silencio, en ese punto sólo es posible decir como Godard, «adiós al lenguaje».

Esto quiere decir, tal vez, que el silencio evocado no es reserva sino expresión de una interrupción donde el cuerpo es memoria y episodio de la herida que lo constituye. Hablar «el» dolor es instalarse en el entre-lugar, en el umbral de una interrupción que dura como experiencia muda y endiablada. El dolor produce una obra que es «en sí» el cuerpo mismo como interrupción. En el poema «Una tarde de invierno» (1915) de Georg Trakl, interpretado por Martin Heidegger en la conferencia «El habla», reunida en el ensayo *De camino al habla* (1959), es donde el filósofo señala la intuición del poeta: el dolor sólo puede ser alcanzado desde el umbral. Todavía hoy nos impresiona la tercera estrofa del poema: «Dolor petrificó el umbral». El dolor rompe la forma, escinde de la continuidad, desgarrar la percepción y embriaga a la singularidad hasta volverla catatónica. Se dirá que es lo que entumece y petrifica. De este modo el tormento de la herida del hombre queda petrificado en el umbral.

La interpretación de Heidegger de esta estrofa se dirige hacia la esencia que subyace en el entre-lugar del dolor. Nosotros vemos allí la singularidad de un resto sin forma ni esencia. Una sensibilidad singular en la que se pierden las parcelas de humanidad en una sensación impersonal sin retorno. Ciertamente es que el habla invoca, como dice Heidegger, una lejanía. Invoca a venir a la presencia una lejanía aún ausente. Si «lo hablado puro es el poema», comprendemos que el habla poética no representa la actividad del hombre, no describe un paisaje y unos objetos, tampoco presenta una presencia o

una impresión. Invoca a venir una lejanía a la proximidad. Este es el umbral que reúne y separa.

LO QUE REÚNE Y SEPARA

*Cuando cae la nieve en la ventana.
Largamente la campana de la tarde resuena
Para muchos es preparada la mesa
Y está bien provista la casa.*

*En el caminar algunos
Llegan al portal por senderos oscuros
Dorado florece el árbol de la gracia
De la savia fresca de la tierra.*

*Entra caminante en silencio,
Dolor petrificó el umbral.
Y luce en pura luz
En la mesa pan y vino.*

«Una tarde de invierno» de Trakl, sintetiza para Heidegger la imagen del pensamiento que vincula casa y mesa, que reúne a los mortales en la tierra frente a la gracia y es, sin embargo, donde el dolor separa. El dolor separa y petrifica. Es la venida de lo ya sucedido, y como pasado que es, petrifica. El dolor desgarrar, desparrama y astilla. Separa la juntura y reúne en el espacio. El dolor reúne y separa en el umbral. Para Heidegger el dolor que reúne y separa es la Diferencia misma. No se trata de una representación antropológica o psicológica, tampoco de un sentimiento de la intimidad. El sujeto no es el dolor. El umbral que reúne y separa convoca el dolor. En el umbral donde podría hablar el habla se diferencia el silencio. Por ello el filósofo dice que en el dolor «el habla habla en tanto que son del silencio». El umbral abre lo impersonal e inhumano donde el hablar del habla dice poéticamente el dolor que reúne y separa. El dolor es anterior al hombre, él viene a encarnarlo. Espera por él y cuando aparece lo petrifica. Es una producción del espíritu del tiempo donde la humanidad ha sido excedida en sus valores. Esta imagen de Trakl es la de la pesada piedra que se actualiza como dolor impersonal en el hombre.

El umbral que soporta el entre-lugar del fuera-dentro es el dolor en sí. Por eso Heidegger señala que «el dolor desgarrar». Escinde y reúne sobre sí,

articula en la propia desgarradura. Es la articulación del desgarro. El filósofo escribe que «El dolor articula el desgarro de la diferencia. El dolor es la diferencia misma». De este modo afirma que no es la esfera subjetiva la que está en juego, tampoco un uso metafórico de la lengua. Por ello el dolor no pertenece a una dimensión psicológica, biológica u orgánica. «Todo lo que vive es doloroso». De este modo el dolor es preindividual e inorgánico, aunque atraviesa a los organismos. En el lenguaje de Heidegger es una determinación primigenia del *Dasein* como pura apertura finita, donde dolor y palabra son inseparables tanto como dolor y sentido. Por ello, para Heidegger, el dolor es anterior a la escisión metafísica entre lo sensible y lo inteligible, entre lo sensible corporal y el sentido espiritual. Es en este intervalo donde reside la unidad originaria entre poetizar y pensar. Será ésta la escisión metafísica que separe la unidad de la pasionaria común de la poesía y la filosofía.

Los Ingrávidos han motivado con su gesto en el umbral de la desaparición la encrucijada entre la vida y el arte, entre el acto y la potencia, entre el espíritu del tiempo y lo singular. El gesto que convocan por la experimentación sensible, donde el «Dolor petrificó el umbral», es el reverso de la mercancía, que deja pasar por él un reparto sensible de lo común y una pregunta por los límites de la representación. Donde las imágenes y palabras pueden anestesiar, el colectivo de cineastas cree que éstas pueden abrir la capacidad de comprender y la decisión de actuar. Sabemos desde siempre que las imágenes experimentales de los lenguajes de las artes no proporcionan armas para el combate, sino que son en sí mismas fuente agónica de lo visible, decible y pensable, y en ello reside tanto el gesto de resistencia como un paisaje nuevo de lo posible.

ADRIÁN CANGI es ensayista. Dr. en Sociología y Dr. en Filosofía y Letras. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Su área de especialización es la Estética Contemporánea. Dirige el Proyecto de Investigación «Imágenes del pueblo» (UNDAVCyT). Autor de *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular*, Quadrata-Biblioteca Nacional (2010); *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (en colaboración), Quadrata (2015); *Imágenes del Pueblo* (en colaboración), Quadrata (2015); *Nafragios. Imágenes de un siglo corto* (en prensa) (2016). Como integrante del grupo Tierra en Trance realizó el film *Llavallo* (2007) que recibió el primer premio de la competencia internacional, sección Cine del Futuro, en el X Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (2008).

FILMAR OS SERES DE LUZ: DESAFIO AO CINEASTA DO SÉCULO XXI¹

PEDRO NEVES MARQUES

Quanto mais as tecnologias do Ocidente ambicionam uma visualização total do mundo mais o mundo parece escapar ao Ocidente. Será surpreendente estranho apenas aos insistentes ideólogos da Razão um vago sentimento de estranhamento do mundo, aflição paradoxal dada a proliferação de técnicas de visualização. No entanto, é o próprio mundo que nos escapa climaticamente; a economia financeira que corrói nações na sua abstração; o fundamentalismo religioso que retoma visões divinas; a humanidade dos espíritos, animais e paisagens afirmada por sociedades animistas, o que surpreende e enfurece as indústrias de extração.

O impacto da perspectiva linear no pensamento Iluminista é uma história bem contada, embora a relação entre poder, colonialismo e iluminação continue tão ou mais urgente. Historicamente, esta relação encontrou uma metáfora, embora material e técnica, no filme. A essência lumínica da fotografia analógica mantém-se no digital, mas o processamento do visível é radicalmente distinto. A captação lumínica de imagens por sensores semicondutores processa o visível já não literalmente, mas através de uma tradução dita pura do mundo em informação. Cada pixel é uma prova inegável daquilo que existe. Cada algoritmo e código booleano, um mundo. O problema aqui é a própria relação entre existência e visibilidade. Como referiu o escritor Oswald de Andrade, «Os índios nunca tiveram o verbo ser». E nas florestas onde os animais e os espíritos são humanos o visível é completamente outro.

Como refere a artista alemã Hito Steyerl, assistimos hoje a uma revolução perspética: a passagem da perspectiva linear (o paralelismo entre ponto

¹ O texto aqui apresentado é uma versão revisada do texto homónimo já publicado no *Jornal Público* de Portugal em 06.12.2015

de vista e o horizonte) para a predominância da perspectiva vertical.² O ponto de vista do satélite ou do drone. Uma passagem técnica, mas também sociológica certamente, tamanha a obsessão e quantidade de imagens feitas por drones, os quais podem ser comprados por um preço inferior ao das próprias câmaras. Porém, militar e cientificamente, a ambição é a total visibilidade planetária melhorada por scans multiespectrais capazes de medir frequências de luz, calor ou dados climáticos como carbono. Se a imagem térmica se alia hoje ao combate anti-terrorismo, qual mostro do filme *Predador* (1987), por outro lado permite medir a idade de florestas através de carbono e usar tais dados em casos de genocídio ambiental e indígena, como na Amazônia.

Equipado com 368 objectivas, o drone militar americano ARGUS-IS é capaz de mapear até 96 km² e fazer zoom em diferentes escalas com cada uma das suas lentes.³ É o mais sofisticado *Predador* em ação. Em terra, as câmaras de filmar 360° da Google, usadas para cenários de realidade virtual, são o seu familiar próximo. Tal mapeamento informático tem também as suas ilusões. A peça *Phantom (Kingdom of All the Animals and All the Beasts is my Name)* (2015) pelo artista espanhol Daniel Steegman Mangrané oferece a possibilidade de caminhar numa porção de Mata Atlântica, scaneada digitalmente, através de óculos de realidade virtual. Habitar a floresta sem ter de ali entrar, objetificar cada átomo numa rede de pixéis. Parece que a tecnologia é incapaz de escanear o céu, longe, difuso e luminoso demais, restando-nos apenas uma floresta digital de espetros, abstrata, pontilhado branco sobre fundo petrolífero.

Este fenómeno do céu negro é um paradoxo que se tem imposto ao meu trabalho fílmico junto com a artista Mariana Silva sob o título de um canal entre arte e jornalismo por nós criado: *Inhabitants*.⁴ Traduzimo-lo, no entanto, de um modo mais simples: o paradoxo entra-nos pela televisão todos os dias. Perante a complexidade sistémica entre crise económica, guerra e clima, é o perspectivismo da câmara e a edição monolítica do jornalismo que parece incapaz de registar as redes globais. Assistimos diariamente nos telejornais à negação da montagem política de Sergei Eisenstein: na TV, a montagem não une, mas separa, cada bloco de informação é distinto e não

2 Hito Steyerl, (2012). «In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective» em *The Wretched of the Screen* (Nova Iorque: e-flux).

3 Adam Kleinman, (2013). «ARGUS IS: An Almost Cock and Bull Story,» *e-flux jornal* 65 (Julho). <http://supercommunity.e-flux.com/texts/argus-is-an-almost-cock-and-bull-story/>

4 Ver o canal online <http://inhabitants-tv.org/>

sistémico ou agregador, como no cinema. Montagem negativa que passa de uma notícia sobre falências bancárias para o desemprego, da desertificação na Síria para a ascensão do ISIS sem percorrer o caminho entre.

Onde as nossas máquinas veem e quantificam apenas uma floresta e as nossas ciências uma enciclopédia biotecnológica, as sociedades Ameríndias veem uma natureza social e sob a roupa dos animais uma forma humana. Onde os aborígenes australianos veem uma relação de parentesco totémico com o deserto, as indústrias de minério veem apenas lucro. Filmar Fukushima nada diz sobre a sua radiação.

Evidentemente, algo nos diz quando em Fukushima, temos contadores Geiger para nos ajudar. Mas como representar a radiação visualmente para além dos seus efeitos físicos *a posteriori*? Em suma, como pode o filme participar numa cosmopolítica plural, material, cultural e ontológica, ali onde o Ocidente vê apenas 1 e o? Desafio que se impõe ao cineasta do século XXI: como traduzir, ao invés de capturar, os espíritos *Xapiri* da floresta amazónica, tão obviamente visíveis para os Yanomami, os seres da luz mais brilhante que há no mundo?

PEDRO NEVES MARQUES é artista e escritor. Nasceu em Lisboa e vive atualmente em Nova Iorque. É o editor da antologia sobre antropologia e antropofagia *The Forest and The School: Where to Sit at the Dinner Table?* (2014) e autor do livro de ficções *O Processo de Integração* (2012).

«IN DREAM YOU CAN'T TAKE CONTROL»: O CINEMA COMO SONHO E MEIO DA ALMA¹

ERIK BORDELEAU

*Uma arte nunca é simplesmente uma arte;
é sempre ao mesmo tempo uma proposição de mundo.*
Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*²

Vários cineastas têm descrito a relação de extrema proximidade que o cinema tem com a dimensão onírica da existência. Pasolini, por exemplo, reitera em diversos momentos de sua carreira o poder do cinema para «dar corpo ao sonho». Mas, para meu conhecimento, ainda que Abbas Kiarostami receba bem que as pessoas adormeçam durante a projeção de seus filmes, ninguém foi tão longe (exceto, talvez, David Lynch?) na exploração da dimensão onírica do cinema como Apichatpong. Podemos afirmar, sem muito risco, que com o fantasma, o sonho é a principal noção a partir da qual ele leva adiante sua empresa cinematográfica, e em torno da qual se articula sua relação poética com a história e as dimensões emaranhadas do tempo.

Como parte de seu projeto *Primitive*³, Apichatpong encontrou-se com os adolescentes da aldeia de Nabua, descendentes de agricultores que tinham

¹ N. del T.: Versão original publicada em francês: Bordeleau, Erik (fevereiro, 2016) «'In Dream you can't take control': Le cinéma comme rêve et médium de l'âme» *Revue Hors-champ*. <http://www.hors-champ.qc.ca/spip.php?article612>. Tradução para o português de Sebastian Wiedemann.

² La fabrique, Paris, 2011, p.45

³ O projeto *Primitive* inclui uma instalação de mesmo nome, dois curtas-metragens - *Letter to Uncle Boonmee* e *Phantoms of Nabua* -, um livro de artista e o filme *Lung Boonmee rauek chat* (2010, Palma de Ouro em Cannes). O projeto centra-se nas questões de dizimação e da memória e realiza-se no Nordeste da Tailândia, uma região que tem padecido uma forte repressão anti-comunista. Em uma entrevista com James Quandt, Apichatpong confessa que não é outro senão Benedict Anderson que

sido objeto de uma forte repressão anti-comunista até o começo dos anos 1980. Apichatpong conta:

The teenagers provided me with the future of the place. When I went there, it was very much like a performance: you don't know what to do. You just go there and work with them to create dreams. *In dreams you can't take control*. So it's like a collaborative dream-making.⁴ (Grifo meu)

Notemos a importância concedida ao sonho como espaço elusivo que escapa ao controle da vontade e onde se opera efetivamente a ligação dos desejos e das existências de cada um. Assim, sonhar seria atingir um ponto onde a realidade deixa de ser um princípio, o espaço em que se torna possível entrar em ressonância e elaborar harmonias coletivas ainda desconhecidas. Quem se deixa levar pela livre trajetória de um sonho abre-se, sem dúvida, a novos possíveis, mas corre também o risco de um profundo questionamento, até mesmo de uma radical des-realização. Talvez seja contra esta possibilidade que frequentemente nós nos defendemos, como sugerido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro no enquadramento de uma crítica contra o antropocentrismo negativo do realismo especulativo, durante o Colóquio de Cerisy de 2013 sobre os «gestos especulativos». Citando seu amigo o xamã Davi Kopenawa, ele diz: «Os brancos dormem muito, mas só sonham com eles mesmos». E talvez seja melhor assim, ou enfim, pode ser esta uma medida de proteção bem-vinda, porque como acreditara Deleuze, o sonho é um lugar de terríveis predações. Melhor sonhar consigo mesmo do que não sonhar, parece nos dizer em sua conferência «O que é um ato de criação?», de 1987, na medida em que assim nós nos encontramos protegidos contra o sonho do outro. Por isso ele diz, «assim que sonhamos com o outro, há um perigo. Pois o sonho das outras pessoas é sempre um sonho devorante que poderia nos engolir». No sonho, em suma, abre-se o devir de nossa alma. Nós aqui prevenimos.

Não há sonho verdadeiro que, em efeito, não esteja também sob o perigo de perder o controle. Esta é a condição *sine qua non* de toda transformação existencial, e é só a este preço que se perfila a possibilidade, frágil e arriscada, de ser iniciado no sonho do outro. Nas últimas páginas de *Pensar com*

o convenceu a viajar ao Nordeste da Tailândia para aprofundar a história conturbada da sua região natal.

4 Jihoon Kim, «Learning about Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul», *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 4, pps 48–52, 2011.

Whitehead, sem dúvida entre as mais belas de toda sua obra, Isabelle Stengers evoca estes interstícios, sob palavras de ordem e de representações reguladas, onde os sonhos de cada um, anônimos, se encontram:

Só quem sonha pode aceitar a modificação de seu sonho. (...) E se o intercâmbio é possível, se, por vezes, acontecimento profundamente anônimo, um sonho pode induzir a modificação de um outro, ou evocar um outro, é na medida em que seu ponto de junção é sempre um ponto de tangência: nem golpe frontal entre poderes rivais, nem engolimento no sonho do outro, nem confusão em um sonho banal de poder, mas um pôr em ressonância local que designa pensamentos compostos de acoplamentos divergentes e de futuros que respondem a provas distintas.⁵

Várias pistas de reflexão se abrem aqui. O que me interessa em primeiro lugar é a maneira através da qual o sonho aparece como lugar de um pôr em comum *diferencial*, isto é, onde os elementos dessemelhantes que se encontram acham a possibilidade de um novo agenciamento. O pôr em ressonância local que Stengers tem em conta é a comunicação de heterogêneos; e sentimos bem na passagem citada que tão importante para ela é fazer entender como cada um dos elementos postos em variação no sonho nunca entra em um simples processo de fusão coletiva. Preocupação propriamente «cosmopolítica» que corresponde à «co-presença problemática das práticas: a experiência, sempre no presente, daquele em que se passa o sonho do outro»⁶.

O sonho, tal como Stengers o define, constitui uma componente determinante de todo agenciamento carregado de um poder metamórfico. Ele oferece a possibilidade – literal e não metafórica – de uma composição entre seres a partir do que neles, mais o menos voluntariamente, no umbral distinto e obscuro de seus desejos, se oferece ao encontro. Mas como o sonho de Apichatpong e os dos adolescentes de Nabua passam em nós? Pelo cinema é claro, a arte da qual Deleuze e Guattari diziam com razão que era particularmente apta para apelar à nascença de delírios e de tempos de eclosões, «precisamente por que ele não é analítico e regressivo, mas

5 Isabelle Stengers, *Penser avec Whitehead*, pps 570-571.

6 Isabelle Stengers, «Pour en finir avec la tolérance», *Cosmopolitiques II*, La découverte, Paris, 2003, p.355.

explora o campo global da coexistência»⁷. Assim é que deve ser entendida, com toda a consideração técnica pertinente, a preciosa indicação de Apichatpong concernente a relação entre sonho e cinema:

Thus cinema can be a phantom in this sense: because it's something that you really need to dream. Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself.⁸

Esta afirmação confirma a impressão geral que se desprende dos filmes de Apichatpong: para ele sonho e cinema se encontram ativamente submersos numa relação que põe em indeterminação recíproca. Isto explicará o poder de contágio de seu cinema, isto é, sua capacidade única de modificar em profundidade o conjunto de nossas percepções. É assim que ele sonha o meio cinema e o faz atingir graus de desfocalização⁹ inéditos, chegando a operar diretamente sobre o elemento sutil; instaurando ambientes capazes de turvar de forma duradoura nosso sentido de partilha entre o real e o imaginário, encurvando em direções insuspeitadas nossa relação diante do visível e daquilo que não o é.

Agora somos capazes de problematizar mais finamente a relação entre o sonho e a tensão que ele detém com a positividade da história e seu efeito asfíxiante, como Apichatpong o demonstra em concordância com sua escolha de trabalhar principalmente com os adolescentes de Nabua, portadores concretos de futuridade. Esta relação em Apichatpong é particularmente complexa, na medida em que, como em todo grande cineasta, implica uma reflexão sobre o cinema como meio técnico e sua dimensão propriamente existencial, onde ele atinge efetivamente nossa alma. Ou melhor: em Apichatpong a reflexão sobre o meio é sempre uma prática indiscernível de considerações espirituais, que não deixam de surpreender e que alguns de

7 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I : L'anti-OEdipe*, Éditions de minuit, Paris, 1972, p.326.

8 Jihoon Kim, «Learning about Time : An Interview with Apichatpong Weerasethakul», *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 4, pps 48-52, 2011

9 Refiro-me aqui ao pequeno manifesto de Lars von Trier, *Desfocalizar*, que se inscreve em um movimento mais amplo de resistência contra os ditames da nitidez e do contar histórias. «O desafio último do futuro é ver sem olhar: desfocalizar! Em um mundo onde a mídia se prostra diante do altar da nitidez, e se faz esvaziando a vida de toda vida, o Desfocalizador será o comunicador de nosso tempo – nem mais, nem menos!» No fim das contas, o poder do sonho que atravessa cada um dos planos do cinema de Apichatpong não revela uma *propensão irredutível à desfocalização*? <http://www.scenarioindustrie.com/journal/84-mardi-15-janvier-2008>

ossos hábitos críticos tendem a querer afastar. Neste ponto, o legado do pragmatismo especulativo, com a sua concepção alargada da experiência, é de grande ajuda. O que é que Apichatpong quer dizer em efeito, quando afirma que o cinema é algo «que faz parte de nós» e que é «como uma extensão de nossa alma que se manifesta»? À primeira vista, poderíamos dizer que simplesmente significa que o cinema é para nós uma maneira de nos exprimir. Mas exprimir o que exatamente? Nossa «interioridade»? Nossas «emoções»? Nossa «alma»? Por um desvio surpreendente por intermédio do budismo, a prática cinematográfica de Apichatpong revela-se como imanentista, sendo possível aproximá-la da ideia deleuziana segundo a qual «o cérebro é a tela».¹⁰ Apichatpong de fato gosta particularmente desta anedota, que James Quandt escolheu para colocar na aba da página de capa do livro sobre Apichatpong que ele editou:

«A monk recently told me that meditation was like filmmaking. He said when one meditates, one doesn't need film. As if film was an excess. In a way he is right. *Our brain is the best camera and projector. If only we can find a way to operate it properly.*»¹¹ (Grifo meu)

Desde que Deleuze pronunciou esta frase, a mesma se tornou celebre («o cérebro é a tela»). Ele tinha em vista os desenvolvimentos da biologia molecular, que se opunham aos modelos linguísticos e psicanalíticos de análise cinematográfica. Desejando estabelecer um *continuum* entre o cérebro do espectador e a tela de cinema, ele queria evidenciar a maneira como as imagens em movimento traçam e refazem, imediatamente, por assim dizer, os circuitos cerebrais.¹² Por um estranho desenrolar dos acontecimentos, a imagem do pensamento proposta por Apichatpong ecoa indiretamente

10 Gilles Deleuze, «Le cerveau c'est l'écran», *Deux régimes de fous*, Éditions de minuit, 2003.

11 James Quandt, «Push and Pull: An Exchange with Apichatpong Weerasethakul», in James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p. 184. Em uma outra entrevista, Apichatpong oferece com uma charmosa desenvoltura uma outra versão da mesma anedota: «Com o budismo, não precisamos realmente do cinema, se sabemos como utilizar nossa mente, pois nossa mente é o melhor projetor do mundo. Ela acumula uma soma de histórias não contadas, através dos séculos – bem, isso é o que afirma o budismo. (...) A coisa é saber decodificar o que foi salvo no seu disco rígido, eu penso que isso é meditar, eu acho. Para mais informações, você pode sempre recorrer a David Lynch...» <http://www.universcine.com/articles/apichatpong-weerasethakul-le-cinema-tend-a-la-preservation-des-ames-et-notre-esprit-est-un-appareil-de-projection>

12 Para uma exploração multifacetada da inspiração psicanalítica da relação entre cinema e neurociência, ver

Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Filmphilosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford, 2012.

com os desenvolvimentos recentes das neurociências, interessando-se em resolver o mistério dos efeitos benéficos das práticas de meditação sobre o funcionamento do cérebro. Apichatpong disse também se sentir sempre interessado pela atividade do espírito humano. Ele mesmo trabalhará no projeto de um filme onde as pessoas estão experimentando uma doença do sono, oportunidade para explorar a influência da luz do dia na memória e nos sonhos.¹³

Mas, à primeira vista, nada indica que esta observação de Apichatpong seja, mesmo que de longe, compatível com os cortes e recortes do animismo maquínico de Deleuze e Guattari¹⁴, ou com uma exploração mais corrente das relações entre cinema e ciências cognitivas. Pelo contrário, seu conteúdo espiritualizante faz pensar que o cinema, como tecnologia mediática, é simplesmente supérfluo. Se simplesmente soubéssemos entrar o suficiente em nós mesmos, se simplesmente nossa relação com o mundo não fosse distorcida e alienada, então não teríamos a necessidade de uma mídia que carregue memórias/lembranças ou de um órgão externo de projeção – em suma, poderíamos nos isentar do dispositivo-cinema. Eis, em essência, o que o monge budista parece dizer, e que Apichatpong parece concordar: o ser humano é certamente um ser protético, mas poderia ser de outra forma, desde que encontremos o caminho para uma plena utilização de nossas faculdades espirituais.

Esta relação aparentemente conservadora, mesmo reacionária com as tecnologias mediáticas é em outro lugar reforçada pelos «sentimentos mistos» que Apichatpong tinha a respeito da relação entre budismo e cinema. Imediatamente antes do trecho da entrevista já referida, Apichatpong de fato confessa: «I have this conflicting feeling because sometimes I think filmmaking contradicts Buddhism. It is not about looking into yourself, but about making an illusion of that process»¹⁵. Mas se contemos um pouco nossa compulsão de ridicularizar o pós-humanismo e transformismo dos procedimentos de Apichatpong, poderia se revelar uma nova perspectiva

que enriqueça nossa ecologia das práticas mediáticas e da mente/espírito. Para fazer isso, temos que aceitar o fato de levar a sério a preocupação manifestada por Apichatpong. E o que diz ele ao certo? Que o cinema como uma prática artística que se equipara ao movimento de introspecção, pode colocar a alma do lado do mal. Pois uma alma se define pelo risco de se perder. Ela pode ser rasgada, espalhada, reduzida, esquecida. Ela pode também ser salva. A alma e suas incessantes criações de um estar em casa. Ter uma alma significa ser confrontado com o desafio estranho e improvável de considerar os possíveis pelos quais se povoa o presente e a vida se torna habitável. A alma tal como é compreendida aqui não tem nada de substancial, se por isso se entende que ela comporia uma sorte de núcleo estável e imutável ao qual bastaria se segurar e voltar (nós «voltaremos» dentro de alguns instantes à consistência própria do movimento de retorno). Se ela é essencial, é no sentido dinâmico e monadológico do termo, na medida em que designa um mínimo de pertença, um limiar de localidade, uma vulnerabilidade diferencial – a interioridade expressiva de uma dobra.¹⁶ Na linguagem técnica do pragmatismo especulativo «a alma é um modo de funcionamento que ocorre ocasionalmente, e não a verdade última da nossa experiência».¹⁷ Em outras palavras, como sublinhou Whitehead com sua sobriedade e rigor habituais, nós devimos almas – a este respeito, sem dúvida, as proposições cinematográficas de Apichatpong contribuem de maneira fantástica e inaudita. A alma nesta perspectiva, demonstra, pois, aquilo que nós seríamos capazes de manter dos possíveis como tais, com os medos, as esperanças, os entusiasmos e as hesitações que deles são corolários. Ela dá conta do fato que nós estamos em condições de encontrar e de acolher proposições como ainda a da abstração de viver e a de abstrações vividas:

A alma não é definida pelas suas limitações, mas sim pelo que chamamos de «saltos de imaginação», não mais comunidade de intuição, de apropriação, mas devires, desencadeados por aquilo que não os pode explicar, pela proli-

13 Ver Marc Menichini, «Apichatpong Weerasethakul Recalls His Past Films and Future Plans». <http://blogs.indiewire.com/criticwire/interview-apichatpong-weerasethakul-recalls-his-past-films-and-future-plans> O filme em questão foi lançado nas salas de cinema em setembro de 2015. Ele se intitula *Cemetery of Splendours*.

14 Ver a este respeito o excelente trabalho de Thomas Lamarre sobre «corpos com alma» que povoam o cinema de animação japoneses («The soulful body is analogous to Deleuze's concept of the time-image»), *The Anime Machine*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, p.312.

15 James Quandt, «Push and Pull: An Exchange with Apichatpong Weerasethakul», in James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p.184.

16 «Não há só o vivente em toda parte, mas as almas estão em todas as partes na matéria. (...) O mundo inteiro é apenas uma virtualidade que só existe atualmente nas dobras da alma que o expressa, alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída» Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco*, Paripus, Campinas, 1991, p.25, 41.

17 Isabelle Stengers, «Whitehead's Account of the Sixth Day». Este texto se arrisca com uma notável clareza nas passagens teológicas do pensamento de Whitehead, tomando como ponto de partida esta afirmação de abertura extraída de *Modes of Thought*: «The account of the sixth day should be written, 'He gave them speech and they became souls'». Alfred North Whitehead, *The Free Press*, New York, 1968, p.41.

feração doravante experimentada como tal destes existentes que são as posições.¹⁸

Assim, cuidar de si mesmo e de sua alma, é primeiramente cuidar de seus modos de abstração. O cinema é um modo de abstração e a meditação também.¹⁹ E podemos tratar tanto um como o outro desde seu lado místico, se simplesmente estivéssemos dispostos a considerar que o místico é sempre já uma questão de técnicas de existência com as possibilidades de plenitude afetiva e de precisão que lhe são próprios. Pierce parece também sugerir algo desta natureza quando diz: «The greatest point of art consists in the introduction of *suitable abstractions*».²⁰ (Grifo meu)

É somente no interior desde marco conceitual mais amplo que integra ao mesmo tempo considerações técnicas e espirituais que podemos, parece-me, fazer justiça à eficácia proposicional desta visão da mente/espírito proposta por Apichatpong através da anedota do monge budista. No gesto fílmico de Apichatpong, ele vai fazer um retorno na história/ no tempo — o desafio específico, até mesmo paradoxal, que nos caberia é de conceber este movimento retrospectivo, e pelo menos em aparência, impregnado de nostalgia, como modo particular de abstração. Em outras palavras, trata-se de doar os meios de um tratamento técnico e especulativo da questão de fazer retornar, tanto no plano *ethopoetico* (fazer retornar como componente sedentária essencial de um devir-alma e de uma preocupação por seu retorno) e cinematográfico (o cinema como máquina de re-montar (n) o tempo). É o coração do projeto *Primitive* — o nome já assinala a intenção — expressa o desejo de trazer de volta o cinema à sua origem, «antes que a imagem se movesse, antes que ela devesse imagem em movimento»; implanta-se, nos diz Apichatpong, «uma sorte de desfecho [*unraveling*] do dispositivo afim de voltar no tempo quando a tecnologia ainda não mediatizava a forma como as pessoas lembravam e entravam em relação com o passado».²¹

18 Isabelle Stengers, *Penser avec Whitehead*, p.490.

19 Em *Semblance and Event*, Brian Massumi oferece um ponto de vista forte e penetrante sobre a questão quando diz: «(...) proprioception is natively inventive. It is the body's in-born technique for the production of nonsensuous similarity. The body's automatic abstraction method. (...) All techniques of existence bringing forth virtual events work with proprioception and its privileged connection with thought.» *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, MIT Press, Cambridge, 2011, p.125.

20 Citado por Massumi, *Semblance and Event*, p.15.

21 Gary Carrion-Murayari e Massimiliano Gioni (ed.), *Apichatpong Weerasethakul: Primitive*, New Museum, New York, 2011, p.26. («The movies goes back to its origin, before the image moved, before

Então, se Apichatpong dá tanto valor à imagem do pensamento de um cérebro que seria ao mesmo tempo tela e projetor, é porque alimenta a possibilidade, com o colocar em execução o projeto (acontecendo só através de uma diversidade de mídias utilizadas) de des-criar o cinema, afim de religar-se com um tempo antes das imagens em movimento. A promessa de plenitude espiritual nascida do ótimo uso de nossas faculdades cerebrais que a imagem do pensamento budista deixa entrever (podemos por outra parte nos perguntarmos se ela teria a mesma eficácia sendo que ela não é emitida por um monge praticante) libertando um espaço de pensamento ao redor do meio cinematográfico e de sua relação complexa e emaranhada com o tempo. Ela atua como isca para senti-lo e manda uma adesão sensível, induzindo um divino e disjuntivo devaneio que corresponde, a um precursor sombrio do íntimo, com a delicada disposição de espíritos orquestrada por Apichatpong em seu cinema.

O cinema de Apichatpong é uma questão de fabricação de almas e de conduta de espíritos. O gesto lento e poderoso de retorno que ele instaura no curso das imagens em movimento até o limiar histórico de pôr em detenção, ou ainda os enigmáticos desdobramentos que proliferam em diversos lugares de seu cinema, constituem tanto procedimentos de multiplicação de vórtice onírico e outros estados animistas. E é precisamente deste ponto de vista, do ponto de vista de um animismo maquínico atrelado tanto à especificidade de seu meio como a oportunidade de sonha-lo, que Apichatpong contempla as transformações tecnológicas que afetam sua prática, à uma distância saudável tanto da estupidez crítico-tecnófila como de qualquer nostalgia latente.

Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself. Concerning new technology, the soul is changing and I don't think it's naturally good or bad way. It's just changing and we need to pay attention to how it influences cinema. I don't make a strict judgment of what's going to die in cinema. I wanted to express my longing for the old Thai cinema in *Uncle Boonmee*, but my aim was less to revive the old cinema itself, than invite the audience to realize what was there before.²²

it became the moving image; a kind of unraveling of the apparatus to a time before technology mediated how people remember and relate to the past.»)

22 Jihoon Kim, «Learning about Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul», *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 4, pps 48–52, 2011

ERIK BORDELEAU é pesquisador do SenseLab (Universidade de Concordia-Canada). É autor de *Foucault anonymat* (Le Quartanier, 2012, prêmio Spirale Eva-Legrand 2013) e de *Comment sauver le commun du communisme?* (Le Quartanier, 2014). Interessa-se pela virada especulativa no pensamento contemporâneo e pelo modo de existência de deuses, espíritos e outras forças sobre-existenciais no cinema do leste asiático. É coeditor do livro *Nocturnal Fabulations : Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* (Open Humanities Press, 2016) e publicou recentemente o artigo *(Dis)enchanted Taiwanese Cinema, Shizoanalytic Belief and the Actuality of Animism* na coletânea «*Speculative Art Histories*» (Edinburgh University Press, 2016).

Transversalidades *Posibles resonancias entre América Latina y otras latitudes*

LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN SIRIA A LA LUZ DEL MOVIMIENTO DE REVUELTA: NUEVAS PRÁCTICAS, NUEVAS NARRACIONES¹

CÉCILE BOËX

Durante las diferentes fases del autoritarismo de la era Assad, el régimen ha ejercido un control estricto sobre la palabra pública (Wedeen, 1999). Los intelectuales, los artistas y, particularmente, los cineastas han podido evadir esta coerción y destilar puntos de vista críticos sobre el orden político, gracias a su status y a su saber-hacer (Boëx, 2011). Durante la década de 1980 y hasta el final del 2000, la expresión contestataria fue por tanto restringida a una élite y sólo se formulaba de manera indirecta, con el fin de evitar las confrontaciones con el poder. El movimiento de revuelta popular que agita al país desde el 15 de marzo de 2011² ha llegado a reinventar la gramática de la impugnación, caracterizada posteriormente por la diversidad sociológica de los actores que participan en ella, la extensión de las protestas sobre el territorio, así como los modos de acción inéditos. Las lógicas de negociación y de evasión que prevalecía da paso a la confrontación directa con el régi-

1 N. del T.: Versión original publicada en francés: Boëx, Cécile (diciembre, 2013). «La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte: nouvelles pratiques, nouveaux récits». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 134. Revista en línea de libre acceso en: <http://remmm.revues.org/8309>. Traducción al español de Carolina Villada Castro.

2 Iniciada en Deraa, al sur de Siria, el movimiento de revuelta toma en primer lugar la forma de manifestaciones pacíficas que se extienden progresivamente a otras regiones del país. Rápidamente confrontada con una represión de tipo militar, el movimiento toma parcial y gradualmente un giro violento a partir del verano de 2011, cuando oficiales desertores establecen el Ejército Libre Sirio. Finalmente en febrero de 2012 el bombardeo de la artillería pesada en Homs y luego en otros bastiones de la revuelta hizo cambiar definitivamente el país. Sin embargo, las acciones de protestas pacíficas perduraron.

men: reivindicaciones de justicia social y de dignidad se expresan en la calle, pese a una represión extrema. Las respuestas de los cineastas a este acontecimiento, ya sean políticas o filmicas, dan cuenta de una profunda conmoción del campo cinematográfico, allí donde se renuevan también actores y prácticas, trazando dinámicas de creación y difusión inéditas. En un primer momento, propongo examinar aquí las lógicas subyacentes a los diferentes tipos de compromiso de los cineastas en el movimiento de revuelta. Seguidamente se tratará de interrogar las prácticas cinematográficas que se inventan en este contexto, caracterizadas por temporalidades, técnicas y temáticas nuevas. A fin de comprender mejor las especificidades de los films realizados en este marco y ver igualmente qué perspectivas llegan a crear de la revuelta; mi propuesta se apoyará sobre el trabajo de un joven cineasta anónimo que ha filmado en el corazón de las manifestaciones así como sobre el Colectivo Abounaddara³.

UN CAMPO CINEMATOGRAFICO EN MUTACION DESDE LA LLEGADA AL PODER DE BACHAR AL ASSAD

La renovación de la creación cinematográfica hoy en Siria emana de cineastas que se sitúan al margen del campo cinematográfico institucional. Para comprender mejor este fenómeno, conviene restituirlo en la evolución reciente de una producción que, desde 1964, era supervisada por el Estado, por vía del Organismo General del Cine (OGC). Los cineastas ejercían su profesión en un ambiente de dependencia política exacerbada debido a la «interpenetración impuesta»⁴ (Balasinski, 2006) del campo político con el campo cinematográfico. Esta situación se caracterizaba, entre otras, por la imposición de relaciones clientelistas así como por una censura que intervenía principalmente en el momento de la difusión. Sin embargo, neutralizando las coacciones del mercado y ofreciendo un status privilegiado a los cineastas que beneficiaban una matriz de procesos de creación (escenario y realización), este sistema había engendrado un cine de autor original y crítico, reconocido en los festivales internacionales (Salti, 2006). Es así como Omar Amiralay, Nabil Maleh, Mohammed Malas y Oussama Mohammed han podido realizar films particularmente audaces sobre el plano estético y

3 Este texto, redactado en septiembre de 2012, cuando la revolución entra en su décimo octavo mes, intenta comprender las dinámicas en curso, susceptibles de evolucionar. Se apoya parcialmente sobre mi trabajo de tesis y se inscribe en su continuidad. Está basado en una investigación que cruza fuentes escritas, orales y filmicas, recolectadas en la prensa, en entrevistas e internet (YouTube y Vimeo).

4 Según la expresión del autor para calificar el campo teatral en Polonia.

político⁵. En el seno de un campo artístico dominado por la esfera política, al contrario de los universos artísticos autónomos (Mariette, 2010; Roussel, Lechaux, 2010), la politización de las obras reafirmaba la autonomía del artista que reivindicaba su derecho a la subjetividad y al juicio crítico. Por otra parte, estos cineastas han llevado su postura artística sobre el terreno contestatario movilizándose en la *Primavera de Damasco* en 2000, poco tiempo después de la llegada de Bachar al Assad al poder⁶. Omar Amiralay y Oussama Mohammad han sido particularmente los instigadores del movimiento del 99 que reunía artistas e intelectuales apelando a reformas democráticas⁷.

LOS EFECTOS DE LA LIBERALIZACIÓN PARCIAL DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO

La relativa autonomía de los cineastas así como su estatuto de artistas comprometidos son consecuentemente cuestionados, a causa de la liberalización parcial del campo cultural iniciado al comienzo del 2000 (Boëx, 2011). Este fenómeno interviene en el marco de un reajuste general de la actividad económica sobre el sector privado, basado en una privatización parcial y controlada. Esta estrategia se acompaña de un proceso de descomposición política calculado que, lejos de anunciar una transición democrática, apunta a un ajuste del sistema autoritario. Es en este contexto que la producción de series de televisión se torna la primera industria cultural en Siria, empleando cerca de 20.000 personas (Salamandra, 2007). El mercado se encuentra ampliamente dominado por sociedades privadas detentadas por personalidades y hombres de negocios vinculados al régimen. Además de reducir el rol del Estado en la producción cultural, el dinamismo de este

5 Omar Amiralay, *Al-ayât al-yawmiya fi qarîya sûriya (Vida cotidiana en un pueblo de Siria, 1974)* y *Al-Dajâj (Los pollos, 1978)*; Nabil Maleh, *Al-Fahd (El leopardo, 1971)*, *Baqâyat uwwar (Fragmentos de imágenes, 1979)* y *Al-Kombârs (El figurante, 1993)*; Mohammed Malas, *A lâm al-madîna (Sueños de ciudad, 1984)* y *Al-Layl (La noche, 1992)* y dos films de Oussama Mohammed *Nujûm an-nahar (Estrellas del día, 1988)* y *Sunduq ad-duniyâ (Sacrificio, 2002)*.

6 En el año 2000, intelectuales, representantes de corrientes políticas disidentes y artistas se movilizaron para exigir reformas, aunque Bachar al Assad acababa de llegar al poder. Este movimiento que no produce efecto de arrastre sobre los sectores más amplios de la sociedad, es rápidamente encauzado por medio de una «doble estrategia de exclusión y cooptación». Estrategia que consistió en encarcelar a ciertos actores y conceder a otros una legitimidad, sin embargo cuestionable (Picard, 2005).

7 Publicado en el diario libanés *Al Safir* el 27 de septiembre de 2000. Este manifiesto se inscribe en la retórica universalista de los derechos del hombre y de la libertad de expresión. Se anuncia como a-política con el fin de disimular su dimensión contestataria.

sector tan lucrativo ha introducido nuevas prácticas de trabajo y nuevos criterios de valores económicos y simbólicos en el campo cultural. Ha inundado particularmente las pantallas de productos televisivos estandarizados y consensuados, concebidos en la anticipación de las expectativas del público y de las cadenas de países potencialmente compradores. La irrupción de la lógica del mercado se comprueba particularmente exigente y desestabilizadora para la producción cinematográfica, en adelante proyectada como un simple entretenimiento o como un instrumento de comunicación política. Desde estos últimos diez años, el Organismo General de Cine (OGC) consagra la mayor parte del presupuesto anual a la organización de un festival internacional de cine a la vez que la producción se alinea sobre los estándares de la ficción televisiva. Los que han rechazado someterse a la nueva orientación de la política cinematográfica han sido apartados de la OGC, produciendo la división del campo cinematográfico.

ACTUALIZACIÓN Y RADICALIZACIÓN.

DIVISIONES DESDE EL MOVIMIENTO DE REVUELTA

Esta división se radicalizó con la revuelta, revelando a plena luz del día las lógicas de subordinación propias al nuevo orden liberalizado de la producción cultural: los cineastas que quedan al margen se movilizan rápidamente para expresar su solidaridad con los manifestantes. El 10 de mayo de 2011, lanzan en *Facebook* un llamamiento a protestar contra el asesinato por las fuerzas de seguridad de manifestantes pacíficos⁸. Los cineastas que evolucionan en la órbita de la OGC, en un texto publicado en la prensa oficial, han intentado desacreditar este llamamiento acusando a sus colegas de compromiso con el extranjero apoyando explícitamente el régimen. Por otra lado, este contra-llamamiento agrupaba más realizadores y estrellas de la pequeña pantalla que cineastas, prueba de las afinidades de la OGC con la industria televisiva. Como sostiene Gisèle Sapiro respecto del compromiso de los escritores durante la Segunda Guerra Mundial (Sapiro, 1999), el contexto de crisis política actuó como un catalizador de tensiones pre-existentes en el seno del universo cinematográfico. Estas tensiones, remiten a posiciones específicas en este espacio, contribuyendo igualmente a formar el modo de acción escogido por los cineastas, basado en su renombre internacional. En efecto, la movilización solicitante, en la que el nombre

8 <https://www.facebook.com/pages/Syrian-Filmmakers-Call/126580747420279>

prima sobre el colectivo (Contamin, 2002)⁹, se adecúa a un universo que valoriza al autor. Los cineastas ponen sus nombres al servicio de la revuelta a fin de preservarla de interpretaciones heterónomas, actuando como una instancia de representación simbólica del movimiento. Su movilización corresponde a una «manifestación de papel» (Champagne, 1984) en el sentido en que está orientada hacia los medios y concebida en vista de su impacto sobre la opinión internacional. Con este objetivo, los firmantes demandan a sus colegas en el extranjero retransmitir su llamamiento movilizándolo a la vasta red tejida a lo largo de su recorrido profesional en medio del cine de autor y, específicamente, del cine documental¹⁰. Así, la mayor parte de personalidades que se suman a la movilización asumen una cierta dimensión política en su trabajo¹¹.

EMERGENCIA DE NUEVOS ACTORES Y NUEVAS PRÁCTICAS CINEMATográfICAS

Sin embargo, a largo plazo, la movilización de peticiones se comprueba contra-productiva en razón de la exposición del nombre, que da lugar a sanciones¹². Resta, entonces, un modo de acción puntual. Éste revela una incapacidad de los cineastas que dominan el cine de autor crítico a movilizarse por la imagen en sentido contrario al poder político. Esta inercia creativa se explica sin duda por el hábito profesional de estos cineastas, en el que la mayor parte ha recibido una formación académica y disponía de un largo tiempo y de una infraestructura consecuente para realizar sus films. El tiempo revolucionario se inscribe en la inmediatez de la historia que se hace, constituye un verdadero desafío para una práctica orientada hacia la reflexión, la elaboración de una mirada personal sobre lo real y la exigencia estética. El movimiento de revuelta ha hecho emerger otro tipo de imágenes, realizadas por los manifestantes y activistas a través de sus

9 Como lo recuerda Jean Gabriel Contamin, la movilización peticionaria constituye un compromiso a la vez mínimo, de una participación a distancia, sin implicación física en el espacio público; y un compromiso máximo, ya que una firma nominal compromete y expone de antemano la participación dentro de una multitud.

10 Esta red había sido originariamente constituida por Omar Amiralay, fulminado por una crisis cardíaca en febrero de 2011. La red benefició a jóvenes cineastas, particularmente apadrinando el festival internacional *Dox Box* de films documentales de creación que tuvo lugar cada año en Damasco desde 2008.

11 Tales como Jean Luc Godard, Costa Gavras, Chris Marker, Bertrand Tavernier, Claire Denis, Raymond Depardon, Olivier Assayas, Jean Louis Comolli e incluso Agnès Varda.

12 Oussama Mohammad es por ejemplo coaccionado a exiliarse en París después de graves amenazas.

celulares o de pequeñas cámaras digitales. Frente a la negación del régimen que se obstina en desacreditar la revuelta asimilándola a un objetivo terrorista los manifestantes han encontrado en el video el medio más inmediato para hacer escuchar su voz. A lo largo de los meses, los usos militantes de esta tecnología ordinaria se han diversificado, generando un cuerpo visual heteróclito, inédito y colosal, alimentado por ciertos videos subidos cotidianamente a *YouTube* (Boëx, 2012). Estos videos aficionados, que duran en promedio entre 30 segundos y 3 minutos sirven a la vez para testimoniar, documentar y coordinar el movimiento de revuelta. Este oleaje de imágenes *amateurs* diseminadas sobre la pantalla, de las que los medios toman a veces algunas ilustraciones audiovisuales de informaciones puntuales, ha interpelado particularmente a los profesionales de la imagen que asumieron una posición a favor del movimiento de revuelta.

En su mayoría, los cineastas de la antigua generación han decidido poner su renombre al servicio de la revuelta (el llamado de los cineastas) más que comprometerse con el lenguaje cinematográfico. Para compensar su incapacidad de movilizar la herramienta fílmica, estos cineastas tienden a tener un discurso estetizante sobre videos aficionados que circulan en *YouTube* (Mohammad, 2012). Se trata de una manera de rendir homenaje a estas imágenes producidas por personas ordinarias; este discurso queda desfasado de las intenciones y necesidades de estos últimos, lejos de las preocupaciones formales y de los modos de fabricación de imágenes cinematográficas. Los cineastas que han decidido comprometerse cinematográficamente pertenecen a una generación diferente, tanto sobre el plano temporal como en el de su formación y relación con la realización cinematográfica. La mayor parte se han formado en cine de manera autodidacta, gracias a la accesibilidad de las nuevas tecnologías numéricas (registro de imagen, software de edición). Desde el inicio del año 2000, han producido cortos y medimétrajes documentales de manera independiente, evitando los circuitos institucionalizados de producción cinematográfica (Boëx, 2006). En contraposición con sus mayores, estos jóvenes cineastas mantienen una relación espontánea con la técnica. Algunos de ellos ponen en imagen el movimiento de revuelta, pero de una manera diferente a la de activistas y manifestantes. Si hacen igualmente frente a la urgencia del testimonio, construyen puntos de vista singulares sobre acontecimientos que dan a ver de manera sensible. Dicho de otro modo, la producción audiovisual de estos cineastas se inscribe en las preocupaciones de orden estético que remiten al mundo específico en el que evolucionan, así como a dispositivos de narrativas fílmicas específicas. Para algunos, se asiste a una «reco-

lección de imágenes» (Traïni, 2006) al servicio de la revuelta, y para otros a la movilización de su saber-hacer para filmar la experiencia revolucionaria. En este contexto, la práctica cinematográfica es sometida a un nuevo conjunto de obligaciones y modos de hacer.

Los films realizados en la temporalidad revolucionaria son, en efecto, caracterizados por una realización simple y rápida, orientada a la eficacia del mensaje elaborado. Si se emparentan con el registro del cine militante, no obstante, no se reducen a una «retórica política» (Dryer, 2006). En efecto, no renuncian a una exigencia estética, en el corazón de la problemática de una mirada y de un testimonio personal sobre la experiencia revolucionaria. En este contexto, el corto y medimétraje aparecen como los formatos mejor adaptados. Por otro lado, la realización se hace a veces de manera colectiva y casi siempre en el anonimato, por razones de seguridad, pero también porque el acto y la palabra importan más que el renombre. La producción cinematográfica de esta nueva generación es mucho más abundante¹³ que la que ordinariamente es financiada por el organismo General de Cine (OGC), situada alrededor de dos largometrajes por año. El documental permanece como el género dominante¹⁴, aunque algunos usan la ficción¹⁵. Produciendo y difundiendo ellos mismos sus obras sobre plataformas para compartir videos tales como *YouTube* o *Vimeo*, los cineastas conmuevan las lógicas del campo cinematográfico instituido. Esta independencia favorece la creatividad al mismo tiempo que permite llegar a un público más amplio, más allá de círculos cinéfilos o intelectuales, que eran el público exclusivo del cine

13 En septiembre de 2012, la producción se sitúa cerca de una decena de medimétrajes y 150 cortometrajes, de los que una parte importante ha sido realizada por el Colectivo Abounaddara.

14 Por ejemplo *Azâdi*, (*Libertad*, Anónimo, 2011), estrenada en el festival de Rotterdam, <http://www.youtube.com/watch?v=B-U9MXOWSYM> (parte 1) y <http://www.youtube.com/watch?v=KMhXXY-jNlwo> (parte 2); *Singing to Freedom (Canto a la libertad*, Basel Shahadeh, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=2D7wcuHLH58>; la trilogía anónima *Al-Wâar (Homs. La canción de la supervivencia*, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=O6H1klCgMM8>, *Ama. Tahrîb 23 daqîqa thawra (Hama. 23 minutos de revolución*, 2011) http://www.youtube.com/watch?v=Zj3d_4owrrc y *Dawâr ash-shams. Ar-Rastan (Los girasoles de Rastân*, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=nfTnVNF9-4&feature=plcp>; así como *Ibn al 'Am online (Ibn al 'Am online*, Ali Atassi, 2012) <http://www.youtube.com/watch?v=t-q23o89rQOk>.

15 Por ejemplo, *Qiyâma (Resurrección*, Omar Hikmat al Khouli, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=FsVrASSldM8>; *La emta ya'ni? (¿Hasta cuándo?*, Colectivo Anónimo, 2011) <https://www.youtube.com/watch?v=vYu7fvngxifs&feature=related>; *Kân yâ mâ kân mâ 'âd fi makân (Había una vez, no hay más lugar*, Los hermanos Malas, 2011) <http://www.youtube.com/watch?v=mrUI7UB7oHo>; *ujj (Boom*, Khaled Abdul Wahed, 2012) <http://www.youtube.com/watch?v=tl6wyjqj1VO>; *Al-'Amr (El orden*, Jamal Daood, 2012) https://www.youtube.com/watch?v=eF3nAJk1QHQ&feature=player_embedded y *A mar (Rojo*, Hiba al Ansari, 2012) <http://www.youtube.com/watch?v=R9kopujGxhk>

sirio de otro tiempo. Pese a todas estas nuevas condiciones de producción, se observa una forma de continuidad con la experiencia cinematográfica de sus mayores, en cuanto a la politización de las obras. Aquí todavía la subjetividad viene a afirmar una postura política en el sentido en que sirve para condensar, acentuar lo real revolucionario para dar una mejor comprensión y sensibilizar. Dos experiencias cinematográficas singularmente producidas permiten dar mejor cuenta de la renovación de la expresión cinematográfica impulsada por el movimiento de revuelta. La primera es la obra de cineastas anónimos que han filmado en el corazón de las manifestaciones durante el año 2011 en diferentes ciudades. La segunda es la del Colectivo Abounaddara que reúne cineastas profesionales y aficionados al interior y al exterior de Siria.

FILMAR EL INSTANTE, FILMAR EL ACTO REVOLUCIONARIO

Ciertos jóvenes cineastas han decidido poner sus competencias al servicio del movimiento de revuelta filmando los acontecimientos. Este paso es acompañado frecuentemente por una transmisión del saber-hacer cinematográfico a jóvenes activistas¹⁶. Los films salidos de esta afiliación de la práctica cinematográfica oscilan entre dos registros: el del reportaje, propio de la producción periodística, y el del film documental. Si bien se trata de testimoniar e informar, a fin de romper el embargo mediático impuesto por el régimen, estos films se esfuerzan también por eliminar los acontecimientos de su dimensión fáctica e inmediata para insertarlos en la temporalidad de la subjetividad seleccionándolos y ampliándolos con relatos personales. En *Hama, 23 minutos* (2011) y *Los girasoles de Rastán* (2011), dirigidos por un cineasta anónimo¹⁷, el dispositivo de realización se centra sobre una contextualización geográfica e histórica del movimiento de revuelta. La puesta en escena da cuenta del peligro vinculado al acto de filmar inscrito en el gesto revolucionario: numerosas secuencias se toman de noche o mutiladas por un muro tras el cual se encuentra escondida la cámara. De todos modos, la identidad de la mayoría de los testigos es protegida. Los encuadres y la materia del film dan cuenta por tanto de las condiciones particulares de su elaboración. A diferencia de los videos subidos a *YouTube* y filmados por los

¹⁶ Es a lo que se consagró el joven Bassel Shehadeh, que entonces había interrumpido su curso cinematográfico en la Universidad de Siracusa, en Nueva York, para venir a Homs y formar allí jóvenes activistas en filmación y edición. Lamentablemente fue asesinado por un francotirador en mayo de 2012.

¹⁷ Estos films fueron rápidamente proyectados en festivales en Europa, particularmente ávidos de producciones centradas en la «Primavera árabe».

actores de la acción, es el cineasta el que recoge los testimonios. Esta mediación favorece la reflexión y permite, a veces, un cierto distanciamiento a través del uso del humor.

Hama, 23 minutos fue filmado en julio de 2011, cuando sucedían las manifestaciones más importantes en la ciudad. La manifestación, modo de acción principal del movimiento de revuelta, constituye la trama narrativa del film. Un hombre joven cuenta, en primer lugar, cómo ha logrado superar su miedo y juntarse con los manifestantes. Luego se ve gente fluir hacia el lugar de la concentración. La manifestación que ha tenido lugar ese día es tomada a partir de una multiplicidad de puntos de vista (del primer plano extremo sobre los rostros y manos de los manifestantes a un plano panorámico realizado desde el techo de un edificio); un procedimiento que hace eco a los múltiples testimonios que llegan a aportar diferentes aclaraciones sobre la revolución en el contexto particular de Hama, ciudad deshonrada por el régimen, desde el movimiento de protesta de 1980¹⁸. Se trata de explicar los motivos de los que protestan, así como sus reivindicaciones. Es de este modo como el espectador penetra en los secretos de la manifestación y asiste a la confección de banderas y a discusiones sobre la selección de *slogans*. El punto de vista del cineasta opone el pacifismo de los manifestantes a los actos de represión del régimen, relatados por varios testigos. Al final del film, la locura de los manifestantes crece. El último plano, en inmersión panorámica, acentúa este efecto de número, sugiriendo que la represión feroz del régimen no puede nada contra la determinación del pueblo en revuelta; así, el uso del dispositivo trata de acentuar lo real revolucionario. La inscripción «El comienzo», que va a cerrar el film, reitera la postura militante del cineasta y saluda a los que llevan el movimiento de revuelta.

LA HIBRIDACIÓN DE LOS GÉNEROS:

LA EXPERIENCIA DEL COLECTIVO ABOUNADDARA

El compromiso del Colectivo Abounaddara procede de una etapa cinematográfica diferente, que no duda en utilizar recursos del documental, de la ficción, del *cine-tracts*, del *clip* y de los videos aficionados de activistas para inventar un lenguaje singular. Originalmente Abounaddara es una sociedad de producción privada creada en Damasco en 2010, especializada en

¹⁸ Residencia de la oposición islamista entre los años 1979-1982, fue el blanco de una campaña militar feroz, que dejó más de 20.000 muertos. Hama constituye así un lugar memorial y simbólico de la represión del régimen de Hafez al Assad.

los mediométrajes documentales¹⁹. El 15 de abril de 2011, un mes después del inicio del levantamiento, la sociedad pública un corto manifiesto titulado *¿Qué hacer?* en su página de *Facebook*²⁰, expresando la necesidad de una intervención en la producción de imágenes de la revolución para rendirle homenaje mientras la daban a ver de otro modo, con las herramientas del cine. Desde entonces, Abounaddara se transformó en colectivo de cineastas profesionales y aficionados que suben a internet²¹ un cortometraje cada viernes, principal día de manifestación. El «cine de urgencia»²² reivindicado por el colectivo ha impuesto el formato del cortometraje: la duración de los films oscila entre los 45 segundos y los 3 minutos 50 segundos. La experiencia de Abounaddara retoma la lógica de los *cine-tracts* de mayo del 68²³. Concebidos a partir de un formato similar, eran considerados para inducir el distanciamiento de los espectadores frente a la actualidad a partir de montajes fotográficos. Si ciertos films del colectivo retoman la estrategia clásica del cine militante que consiste en deconstruir el discurso oficial por la evidencia de la imagen²⁴, su producción está lejos de detenerse allí. La pluralidad de registros narrativos y visuales que despliegan abre una perspectiva original sobre el terreno del cine comprometido en el que restituye una puerta universal a la experiencia revolucionaria de Siria, mientras renueva las representaciones y los relatos vinculados a una experiencia semejante. Las maneras originales de ver y pensar el movimiento de revuelta propuestos por el colectivo se elaboran en dispositivos cinematográficos que interfieren las fronteras del tiempo y del espacio, de lo real y de la ficción.

Así, ciertos cortometrajes son construidos a partir de imágenes dirigidas a la revuelta, recontextualizadas en medio de un mensaje o de una banda sonora. En el cortometraje *Syria Today*²⁵, un plano fijo muestra un tren a vapor que acosa la memoria colectiva desde la Segunda Guerra Mundial dirigiéndose hacia el espectador. Luego, sobre una pantalla negra, se puede

19 Producen especialmente una serie de films sobre el artesano damasquino y otros sobre personajes sirios atípicos en Siria y fuera de la ciudad, filmados en su cotidianeidad, en el espíritu de la serie documental belga *Strip-Tease*.

20 <http://www.facebook.com/pages/Abounaddara-Films/128084573918925>

21 <http://vimeo.com/user6924378/videos>

22 <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>

23 Motivado por cineastas de la *Nouvelle Vague* tales como Chris Marker, Jean Luc Godard y Alain Resnais.

24 Que se encuentra por ejemplo en Chris Marker en *¡Cuba Sí!* (1963) o también en Omar Amiralay en *Vida cotidiana en un pueblo de Siria* (1972).

25 <https://vimeo.com/35736955>

leer: «¡Deja de mirar, nos morimos!»). *Ismî May!* (¡Mi nombre es May!)²⁶, realizado en homenaje al compromiso de la actriz May Scaf con la revolución, reutiliza un extracto del rodaje de una serie de televisión en la que ella actúa. La significación de esta secuencia es modificada por la utilización de la voz en *off* del clamor de manifestantes que gritan «¡libertad!»). Por un procedimiento sonoro similar, *Tishrîn (Octubre)*²⁷, además de hacer referencia al film de Eisenstein, opera una conjunción histórica entre la Guerra de Octubre (1973)²⁸ y la revolución, denunciando la retórica pretendidamente nacionalista del poder. Este vínculo se opera por la coloración de una panorámica representando una escena de guerra, filmada en un lento *travelling*, así como por un montaje sonoro instaurando un diálogo entre un discurso de archivo de Hafez al Assad, un discurso de Bachar al Assad y los gritos de un manifestante que injuria a las fuerzas de seguridad a punto de disparar sobre los manifestantes pacifistas. *Manâzil al 'ams (Érase una vez en Siria)*²⁹, utiliza el blanco y negro en una secuencia de adoctrinamiento cotidiano de escolares, para abolir simbólicamente esta práctica convirtiéndola en imagen de archivo. Para señalar el poder de las imágenes es que REC³⁰ pone en paralelo la masacre de Hama de 1982³¹, que ha tenido lugar fuera de las cámaras, y un video aficionado dirigido por un manifestante. El colectivo no duda en manipular sujetos y símbolos tabúes ante la revolución. *Al-Nihâya (El fin)*³² ratifica el final de la propaganda baathista³³ y anticipa la caída del régimen, mientras rinde homenaje a los que han vencido la lógica del terror. Así un plano fijo muestra una inmensa pintura representando Hafez al-Assad en medio de una muchedumbre entusiasta. Después un telón negro se cierra lentamente sobre la pintura, como al final de una representación. Es entonces que los nombres de los mártires se deslizan sobre el telón negro, bajo la forma de los títulos de créditos. La secuencia es acompañada por un canto ortodoxo interpretado por un coro y la cantante Feyrouz. Evocando la pasión

26 <https://vimeo.com/32808487>

27 <https://vimeo.com/30177058>

28 N. del T.: Episodio del conflicto Árabe-Israelí desatado a partir del enfrentamiento militar entre Egipto y Siria e Israel.

29 <https://vimeo.com/24605849>

30 <https://vimeo.com/36130185>

31 N. del T.: Masacre militar de la sociedad en revuelta y de grupos rebeldes contra el régimen de Hafez al-Assad.

32 <https://vimeo.com/32809849>

33 N. del T.: Se hace referencia al partido Baath de Bachar Al-Assad, que articula al mismo tiempo socialismo, nacionalismo y pan-arabismo en su concepción del poder. Su lema es «unidad, libertad, socialismo».

de Cristo, pone adelante, a contracorriente del discurso de régimen, el carácter multi-confesional de la revuelta, inscribiéndola simultáneamente en una referencia universal. En síntesis, el colectivo da directamente la palabra a los actores de la revolución, que llegan a contar una anécdota o su experiencia. Estos testimonios aclaran la revolución bajo un nuevo día, a contracorriente de los estereotipos mediáticos o de todo folclore revolucionario.

UN CINE EN GESTACIÓN

El movimiento de revuelta inicia una recomposición de un campo cinematográfico que se organizaba principalmente alrededor del Organismo General de Cine (OGC), entidad estatal cada vez más vinculada al régimen en el curso de los últimos años, que cristalizó una escisión entre los realizadores solidarios con el movimiento de revuelta y aquellos alineados detrás de Bachar al-Assad, que continúan realizando films³⁴. Fue la nueva generación de cineastas la que cambió ante la revuelta quedando al margen de la OGC y la que se lanzó a la batalla de las imágenes, a la par de activistas y manifestantes. Como ellos, la mayor parte realizan films de manera anónima con cámaras digitales, para difundirlos de inmediato a través de internet. Estas prácticas inéditas introducen una nueva relación con la producción, la técnica y la difusión. De esta forma, se ponen al día con nuevos modos de aprehensión de lo real y de su narración, libres de coacciones impuestas por un régimen que fue ganando el monopolio de la interpretación de los hechos, según una trama narrativa inmutable. El incentivo del movimiento de revuelta, es la palabra que explota tras haber sido contenida durante casi cincuenta años.

La creación cinematográfica que se elabora en este momento histórico singular da cuenta de esta reconquista de la expresión independiente. Esto no significa, por tanto, que sea completamente libre. En efecto, está condicionada por la contingencia del acontecimiento en el momento de efectuarse, ya sea desde el punto de vista de los formatos, de las temáticas o de las maneras de narrar. La creación es igualmente responsable ante los que luchan y se sacrifican. En este contexto hacer cine se inscribe también en un modo de acción simbólica que opera por encuadre (Benford y Snow, 2000) en el sentido de una lucha jugándose igualmente sobre el terreno semántico. Al término de este análisis dos preguntas quedan en suspenso: ¿En qué medida los films producidos en este contexto serán recuperados por la eco-

34 En 2012, la OGC produjo 2 films: *Mon dernier ami* (Mi último amigo) de Joud Saïd y *L'amant* (El amante) de Abdel Latif Abdel Hamid.

nomía de festivales internacionales, particularmente ávidos de exotismo revolucionario, así como de dar a conocer los numerosos acontecimientos que han surgido alrededor de las «revoluciones árabes»? (Zabunyan, 2012). Por otra parte, resta saber de qué manera las nuevas dinámicas de producción y creación observadas aquí contribuirán a modelar el campo cinematográfico después de la revolución.

Bibliografía

- Balansinski, J. (2006). Boycott: les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne. En *Art et contestation* (pp. 87-101). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Benford, R. D., Snow, David A. (2000). Framing processes and social movement: an overview and assessment. En *Annual Review of Sociology*, 26. DOI: 10.1146/annurev.soc.26.1.611.
- Boëx, C. (2006). Tahyā as-sīnamā! Produire du sens: les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public. En *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 115-116, 231-248.
- . (2011). The End of the State Monopoly over Culture: Toward the Commodification of Cultural and Artistic Production. En *Middle East Critique*, 2, 139-155.
- . (2011). *La contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire: l'expérience cinématographique syrienne au sein de l'Organisme général du cinéma (1964-2010)*. (Tesis de Doctorado). Science-Po Aix: Provence.
- . (2012). Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie: montrer, dire et lutter par l'image. En *Vacarme*, 61. Acceso libre en: <http://www.vacarme.org/article2198.html>
- Champagne, P. (1984). La manifestation. Production de l'événement politique. En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 52-53, 19-41. DOI: 10.3406/arss.1984.3329
- Contamin, J. C. (2002). Le mouvement des feuilles, usages de la pétition. En *Vacarme*, 19. Acceso libre en: <http://www.vacarme.org/article275.html>
- Dryer, S. (2006). Rhétorique de l'engagement critique. Regards de cinéastes et d'écrivains français sur la révolution cubaine (années 1960 et 1970). En *Tracés*, 11, 117-134.
- Mariette, A. (2010). 'Engagement par les œuvres' et/ou 'par le nom'. Le cas des réalisateurs du 'cinéma social' français dans les années 1990-2000. En *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains* (pp. 189-218). Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Mohammed, O. (2012). Image Against Image, Shot Reverse Shot. En *Manifesta Journal*, 14, 81-84.

- Picard, É. (2005). Syrie: la coalition autoritaire fait de la résistance. En *Politique étrangère*, 4to. trimestre, 757-767. DOI: 10.3917/pe.054.0755
- Roussel, V., Lechaux, B. (2010). *Voicing Dissent. American Artists and the War on Iraq*. Londres/New York: Routledge.
- Salamandra, C. (2007). La télévision à l'heure du feuilleton. En *La Syrie au présent, reflets d'une société* (pp. 469-476). París: Actes Sud.
- Salti, R. (2006). Critical Nationals: The Paradoxes of Syrian Cinema. En *Insights into Syrian Cinema; Essays and Conversations with Contemporary Filmmakers* (pp. 21-44). New York: ArteEast/ Rattapallax.
- Sapiro, G. (1999). *La guerre des écrivains 1940-1953*. París: Fayard.
DOI: 10.3167/153763701782370064
- Traini, C. (2006). L'anticulturalisme multiculturel de la Ligne Imaginòt. Art occitan et échange de l'estime réciproque. En *Art et Contestation* (pp. 47-64). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Wedeen, L. (1999). *Ambiguities of Domination, Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zabunyan, D. (2012). Mal de fiction et passages de l'histoire. En *Trafic*, 82, 5-15.

CÉCILE BOËX es profesora de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS) y miembro del Centro de Estudios en Ciencias Sociales de lo Religioso (CéSor). Arabista, vivió en Siria entre 2002 y 2011. Se interesa por las múltiples relaciones entre las imágenes en movimiento, la política y la violencia en el mundo árabe. Dirige actualmente una investigación sobre los usos y la gramática de videos difundidos en *YouTube* en el contexto de la revuelta que desencadenó la guerra civil en Siria.

UN CINE DE URGENCIA

Entrevista con el colectivo sirio Abounaddara¹
CÉCILE BOËX

Desde abril de 2011, un colectivo de cineastas sirios se compromete con el pueblo que se moviliza por su libertad. Sus cortometrajes inventan un lenguaje cinematográfico adaptado a la urgencia de la situación. Abounaddara relata.

UNA MOVILIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA COLECTIVA

Abounaddara comenzó como una sociedad de producción especializada en cine documental. Fundada en Damasco en 2010 por tres asociados desconocidos en el medio cinematográfico, realizó una docena de cortometrajes consagrados a personas ordinarias, esbozando un retrato de la sociedad siria. Estos films se encuentran *on line* en el sitio de Abounaddara². Por primera vez, los films sirios son difundidos sin pretensión de censura y sin otra mención que la del nombre de la sociedad de producción. El 15 de abril de 2011, un mes después del inicio del levantamiento, la sociedad publica un breve manifiesto titulado *¿Qué hacer?* en su página de *Facebook*³, que señala la necesidad de producir imágenes dignas del combate del pueblo sirio por la libertad. Más tarde, Abounaddara se transforma en un colectivo de cineastas autodidactas y anónimos obrando en el marco de un «cine de urgencia» que sube a internet un cortometraje cada viernes, día principal de las protestas. La movilización de este colectivo da lugar a una escritura

1 N. del T.: Versión original en francés: Boëx, Cécile (25 de septiembre de 2012). *Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif syrien Abounaddara*.

De libre acceso en: <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>. Traducción al español de Carolina Villada Castro.

2 <http://www.abounaddara.com/>

3 <https://fr-fr.facebook.com/pages/Abounaddara-Films/128084573918925>

cinematográfica singular que viene a renovar la pregunta por el arte comprometido.

CÉCILE BOËX — *¿Qué es lo que motivó esta reconversión y qué implicaciones tuvo en su manera de hacer cine?*

ABOUNADDARA — Hacer cine en un país como Siria, es escoger entre dos opciones: colaborar con un sistema de narración único sancionado por una censura implacable, o resistir. Pero a diferencia de nuestro hermano mayor Omar Amiralay⁴ que ha sido el primero en hacerlo, nosotros no teníamos aún público ni nada con qué interesar a los distribuidores.

Es por eso que adoptamos una postura de francotirador, escondiéndonos detrás de cortometrajes aparentemente inofensivos, difundidos anónimamente vía internet en 2010. Esperábamos así alcanzar a nuestro público en las narices de la censura. Y nuestra esperanza parecía presta a realizarse ya que algunos meses después de la puesta *on line* de nuestro sitio de internet, ya habíamos conseguido los medios necesarios para la producción de dos series de cortometrajes documentales que debían hacerse aún en ese momento de manera más o menos clandestina⁵. En síntesis, ya estábamos

4 Omar Amiralay es una figura ineludible del cine sirio y árabe. Fue un cineasta autodidacta quien, durante su estadía en Francia, prefirió colmarse de imágenes en la cinemateca en lugar de asistir a los cursos del IDHEC -Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, que luego abandonó. En 1969, retorna a Siria y se dedica al documental, considerado como un género menor, para combatir los falsos semblantes de la ideología baathista y desafiar a un régimen que pretende controlar todo. Su cine, resueltamente comprometido, despliega un estilo singular modelado por una escritura trabajada y una estética original. Los tres films que realizó en Siria: *Ensayo sobre la presa del Eufrates* (1969), *Vida cotidiana en un pueblo de Siria* (1972) y *Los pollos* (1978) son verdaderas obras maestras. Al comienzo de los años '80, mientras que Siria está al borde de la guerra civil, Omar Amiralay es obligado a exiliarse en Francia, donde sigue su carrera. Regresa a su país a finales de los años '90. Jugó un rol activo en la efímera *Primavera de Damasco*, un movimiento contestatario de intelectuales y artistas sirios, nacido con la llegada de Bachar Al-Assad al poder en 2000. En 2003, realiza en coproducción con Arte *Diluvio en el país de Baath*. Aunque lo había esperado tanto, no verá la revolución, ya que es fulminado a la edad de 66 años por una crisis cardíaca en febrero de 2011, algunas semanas antes del inicio de las primeras manifestaciones. Abounaddara le rinde homenaje en un texto acompañando su primer cortometraje, retomando a su modo la frase que viene a clausurar *Vida cotidiana en un pueblo de Siria* (prohibida en Siria) y que dice, para resumir: «Este es nuestro país. Todo espectador que no se compromete, en consecuencia, es un cobarde, o un traidor».

5 Después de la difusión de nuestra serie de cortometrajes, socios privados se comprometieron a financiar la producción de nuestra serie de films sobre osos pardos de Siria, cuyo objetivo oficial era resucitar la memoria de este animal mítico en vía de desaparición en su propia patria; pero que apuntaba en realidad a socavar los fundamentos de la ideología baathista y su emblema mayor,

apostados cuando la revolución estalló en marzo de 2011. Nos preparábamos incluso para un nuevo combate, fortalecidos por el apoyo del público que comenzaba a manifestarse. El problema no era entonces saber si debíamos o no comprometernos con la revolución, sino más bien cómo hacerlo o cuál era el mejor formato para hacerlo. Después de un mes de tanteos, realizamos lo que debía ser nuestro primer cortometraje semanal titulado *Los infiltrados*⁶, que retomaba la palabra utilizada por Bachar Al-Assad para designar, denigrándolos, a los manifestantes anti-régimen. El film escenificaba un viejo artesano damasquino estallando en un monólogo contra el régimen de los Assad que evocaba los disparadores más íntimos y profundos de la revuelta de los sirios. Ahora bien, este film fue realizado a partir de imágenes producidas años anteriores. Anuncia dos cambios en nuestra manera de hacer cine: un formato más corto y una escritura más cincelada que privilegia los planos fijos, excluyendo prácticamente los movimientos de cámara.

UN CINE ECLÉCTICO

CB — *Sus films movilizan técnicas muy diversas: la utilización de imágenes de la revolución, recontextualizadas a través de la banda sonora, los testimonios, fotomontajes, etc. Usan también una multiplicidad de registros: video-clips, cine-tracks e incluso spots publicitarios. ¿Cuál es la guía en tal eclecticismo y cuál es el hilo que conecta todos sus films entre sí?*

A — Nuestro proyecto se inscribe fundamentalmente en la tradición del cine documental de autor, como testimonian la mayoría de nuestros cortometrajes que ofrecen secuencias de vida o extractos de entrevistas, filmadas con una postura de proximidad y empatía. Pero trabajamos en la urgencia y estamos sometidos a obligaciones más o menos confesables, tales como el acceso al terreno, la seguridad de las personas filmadas, el desarrollo de la actualidad o el estado de la conexión a internet. Digamos, también, que nos complacemos en trabajar en la urgencia porque experimentamos allí un sentimiento de libertad inaudito. Y es llevados por este sentimiento de libertad que pasamos de un registro al otro interfiriendo las fronteras comprendidas entre el documental y la ficción. El entrecruzamiento queda

el león, cuyo nombre en Árabe es Assad. Por otra parte, una organización internacional nos había pedido una serie de films sobre el trabajo de los niños en Siria.

6 En árabe, *al-mundassün*. Esta denominación ha sido recuperada por otro lado en los medios revolucionarios, a modo de fanfarronada.

como una característica general de nuestros films (*Everything is under Control Mr. President, Mi nombre es May, El mufti quiere...*, *End of Broadcast*). Se trata de tomar partido estética y políticamente para reflejar un cambio radical como respuesta a la revolución. Traduce también nuestro compromiso en representar el impulso de nuestro pueblo procurando no reducirlo a personajes, lugares o formatos estereotipados. Más fundamentalmente, la interferencia refleja el estado de bosquejo o de inicio en el que se encuentra nuestra revolución. En ese sentido estamos más vinculados que la televisión, que busca normalizar este gran momento de ruptura o de interferencia que es la revolución, conforme a su función de control social. La televisión ha mostrado de lo que es capaz cuando, con ocasión de la revolución egipcia, las cadenas del mundo entero mostraron imágenes de la plaza *Tahrir* ocupada por la muchedumbre, con una bandera roja desfilando abajo de la pantalla para martillar que eso es ¡La revolución! Ahora bien, asociando así un levantamiento popular generalizado en un lugar particular, la televisión hizo un trabajo de condicionamiento semejante al que había hecho Pavlov en su célebre experiencia con los perros. Y, más bien, ha logrado hacernos creer que la revolución comenzaba y terminaba, en las imágenes de la plaza *Tahrir* que los noticieros televisivos ponían en circulación. Tanto como para decir que los productores de imágenes tienen una gran responsabilidad en la representación del movimiento revolucionario. Deben asumir esa responsabilidad sin rodeos dando cuenta de su trabajo de representación, del mismo modo que otros representantes del pueblo.

CB — *La restricción del acceso de los medios al terreno, impuesta por el régimen, hace emerger una paradoja desde el punto de vista de las imágenes que nos llegan de la revolución. Éstas son raras, aunque los videos dirigidos por los manifestantes y los activistas son puestos on line por centenares cada día en YouTube. ¿Cómo se sitúan en este paisaje filmico de la revolución? ¿Qué dice su trabajo de específico? ¿Los videos aficionados son una fuente de inspiración?*

A — Es difícil hablar serenamente de imágenes de la revolución siria en tanto constituyen un medio de información indispensable, en tanto cuestan sangre y lágrimas y en tanto se tornan objeto de una idolatría que se adorna de razones humanitarias. En lo que nos concierne, partimos de constatar que estas imágenes expresan una doble impotencia: la de un pueblo sin defensa que se esfuerza por arrancar su libertad a la más bárbara tropa de soldados y la de productores de imágenes, que se esfuerzan por dar cuenta

de una epopeya revolucionaria con herramientas mucho más precarias que aquellas que la televisión en vivo utiliza en su provecho.

En efecto la televisión en vivo impuso sus códigos retomando a su manera ciertas imágenes difundidas sobre medios sociales, pues trataba directamente con los activistas a los que les compraba sus pruebas de cámara y daba consignas precisas en materia de rodaje o de elección de sujetos. La televisión ha canalizado así el flujo de imágenes que parecía escapársele y logró imponerle cierto formato. Haciendo esto, ha logrado crear una imagen mutilada de la revolución dándola a ver como un conflicto entre otros, con su lote de imágenes de crueldad, sin contar que consagró una categoría de «porta-palabra» y de «representantes» con legitimidad dudosa. Dicho de otra manera, la televisión hizo su trabajo normal de envilecimiento, de formateo y de manipulación, quitando a la revolución lo que tenía de más original o de más auténtico... A tal punto que los activistas que había integrado o corrompido, haciendo de ellos sus subcontratistas, comienzan hoy a rebelarse, como lo sugiere el film *¡A las armas ciudadanos-reporteros!*

Como cineastas no podemos resignarnos a ver la imagen de nuestra revolución caer así en el saco de la televisión que, dicho sea de paso, siempre ha sido una repetidora de la dictadura en Siria y en otros lugares del mundo árabe. Es por esto que decidimos movilizarnos abordando la actualidad de la revolución con las herramientas del cine. Se trata de hacer operar la contra-información realizando pequeños films semanales que no proponen una verdad alternativa; sino una narración singular susceptible de implicar al espectador humanamente, lejos de toda consideración política o nacional. Una vez más, debemos mostrar el impulso singular de nuestro pueblo preservándolo de toda suerte de estereotipos o casos mediáticos pre-fabricados. En lo que concierne a los films propiamente dichos, contienen imágenes y sonidos de nuestra propia autoría, así como otros tomados de videos de militantes anónimos difundidos en medios sociales, como en *REC* y *Octubre*. Estos videos de militantes buscan generalmente expresar un compromiso, un dolor o un llamado al socorro que intentamos honrar como tales, sin idolatrías o proyectando allí nuestras pretensiones cinematográficas. Nuestro colectivo cuenta por otra parte en sus filas con gente que realiza ocasionalmente videos y los difunde anónimamente en *YouTube*. Cuenta también con ciudadanos-reporteros que han realizado reportajes para *Al-Jazeera* y *Al-Arabiya*. Uno de estos ciudadanos-reporteros ha perdido todo en su ciudad, Homs, y su vida sólo es una sucesión de miserias. Él le ha dado a nuestro colectivo tres de sus films más anti-miserabilistas, entre ellos *Zeina*.

¿QUÉ PÚBLICOS?

CB — *¿A quién se dirigen sus films? ¿Cómo son percibidos por los diferentes públicos que ha podido encontrar?*

A — Nosotros hacemos films porque no sabemos producir otra herramienta para la revolución. Pero no somos, por tanto, adeptos al cine militante que se complace a sí mismo sermoneando a los conversos. Más bien, nos dirigimos a los espectadores sobre la base de una humanidad común, independiente de toda consideración política o nacional. El público arábico es el que puede acceder más fácilmente a nuestro trabajo, pero el público extranjero parece interesarse por él también, específicamente en Europa de donde regularmente festivales nos solicitan films antes de que nosotros hayamos difundido sus versiones subtituladas.

Dicho esto, siempre hemos sentido un placer astuto en invertir las pistas, aún allí, jugando con las diferencias reales o supuestas que caracterizan nuestro público de aquí y de otros lugares. Así, en uno de los films más raros cuyo título hace referencia al nombre de nuestro país, *Syria Today*, escenifica un tren a vapor semejante al que acosa a la memoria universal desde la Segunda Guerra Mundial. Otra, *La calle siria*, escenifica a un viejo chofer de taxi, como salido del cine italiano neorrealista, que busca su camino en Damasco mientras escucha a la diva nacional celebrar el recuerdo con un aire de tango. En todos los casos, intentamos dar a ver una humanidad que es la misma en todo lugar rechazando las etiquetas como «el Oriente complicado» y «la excepción siria». Esta aproximación se dirige, sin embargo, a una cierta élite de izquierda en Siria y en Europa que se complace en considerar a los sirios como víctimas y únicamente como éstos. Para estas almas compasivas, nuestros films «no representan verdaderamente la realidad», y así nos lo han reclamado amablemente más de una vez. Pero el público en el que pensamos más frecuentemente haciendo nuestros films es el de los partidarios del régimen. Nos esforzamos por implicar a este público desconfiado y hostil llevándolo al terreno de la humanidad pura, sobretudo en este momento en el que buscamos realizar films sobre combatientes del Ejército Libre Sirio⁷ y los *chabihah* (los milicianos del régimen). Por otra parte, es por esto que siempre hemos tratado la figura de Hafez al-Assad con una cierta dignidad pese a todo, como en *El fin* o en *Then What*⁸. Es tam-

7 N. del T.: Grupo de oposición armada en la guerra civil siria, conformada por desertores de las Fuerzas Armadas oficiales.

8 <http://vimeo.com/32809341>

bién por esto que hemos dedicado uno de nuestros films más conocidos, *I Will Cross Tomorrow*, al francotirador que habría matado a nuestro amigo Bassel Shehadeh, el cineasta que había llegado a la ciudad perseguida de Homs para filmar y formar ciudadanos-reporteros⁹.

Este film lo hemos realizado a partir de imágenes esencialmente dirigidas por Bassel mismo, escenificando su propia travesía por una zona olvidada vigilada por un francotirador. Se presenta como una carta póstuma del cineasta a su asesino, diciendo básicamente: «puedes matarme, pero mis imágenes estarán siempre allí para testimoniar». Para el final de este film, hemos invitado a un creyente religioso comprometido con la revolución a cantar algo semejante a un *Requiem*. Ahora bien, el hombre religioso escogió interpretar un canto profano que dice: «¡nuestro mártir es más querido que el altísimo!»... es decir que el religioso ha probado una iconoclasia intensa sugiriendo una revisión del concepto de Dios después de Assad. Y nuestro público de allí y de allá no ha encontrado nada que reprochar, ya que hace tiempo aprobó el film. Allí se ve que el cine puede apuntar más alto. Y que tiene el deber de preservar la revolución de los francotiradores y de la televisión que tienen en común apuntar bajo.

9 Bassel Shahadeh (1984-2012) fue un cineasta autodidacta que realizó varios cortometrajes a partir de 2006.

http://www.youtube.com/watch?v=eW1bsRBnzFM&feature=player_embedded

<https://vimeo.com/18112012>.

Tomó una posición muy activa en la revolución siria desde su comienzo en marzo de 2011 antes de partir a estudiar cine en EEUU en el marco de una beca Fulbright en la universidad de Siracusa. Tres meses después de su llegada a Nueva York, retornó con un film realizado a partir de sus encargos acerca del compromiso pacifista (<http://www.youtube.com/watch?v=2D7wcuHLH58>). Militó activamente en el movimiento pacifista sirio y se instaló en Homs para filmar, informar a los medios internacionales y formar ciudadanos reporteros en rodaje y montaje. Murió el 28 de mayo, víctima de un bombardeo de la armada siria en el barrio de Homs donde se encontraba. Conforme a su deseo, fue enterrado en Homs y no en Damasco, su ciudad de origen.

GEOPOÉTICAS DE LA INMINENCIA

CAROLINA VILLADA CASTRO

El espectro de anónimos desviando los despotismos, cruza las geografías sociales de Siria y Colombia, pese a sus sustratos históricos, religiosos y políticos tan heterogéneos. En sus sedimentos, ambas acumulan conflictos que nunca han sido completamente «internos»; sino, más bien, estratégicos en el campo geopolítico desde el que se producen y modulan las guerras y el control social sistemáticos; sin embargo, entre sus grietas socava y remueve una vida social que acumula viejas y nuevas resistencias, multiplicidades sociales que en uno y otro paraje se sustraen a los mesianismos genocidas y terroristas de las máquinas de estado, una afirmación siempre intempestiva de la vida que persiste ante lo abominable. Así, en un rechazo de la producción massmediática de la imagen de los conflictos en Siria y Colombia e, igualmente, de todo esteticismo fetichista, proponemos bosquejar una geopoética de la inminencia que se dibuja en los trabajos audiovisuales de colectivos y artistas sirios y colombianos produciendo imágenes-acontecimientos para interrumpir el nihilismo del conflicto armado.

UNA MICROPOLÍTICA DE LA IMAGEN

El cine de urgencia (Boëx, 2012) que se viene dispersando en las prácticas de producción audiovisual en Siria desde 2011, tras la revuelta que provocó el asesinato de una serie de manifestantes pacíficos contra el régimen de Bachar Al-Assad, atraviesa las producciones experimentales del Colectivo Abounaddara, permitiéndonos percibir la gramática de la impugnación (Boëx, 2013) que brota en medio de la revuelta e interpela el campo contemporáneo de la producción cinematográfica. Emergen así una serie de transformaciones en la creación audiovisual de gran potencia micropolítica: la producción de la imagen desde y por el apremio de la revuelta, la

superposición de imágenes alterándose entre sí componiendo un campo de semióticas en interferencia hasta disolver las imágenes mesiánicas tanto religiosas como estatales en su propia saturación e, incluso, entrar en este campo de la imagen para nombrar a las víctimas en un gesto iconoclasta como en *The End*¹, *October*² o *REC*³; o para poner en continuidad la imagen, el contexto y el espectador, como lugares donde el acontecimiento se propaga y crece, como vemos en *Siria Today*⁴.

Paralelamente, en el contexto colombiano, el documental *Cuerpos frágiles*⁵ de Oscar Campo nos propone una lectura crítica de la producción mediática y militar de la imagen que va del teatro del suplicio a la producción del enemigo, sirviendo a los medios comerciales en Colombia para legitimar no sólo la guerra contrainsurgente, sino, principalmente, para gobernar a la población a través del miedo al criminalizar toda forma de resistencia. La potencia creativa de este documental está en que nos indica los campos de poder en que se produce, modula y transforma la imagen massmediática de cuerpos y cadáveres dejados diariamente por la guerra, mostrándonos cómo ese espectro de la muerte en serie llega a normalizarse en la vida social, microfascismos massmediáticos con los que se imbrica diariamente el estado de excepción permanente que ha acompañado durante décadas la vida cotidiana de los colombianos. Una mirada crítica de las ficciones de poder que transporta la imagen entre las grandes cadenas televisivas, llegando a crear continuidades nihilistas entre contextos locales, nacionales e internacionales, reproduciendo la paranoia suicida de un cuerpo social en el que cada uno termina por encerrarse en el miedo, acallar todo brote de resistencia e incluso pedir la seguridad privada.

La micropolítica de la imagen del conflicto armado sirio y colombiano que instigan estas expresiones audiovisuales experimentales nos indican así que la imagen sigue siendo un plano de agenciamientos colectivos que pasan tanto por la alteración de las semiosis mesiánicas religiosas, estatales o interestatales entre las que pueda justificarse la guerra y el control social a fin de desmontarlas; como por la composición de imágenes- acontecimiento, donde se afirmen los excesos vitalistas y salvajes de la vida social en resistencia.

1 <https://vimeo.com/32809849>
2 <https://vimeo.com/30177058>
3 <https://vimeo.com/36130185>
4 <https://vimeo.com/35736955>
5 <https://vimeo.com/52173241>

CINE COMO MAQUINA NOMADOLÓGICA

Estas experimentaciones nos abocan a la potencia nomadológica del cine que persiste en nuestros días: la desterritorialización tanto de la institución capturada por el régimen y el sector privado como de la función del autor en los trabajos de Abounaddara, para construir nuevos circuitos entre colectivos audiovisuales y desde plataformas de libre acceso donde se difunden las producciones que logran hacer de la imagen un flujo mismo de la revuelta, de expresiones anti-régimen y de coordinaciones entre ciudadanos reporteros intentando sobrevivir en levantamiento. Cortos y medimetrajés como *Zeina*⁶, *La calle siria*⁷ o *I Will Cross Tomorrow*⁸ pulsan el potencial nómada de estas experimentaciones afirmándose en el brillo de las sonrisas de esos cuerpos espectrales que sobreviven a la guerra, la fuerza infatigable de su memoria en busca de sus muertos, acogidos en el aliento que no cede y aviva su errancia o los gestos iconoclastas que cualquiera puede efectuar desfondando los mesianismos que viven del sacrificio de las poblaciones.

En consonancia, este flujo nómada de la vida social siempre exuberante y excedentario alcanza los trabajos audiovisuales del colombiano Juan Manuel Echavarría: la serie de cantos de sobrevivientes testimoniando el sufrimiento de sus comunidades, la absurdidad genocida y la fuerza infatigable ante el desastre en *Bocas de ceniza*⁹ hacen de la imagen un plano continuo de creatividad y resistencia, rostros de comunidades colombianas anónimas y múltiples, donando su canto como testimonio, en cuya reverberación se perforan los despotismos para que cruce el soplo y aliento vibrantes de quienes afirman la vida aún ante el desastre. Del mismo modo, la propuesta de *Requiem NN*¹⁰, que pone en imágenes la práctica hospitalaria de las comunidades de Puerto Berrío Antioquia¹¹ que viven junto al Río Magdalena, que ofrecen su comunidad y sus creencias a los cadáveres no identificados que llevan y traen las aguas del río, evitando así la desaparición que pretenden los actores del conflicto armado.

Estos son los trazos gruesos de la geopoética de la inminencia que se dibujan en la producción de la imagen en medio del conflicto social, trazando geografías e historias sociales irreductibles entre sí cuyos trayectos, no obs-

6 <https://vimeo.com/42829993>

7 <https://vimeo.com/32807083>

8 <https://vimeo.com/43241736>

9 <http://hambrecine.com/2014/08/10/bocas-de-ceniza/>

10 <http://www.requiemnfilm.com/>

11 Departamento colombiano.

tante, se entrecruzan en la resistencia infatigablemente viva que brota de las fuerzas vitalistas de un cuerpo social no fascista.

—

CAROLINA VILLADA CASTRO tras estudiar filosofía en la Universidad de Antioquia, Colombia, se desempeñó como docente de la misma institución, además de actuar en el proyecto de extensión «Nomadizar la Filosofía» (2012-2014). Participó del comité editorial de las revistas «Versiones» y «Íkala lenguaje y cultura». Es traductora de textos sobre filosofía y ciencias sociales. Actualmente investiga la relación entre traducción, filosofía de la alteridad y chamanismo en la Maestría en Estudios de la Traducción de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

EPÍLOGO

EL LENGUAJE DE LOS HUESOS EN LA NUEVA TENOCHTITLAN

COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

El lenguaje irradia en la materia un estado de excepción no declarado. Es en los huesos y en la carne cinemática donde también es posible rastrear la historia de una auténtica política de exterminio. Tenochtitlan, fundada en 1325 y arrasada desde 1521 deja en sus huesos la penúltima evidencia de una guerra colonial de aniquilación que instaló la criminalidad en el corazón de los nacientes sistemas políticos y económicos de América que apuntalarían una continua e intermitente guerra civil molecular de todos contra todos. «La conquista» española, portuguesa e inglesa así como el colonialismo emergente nunca fueron erradicados, mutaron en el teatro de la crueldad que no está más en manos de los Virreyes, ominosas figuras de la soberanía continental, sino en un poder más difuso y oscuro que no termina de consolidar el terror, la desconfianza y la crueldad como gubernamentalidad de control biopolítico en la Nueva Tenochtitlan, paraíso distópico de su majestad el Capital. No podemos hablar ya sino a través de los restos, detritus lumínico que destella y atraviesa las pantallas de la crueldad, penúltimo lenguaje válido en tiempos de guerra.

El gran Tzompantli Tenochcase erigía a un costado del Templo Mayor. La joya de Mesoamérica resguardaba en su corazón un gran altar de cráneos. Sa-grada estela de cabezas cortadas, miles de ellas atravesadas y expuestas a una intemperie que provocaría en Franciscanos, Dominicos, Agustinos y demás «conquistadores» la eclosión de fulgurantes y azoradas miradas. Estroboscopia craneal. Los piadosos frailes no podían concebir un altar con miles de cabezas incrustadas, no era necesaria tanta crueldad; para los europeos bastaba con un símbolo, un solo cuerpo crucificado, resucitado o, para hablar más terrenalmente, un símbolo de oro, destellante capital coagulado. Dinero naciente de una futura riqueza traficada. Las demás masacres serían colaterales, necesarias para la conversión de las almas, si acaso lograba

demostrarse teológicamente que los indios disponían de alma (*De rebus hispanorum gestis ad novum orbem Mexicumque*). Lo que sí habían declarado los pueblos bajo tortura es que poseían oro y en grandes cantidades, tan grandes como para financiar la construcción del Archivo de Indias con sede en Sevilla que ahora resguarda, como toda institución cultural, documentos de barbarie.

Todo hueso es resto, esqurla de tiempo dislocado justo en la noche analítica. Tenemos como relámpagos en los cráneos y medio millar de fragmentos fuera de quicio, cuerpos trastornados inmersos en épocas ultrajadas alumbrando identificaciones taxonómicas mal custodiadas con tierra embalsando las capas de subsuelo impactadas de vidrio-alambre, saco de plástico envolvente, persistencia del mundo frente a frente en un único paquete fenoménico: trinchera de invalidez, simulación e impunidad. Evidencia balística en capas del subsuelo memorial. Todo hueso es retícula. Todo hueso un intervalo.

¿Qué verdad encontramos en este hueso que nos han entregado? Lo tenemos frente a nosotros, y lo indicamos en toda la plenitud con la que se nos ofrece, este hueso es, existe delante nuestro. Este hueso anuncia su peculiaridad no ya como algo que podamos simplemente indicar frente a nosotros, sino como algo a reconocer; el fragmento óseo no se agota en su puro estar-en-frente, en su pura presencia. Éste, el hueso, ¿tenía que apresarnos? Sí, bajo una de sus múltiples modalidades de existencia: su identidad. No, su majestad, toda falsa inmediatez está soportada y sostenida por los peritajes vueltos ellos mismos minoritarios. Toda la plenitud de este hueso depende de una afirmación, y poder sostener esa aseveración es la prueba más dura. El reconocimiento de que este hueso fue nuestro camarada y lo es ahora, aquí y ahora, un resto, tan material y pleno que podemos reconocer en él todos los destellos del análisis, todas las tormentas periciales en su grisácea superficie. La experiencia de nuestra conciencia está puesta a prueba, experiencia de una verdad funesta, amarga. Conciencia desgarrada. Este hueso, frente a nosotros, aquí y ahora ha sido identificado, o eso dicen. ¿Cuántas propiedades físicas debe conservar un hueso para poder ser identificado? ¿Cuántas falsas identidades y falsos peritajes puede soportar el espíritu? Todas las posibles pues, aquí y ahora, «El Espíritu es un hueso» y la Razón su amalgama.

72 posibilidades, resultados que no son completamente concluyentes. 72 posibilidades como 72 cuerpos abandonados, casi-certeza de que un fragmento de hueso analizado sí pertenece a Jhosivani Guerrero de la Cruz, normalista desaparecido un 26 de septiembre. Evidencia moderada dicen

los de Innsbruck tanteando un ADN casi desaparecido. Los austríacos y sus máquinas universitarias asignando números para la investigación, ¿método? Mitocondrial, no nuclear. Todas las pasiones del alma acotadas por 72 posibilidades de fragmentos óseos hallados en una bolsa. Quizá arrojen ninguna identidad. 63 mil restos óseos carbonizados. ¿Cuál de ellos resistirá el análisis? ¿Cuál de ellos idóneo y propicio aún de enarbolar su ADN, su identidad? Frágil posibilidad, cuestión de probabilidad. Preciso entonces asignar clave al resto óseo analizado. ¿Metodología-Proceso? Perfilando numéricamente a un joven: 20 años.

Disparan, siempre disparan y dura un chingo la balacera; casquete corto, paramilitar como militar o policía federal, ojalá no te arranquen el rostro y digan luego que fue la fauna nociva, local, salvaje. Las detonaciones, puro ruido y furia, después, lacrimógeno o antes escondidos bajos los asientos, debajo, baleando esquivas, avisponeando históricas verdades aguijón. Gas exprimiendo caras, ojos y garganta, pura tos, alcanzando a correr hacia el monte-lluvia. Desde arriba otros detrás corriendo la lluvia pidiendo un taxi o al cerro-lluvia apagando fuego de nubes, bloqueando vista aérea, estorbando satélites, lloviendo en camionetas municipales deteniendo nos llevan grabando en redilas camionando patrullas carbonizando 63 mil fuegos óseos, Yo-viendo el fuego a sus eventos cayendo ya precipitando, basurero de lluvia provocando al río esperando los huesos municando en bolsas a los nuestros, anticipando que esos restos somos nosotros. 63 mil por cien mil mitocondrias destruidas. 43 posibles identidades para miles de huesos destruidos. Identidad y diferencia. Han levantado ya la mayoría de los casquillos.

42 Casquillos percutidos, 41 calibre .22 y 1 calibre 9 mm. Todos estos 42 casquillos la Procuraduría General de la República PGR los agrupó bajo el código «Indicio 19»; entre la sobresaliente de las rocas quedaron acomodados, indiciados. Sin embargo, al llegar aquí, grieta-de-roca, una decisiva cuestión del punto de partida nos asalta, tenemos que penetrar más hondo en la retícula principal con nuestra meditación empalmada en la roca móvil. Alguien acomodó allí 42 casquillos percutidos para ser encontrados, tan evidente evidencia vuelve añicos toda absoluta indubitabilidad jurídica. Nos hallamos ante la insurrecta infinitud orillada por un cráter-basurero anti Res-pública que carcome y recubre las experiencias o evidencias pre-científicas. Imperfección señalada por regla general, falta de integridad, unilateralidad y contaminación de la experiencia por componentes constituidos de presunciones no confirmadas que lanzan lejos de nosotros cualquier posible evidencia apodíctica y primera en sí.

Toda evidencia es auténtica aprehensión de una existencia o eso dicen de una esencia en el modo «ella misma», como dicen, con plena certeza de este ser, que por ahí dicen excluye toda duda. Ella misma *Hermetia illucens* «mosca soldado» colonizando cuerpos depositados haciendo auténtica aprehensión de existencia: los cuerpos fragmentados, existencia aprehensiva de una brazo de lente, anillo, dos pasadores metálicos para cabello, dije de metal, hebilla de cinturón, botones, ojales remaches y cierres de pantalón, cinco monedas, cartuchos, casquillos, proyectiles afectados de alteración térmica, carbonizados lado a lado, calcinados, casi fusionados en restos óseos indeterminados, posibilitando que lo evidente se torne más tarde dudoso. El ser se revela como apariencia y ningún ser más aparente que el de nuestras ciertas evidencias balísticas sembradas palmo a palmo percutiendo casquillos anti-cartesianos cuyo principio de absoluta indubitabilidad es calibre .22.

Eventos del fuego único, fuego múltiple e inextinguible, lugar sensible infringiendo la no-verdad en mixtos fragmentos, abriendo destellos-tierra de conciencia, repitiendo una posible hoguera. Certeza-índice, sensibles animales no humanos, materias no biológicas en clavos-vidrios-neumáticos, casquillos, esquirlas, incendios peritos en incendios botánicos y entomólogos, peritos, antropólogos, arqueólogos, criminalistas, balísticos, analistas de imágenes cabalgando satélites, odontólogos traumatólogos óseos, genetistas de la interdisciplina en cruce permanente de autoconciencias, en cada área fundamental que la forense investigación indispensable hace entender-deshacer aquí y ahora el basurero de fuego aparente, prueba del Basurero General de la República.

Los restos designan el universo de la realidad en singular y las «moscas soldado» ya no los atacan, aún nuestros huesos son restos universales a simple vista y ninguna vista más simple que la del Ego Cogito fracturado. Subjetividad trascendental sumergida en hidróxido de sodio hidratado, sosa cáustica apodócticamente cierta. Ergo el mundo se limita a ser una mera pretensión de realidad: el mundo es intervalo, fragmento-retícula, membrana, hueso descalcificado, osteoporosis nouménica, peritaje amañado y sembrado de evidencias. Restos óseos, últimos custodios de las cadenas genéticas que habilitan un plural comunicativo; materialismo trascendental-Ego Cogito Un Hueso, última identidad posible de compartir, resguardar. A las Fuerzas Armadas les toca también resguardar.

La tropa anda loca. El Ejército se queda y pide disculpas, Ejército y Marina custodian, Ejército viralizado por videos de tortura; una sentida disculpa en el Campo Marte. ¿Hechos aislados? Una disculpa. ¿Sociedad agraviada? Otra

disculpa, Campo Militar nro. 1. Disculpas generalizadas y emitidas desde un histórico centro de detención y tortura. Lo evidente: el General se disculpa sentidamente por las torturas; lo apodóctico: las torturas continúan. Las tropas regresarán a los cuarteles cuando las ciudades, calles y pueblos se consoliden como centros de operativos militares: retenes policíacos o falsos retenes de los falsos policías de falsos militares ¿Te hemos contado que nos tiembla la voz en cada retén en que nos detienen? Temor y Temblor hasta los huesos. Evidencia: la Policía militarizando, el Ejército politizando, el Gobierno estetizando, el Crimen institucionalizando. No hemos terminado de acostumbrarnos a los guachos apuntando, tampoco nos hemos habituado a verlos en las calles. ¿Qué prefieres? ¿A los halcones espionando o a los policías rondando? Un soldado no tiene por qué saber investigar delitos, un soldado no es perito o al menos no los de la tropa. Es cierto, un soldado ejerce la violencia como reflejo condicionado estructuralmente por su adiestramiento, cierto, un general adiestrado pidiendo disculpas, cierto, la tropa respondiendo, muy cierto, lo apodóctico: las tropas abatiendo.

Andan cambiando Leyes, «Reformando», adaptando nuestra «democracia» para las tiempos que corren, y ¿Cuáles son esos tiempos que tan rápido nos aventajan? Pragmatismo para una constitución presuntamente avejentada. Nuestros artículos suenan claros a pesar de su formalista jerga jurídica. Su prosa es directa, de hace cien años pero directa y sin rodeos, prosa constitucional de los artículos 13 y 129:

«Nadie puede ser juzgado por leyes privativas ni por tribunales especiales. Ninguna persona o corporación puede tener fuero. Subsiste el fuero de guerra para delitos y faltas contra la disciplina militar, pero los tribunales militares en ningún caso y por ningún motivo podrán extender su jurisdicción sobre personas que no pertenezcan al ejército».

«En tiempo de paz, ninguna autoridad militar puede ejercer más funciones que las que tengan exacta conexión con la disciplina militar»

y sin duda en ningún tiempo de paz se permitiría al Ejército o Fuerzas Armadas llevar a cabo cateos en domicilios particulares, citar a civiles a tribunales militares, abatir en horas de oscuridad, intervenir comunicaciones, espiar a ciudadanos provocando retenes tantas veces falsos, innecesarios. ¡Aguas! No se vayan por esas calles que los guachos andan peluqueando. ¡Aguas! ¡Abuzados! No anden poniendo el dedo ni anden señalando. Tiempo desencajado, tiempo de paz desarticulado. Las corporaciones policíacas acechando, extorsiones trepidando. ¿Seguridad o barbarie? ¿Qué prefieres? ¿A

los guachos masacrando o a los secuestradores laborando? Estado bulímico, Estado anoréxico, Estado anémico. ¿Totalitario? Cuando conviene. El Estado hasta los huesos. Duros de roer.

Que toda vida es milicia dice Séneca, que hemos de tributar con nuestros pesares a la vida, que hemos de impedir verla determinada y subsumida por un capricho, por una negación, por una inconformidad. He ahí nuestra tarea, el lanzarnos impasiblemente a la elección de un destino. Que la unión de todos los tiempos trastornados prolongue nuestra vida, pues le informo que su vida quedó prolongada, sobre todo después de firmar un escrito exculpatorio. Después de su detención, un médico naval dio fe de que no tenía signos de maltrato físico, más que un hematoma «de aproximadamente 1.5 por 0.5 centímetros, localizada en la región lateral izquierda».

Después de estar detenido, el informe médico cambió y la Subprocuraduría Especializada en Investigación de Delincuencia Organizada (SEIDO) daba cuenta de unas treinta lesiones en el cuerpo del inculcado. Sin embargo, el escrito exculpatorio indica que fue firmado

«de forma voluntaria, sin coacción física ni moral, ni presión, ya que en todo momento, ante esta representación social de la Federación, me ha tratado conforme a derecho y respetando mis garantías individuales, por lo que no es mi deseo querellarme contra nadie ni presentar denuncia contra nadie, por lo que hace a las lesiones que presenta no es su deseo presentar denuncia alguna, tampoco queja ni querrela, ya que las lesiones que presento me las ocasioné anteriormente a ser detenido, porque en mi domicilio realizo trabajos pesados».

Ningún trabajo más pesado que firmar bajo coacción. El acusado queda finalmente reducido a su sola fuerza de exculpación ¿mal redactada? con la cual tiende a producir experiencia y realidad objetiva, es decir, proposiciones sintéticas objetivas y válidas que coagulen una «verdad histórica» gubernamental. Las guerras floridas son parte de la redacción.

El lenguaje de los huesos es un lenguaje solitario, un dolor de huesos, un juicio infinito que logra interrumpir sincopadamente las certezas particulares y anular el carácter abstracto de las verdades universales. La verdad hasta los huesos. Nada más especulativo que la enunciación del juicio infinito «El Espíritu es un hueso» o mejor, «El ser del Espíritu es un hueso». Hacer un juicio infinito es decir el absurdo, proliferar el simulacro. El absurdo hasta los huesos enuncia un sinsentido e indica el posible quiebre de una abstracción. Suspender el sentido mediante anulación de la abstracción

universal permite posicionarlo en un nivel fragmentario para hacer la experiencia de su efectividad a quemarropa.

Nada más abstracto que el Espíritu, nada más concreto que los huesos, como ese hueso que los especialistas y genetistas de Innsbruck identificaron como los restos de Alexander Mora Venancio, normalista desaparecido un 26 de Septiembre y con cuyo resto, hallado con otros fragmentos óseos dentro de una bolsa de plástico en las riveras del guerrerense río San Juan, trataron de apuntalar una «verdad histórica» gubernamental: «Los 43 normalistas desaparecidos fueron incinerados por el crimen organizado en un basurero municipal». Huele a Historia Oficial.

En un solitario hueso, abstraído de su contexto, se ha hecho descansar una construcción ominosa; desde un fragmento óseo la PGR ha querido posicionar una verdad jurídica siniestra, en un hueso se apuntala la verdad y credibilidad de un relato gubernamental. En una investigación biopolítica de la más alta expresión jurídica, el Espíritu o el Estado mexicano ha repetido su imposibilidad, encarnándola en la diferencia entre un hueso y su contexto, entre un resto y su imposible totalidad. Evidencias sembradas como punto de apoyo para una «verdad histriónica».

De un resto óseo brotó una identificación genética. Identidad hasta los huesos. De evidencias sembradas el Basurero General de la Cocúlica Res-pública reclama una verdad histórica y el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) confirma la crisis del relato gubernamental

«el fragmento óseo en cuestión fue encontrado en una bolsa de plástico recuperada por buzos de la Policía Federal del río San Juan, que fue entregada posteriormente a peritos de la PGR. El EAAF no estuvo presente en el momento en que buzos y peritos de PGR recuperaron dicha bolsa ni participó en el hallazgo de dicho fragmento. El EAAF fue convocado por la PGR al lugar cuando ya se encontraba la bolsa de restos abierta y la muestra en cuestión ya se encontraba junto con otras sobre un área de limpieza».

Ficción hasta los huesos. Primero sueño. Andan en grupo, abriendo paso a pequeños saltos en un territorio reticulado, con baja gravedad, como alunizando. Están vestidos de blanco, trajes plastificados y botas níveas, elásticas, como astronautas. En lugar de cascos cubren sus bocas de azul, algunos usan máscaras industriales como las que permiten respirar veneno. Marcan lugares con pequeñas banderillas, los vemos de lejos en plano general y no escuchamos más que un sonido ahuecado como dentro de un casco o en medio del vacío sideral. Están demarcando una zona de análisis. Se abren

paso entre huizaches que les pinchan los trajes. Su zona de análisis está libre de vegetación, demarcan una zona gris, quemada, cenicienta. Ahí van recogiendo muestras que resguardan en bolsitas de papel. Ciertamente, los vemos lejos pero los detalles fulgurantes y se abren camino rasgando un plano general sin plano medio que intervenga. Han levantado una pequeña fotografía-huele-aquí-a-veneno, antigua como el Ozono que es veneno, de esas como recuerdos de una megalópolis, casi timbre postal. En la foto se ve un desfile militar, un quinteto de militares marchando con bandera ondeando, en una calle antigua de una ciudad antigua. Los alunizados ven cómo las hormigas trazan caminos aleatorios y no llevan huesos o restos biológicos. Llevan fotografías de planos generales, re-encuadradas en primer plano. Alunizadas hasta los huesos.

Segundo sueño. Los cráneos radiográficos emergen de la oscuridad, nada los circunda. Brotan como de un río de carne pero no es carne sino celuloide, otra carne en ebullición. Borbotones de emulsión se abren paso como destellos de óleo pétreo arrojados contra las paredes oscuras del gran Tzompantli onírico. Capas de celulosa resbalan por las cabezas cortadas radiográficamente, huesos blanqueados por micro-radiaciones estrelladas en placas fotográficas. Clústeres fílmicos en primerísimos primeros planos de cavidades oculares destellando opacidad. Silicosis pulmonar. Caderas y Coxis encarnados en pantallas de la crueldad: Tzompantli cinematográfico. Bocetos y esbozos en movimiento. Imagen-boceto, Imagen-asbesto. Imagen hasta los huesos.

Sueño de la Razón. La Antropología forense, los peritajes judiciales y la genética forense han sustituido ya a las pseudociencias fisionómicas y a la Frenología a cuyas decimonónicas contradicciones el filósofo Hegel les dedica un considerable pasaje en su *Fenomenología del espíritu*. No podemos asegurar que aquellas ciencias humanas hayan evolucionado de éstas pseudociencias pero sí podemos afirmar que las antes mencionadas tienen validez científica en las actuales investigaciones biopolíticas sobre crímenes de Estado y desaparición forzada. Tanto así que de un hueso puede depender toda la credibilidad y legitimidad de un Estado «moderno». Modernidad hasta los huesos. Así como la frenología afirmaba encontrar el carácter y destino de los individuos en sus protuberancias óseas, así las más novedosas investigaciones forenses, por otros medios, tienen que hacer descansar la identidad indubitable de un individuo en su resto óseo. ADN analizado, cadenas de montaje ribonucleico ensambladas por las deseantes máquinas austríacas. Acumulación de credibilidad por desposesión narrativa. Narración hasta los huesos.

Tercero-sueño-en-off. Somos huesos sembrados estremeciendo una «Verdad Histórica». Tiempo dislocado desarticulando materias insistentes. Somos tierra sometiendo su corteza a las fracturas más sensibles, a las radiaciones más imperceptibles. Fosa común de una tierra en común. Embriones soportando la estratificación de nervios, nacimiento de las sensaciones-quebranto de los reinos. Nueva Tenochtitlan hasta los huesos. Su pensamiento hasta los nuestros. Alegría de los mártires. Migración de los pueblos, invención de las comunidades, traición a los monumentos, tropas desobedeciendo. Trabajo de los esclavos, goce de los amos. Tzompantli secularizado. Somos la desbordante desconfianza de los pueblos. Los hematomas de los detenidos, excoiraciones de los inculpados, costras hemáticas de los torturados, sus escritos exculpando la sensación de lo revelado. Los huesos del Espíritu. Somos la potente Vida en descomposición, somos su proceso de demolición.

COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS surge de la necesidad de desarticular la gramática audiovisual que el corporativismo estético-televisivo-cinematográfico ha utilizado y utiliza para garantizar de manera eficaz la difusión de una ideología audiovisual, por medio de la cual se mantenga un continuo control social y perceptivo sobre la mayoría de la población. Dentro del trabajo de Los Ingrávidos resulta importante señalar el modo en que la continua reflexión entorno a la heterogeneidad de imagen y sonido motiva la puesta en relación de determinaciones políticas sobre constructos estéticos y audiovisuales.

BUENOS AIRES
ARGENTINA
MMXVI



EDITORES

FLORENCIA INCARBONE es egresada de la carrera de Cinematografía de la Universidad del Cine. Es miembro fundador del proyecto Hambre | espacio cine experimental, en el que se desempeña como editora de contenidos y curadora.

Se dedica al estudio de las manifestaciones experimentales en el audiovisual.

Trabaja en la gestión y desarrollo de muestras de cine y video experimental: MEACVAD - Muestra Euroamericana de Cine y Video Digital (2007-2008), Realismos de Precariedad - Muestra Itinerante de Cine Latinoamericano (2010/2012/2015) y BIM - Bienal de Imagen en Movimiento (2014-actualidad).

SEBASTIAN WIEDEMANN es cineasta-investigador. Estudio cine y filosofía en la Argentina y Artes Visuales en Colombia. Actualmente realiza estudios doctorales en el campo de la filosofía de la imagen a partir de procesos experimentales de *research-creation* en la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP - Brasil). Es editor y curador en Hambre | espacio cine experimental y sus filmes de carácter experimental ya fueron presentados en galerías y muestras internacionales de las Américas, Europa y Asia. En 2015 su filme "Los (De)pendientes" fue escogido como uno de los mejores filmes del año por la revista Artforum.

Los escritos que aquí reunimos se proponen hacer resonar y continuar por otros medios el desbordamiento afirmativo que la radicalidad de la imagen, como fórmula constituyente de un cine singular, compone no solo, pero sobre todo en las latitudes amerindias. Así, *des-bordando latitudes latinoamericanas*, es el frágil modo en el que realizamos este ejercicio editorial, donde insistimos en lo singular sin reponer lo identitario. Cuando la fuerza de lo audiovisual se desborda, transformándose siempre en resto de resto, solo nos queda inventar modos tangenciales, sinuosos y delicados de bordear la materia-cine siempre evanescente. Esta materia, como la fuerza del río abre nuevos caudales, donde quién está abierto a delirar puede hacer de la percepción una Pororoca. Es decir, un encuentro entre aguas, un encuentro de fuerzas. *Pororoca* –pororó-ká– de la lengua tupí-guaraní quiere decir “gran estruendo”, lo que escuchamos cuando por decenas de kilómetros el río Amazonas se encuentra con el océano Atlántico. El centelleo de esos pequeños grandes estruendos es lo que deseamos reunir en esta primera publicación de Hambre.

FLORENCIA INCARBONE & SEBASTIAN WIEDEMANN
EDITORES

ISBN 978-42-2418-7



LA RADICALIDAD DE LA IMAGEN

 hambre | espacio cine experimental