

Instituto Universitario Nacional de las Artes

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Proyecto de Graduación

Informe final de investigación

Alumno: Lorefice Gastón Ezequiel

Año: 2014

Profesores: Tatavitto Silvina, Bermúdez Nicolás

Índice

Componente 1.....	Pág.1
Componente 2.....	Pág.2
Componente 3.....	Pág.5
Componente 4.....	Pág.15
Componente 5.....	Pág.16
Componente 6.....	Pág.17

Componente 1

1.1 Especificación sintética del fenómeno/tema seleccionado

El tema propuesto para la investigación es “Formas actuales de producción y exhibición en el cine experimental en la Argentina” (a partir del estudio de un estudio de caso: la filmografía del director Ernesto Baca)

1.2 Justificación

El cine experimental se constituye como un lugar relativamente marginal dentro del campo cinematográfico, tanto desde el punto de vista de su producción como desde el reconocimiento. Por este motivo, existen también, pocos trabajos vinculados con la teoría y la descripción del tipo de praxis específica (muchas veces en el límite con otros lenguajes como la animación o las artes visuales) que tal práctica plantea.

1.3 Subdivisión del fenómeno en una serie de productos críticos

La serie de productos críticos es constituida a partir de:

1. Un ensayo periodístico donde se describa y discuta el estado actual para ciertas formas de producción y exhibición en el cine experimental.
2. La proyección de un ciclo audiovisual a realizarse en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires para la divulgación del material experimental y su mediación con el público.
3. La creación de un seminario analítico-teórico para ser dictado en el IUNA, en el área Transdepartamental de Crítica de Artes.

Componente 2

Estado de situación

Los estudios referentes al cine experimental en Argentina son escasos, por no decir prácticamente nulos, dada la situación marginal de la práctica. Sin embargo, durante el año 2012, Andrés Di Tella publicó un libro que trata sobre la vida del director Claudio Caldini, quien se constituye como uno de los principales referentes del cine experimental de la Argentina de la década de los setenta. En este libro, *Hachazos*, a partir de entrevistas, Di Tella aborda cuestiones que tienen que ver con la historia de vida de Caldini, además de los métodos empleados en producción para la confección de sus películas. Por otro lado también, se hacen referencias a los modos de circulación de su obra y a las proyecciones que el mismo director realiza de forma eventual. Esta aproximación a los modos de producción empleados por Caldini durante los años setenta, resulta relevante para nuestro trabajo, ya que se constituye como uno de los principales estudios sobre las condiciones de producción para las películas realizadas por Ernesto Baca, quien dicho sea de paso, fuese en otro tiempo alumno de Caldini.

Otra de las fuentes para el reconocimiento de su obra-dada la ausencia de libros o estudios serios sobre su filmografía- la constituyen las notas periodísticas publicadas en medios como *Página12*, *La Nación*, u otros blogs especializados en cine, como *escribiendo cine*. A través de dichas notas, aproximadamente desde el año 2006 hasta la actualidad, se han promocionado los eventos donde Baca ha participado, relacionados con ciclos de cine experimental que han tenido lugar en el Centro Cultural Borges, el Malba o el Complejo Tita Merello, entre otros. Sin embargo, el carácter principal de dichas notas es básicamente informativo, salvo en contadas críticas, donde se ahonda un poco más en las características de sus películas. De todos modos, estas críticas no suelen poner sus películas en perspectiva con experiencias previas dentro de la tradición que ha tenido lugar en el país, y por lo tanto, no hablan de aportes al campo, que aunque pequeño, cuenta con sus referentes.

Pese a la “etiqueta” experimental, que la mayoría de los medios gráficos e inclusive programas televisivos coinciden en otorgarle a Baca, la clasificación de su filmografía resulta un tanto problemática. Gonzalo Aguilar se refiere a Baca como uno de los directores emergentes dentro del Nuevo Cine Argentino. Esta inclusión responde a un conjunto de criterios que el autor enumera y desarrolla en su libro *Otros Mundos*. Entre ellos: la forma de trabajo por fuera de las grandes productoras relacionada con el cine independiente, los motivos temáticos que predominan a lo largo de sus obras, la concreción de un número significativo de películas, como también, la creación de nuevos circuitos para la exhibición por fuera de los lugares considerados tradicionales. Más allá de estos factores que sí son recurrentes entre los directores, Gonzalo Aguilar señala que son todos muy distintos y que resulta especialmente difícil la tarea de categorizarlos. Sin embargo, desde su clasificación propuesta, en ningún momento se lo asocia con la tradición experimental.

Como señalábamos al comienzo, dado que la tradición experimental en nuestro país es muy acotada y que se trata de un tipo de práctica que convoca un público minoritario, la bibliografía específica sobre el tema es prácticamente inexistente. Sin embargo, sí existen marcos más generales que se relacionan con el cine experimental o la experimentación en el cine, a partir de estudios realizados sobre las Vanguardias

históricas y las Neovanguardias. También es posible encontrar una cantidad significativa de material cinematográfico para acercarse a dichos legados, principalmente aquellas obras que se relacionan con la tradición surrealista.

Entre los estudios más significativos en términos generales sobre las vanguardias, es necesario destacar la obra *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger. A partir de este texto es posible establecer relaciones entre ciertas conceptualizaciones que propone Bürger con distintos aspectos de la filmografía de Baca y de igual modo, con su posicionamiento como realizador. Entre ellas, la concepción de artista, el tratamiento de los materiales, la noción de obra inorgánica, e inclusive cuestiones relacionadas con el tipo de recepción que estas obras tienden a generar¹.

Componente 3

Análisis del corpus.

El análisis del corpus propuesto tiene como objetivo contrastar diferentes momentos en el estilo del autor y mostrar la confluencia de lo experimental con otros estilos reconocibles.

El cine experimental en la Argentina; breve introducción.

El cine argentino cuenta con una breve pero rica tradición relacionada con la experimentación.² Las primeras experiencias en este campo se remontan a la década de los setenta, bajo el influjo de las denominadas neovanguardias, a través de un puñado de directores que han orientado sus búsquedas en este sentido. Entre los mayores referentes argentinos de esta época se encuentran Claudio Caldini y Narcisa Hirsch.

Sin embargo muchas de las producciones que integran el corpus del denominado Cine Experimental de este periodo, no fueron consideradas por la crítica estrictamente como “cine” y terminaron por ser asimilados a otros formatos audiovisuales-en su momento emergentes- como el videoarte o inclusive la instalación visual-sonora. El conjunto de rasgos comunes presentes en las películas que posibilitaron estas categorizaciones fueron: el señalamiento de los modos de producción de las obras, que no se desarrollaban bajo las condiciones habituales en que se desarrollaba una película tradicional; la extensión general de las mismas, que no solía ajustarse a los tiempos y

¹ La obra inorgánica es para Bürger aquella que se construye a partir de fragmentos que no siempre guardan una relación entre sí. A diferencia de la obra orgánica que se articula como un conjunto significativo o como un “ser vivo” pensado en su totalidad, en las obras inorgánicas prevalecería el montaje y la yuxtaposición de elementos si se quiere arbitrarios. Frente a este tipo de obras la tarea del espectador se abocaría a reconstruir el sentido propuesto por dichos fragmentos, que son presentados como una serie de cuadros o episodios montables.

² Preferimos utilizar en este informe el término Experimental y no Vanguardista, para no incurrir en un tipo de categorización que puede resultar demasiado amplia. François Albera en su libro *La vanguardia en el cine*, problematiza el uso y abuso de este término, donde se incluye y confunde el cine “Moderno o Maldito” “Experimental”, “no conformista”, “a contracorriente”, “Marginal”, o aquel cine que sólo invoca la novedad.

-Albera, François, *La vanguardia en el cine*, Ed. Manantial, Bs. As. 2009.

características propias de los largometrajes; y en muchos casos la ausencia de una narrativa clara y lineal.

Con el surgimiento del “Nuevo Cine Argentino”³ durante la década de los noventa, el cine experimental vuelve a escena a través de la figura de Ernesto Baca. Sus películas, al igual que la de otros muchos directores de esta generación, fueron realizadas a través de formas no convencionales de producción, casi *una aventura paralela al film*, como lo señala Gonzalo Aguilar en su libro *Otros Mundos*. Estas nuevas formas, asimismo, lo emparentan con una serie de prácticas denominadas *underground*, que históricamente han dirigido sus esfuerzos a lograr una cierta independencia en el campo de la producción, así como también en el de la circulación, es decir, esquivando la exhibición de películas en circuitos habituales, tendiendo a generar nuevos espacios para la proyección y en otro sentido, construyendo un nuevo público. Desde este lugar muchos directores han trabajado como trabajan muchos músicos en un garaje; con pocos medios y recursos, con variadas tareas y funciones a cargo de una misma persona, muchas veces autofinanciándose y autogestionándose.

Ahora bien, el cine experimental además de sumarse a los modos de producción del cine independiente, parece dar todavía un paso más. Incorpora formas de producción muchas veces relacionadas con otras disciplinas como las artes visuales o la música. En su relación con las artes visuales, las imágenes en muchos pasajes son construidas o intervenidas de forma manual, es decir, fotograma a fotograma. Estas intervenciones alejan a este tipo de cine de la mera idea de registro y del MRI (modo de representación institucional, en la terminología propuesta por Noël Burch) acercándolo a un tipo de trabajo más artesanal y menos mecánico. Las técnicas empleadas para lograr efectos poéticos sobre las imágenes en movimiento son variadas: aceleración y desaceleración de la imagen, sobreimpresión, congelado, avance cuadro a cuadro o la fragmentación del tiempo en general. El fílmico es intervenido de forma directa a través de esmaltes y rayados, a la vez que se busca la degradación del material mediante el uso de solventes o agua destilada para construir o acentuar una serie de valores más plásticos. También se busca la subdivisión del espacio cinematográfico en una serie de pantallas menores en cierto sentido autónomas y se utiliza el recurso de las animaciones fotográficas. Estos procedimientos antes señalados, en algunos casos pre-cinemáticos, son mixturados a lo largo del discurso con imágenes tomadas de la realidad, creando una especie de “surrealidad”, de ahí el acento muchas veces onírico que poseen las películas.

Con respecto al campo de la música es importada principalmente la técnica del loop⁴, que en cierto sentido también, acerca el dispositivo cinematográfico a la práctica de la instalación visual/sonora, de circulación más habitual en museos o galerías. Desde el punto de vista de la imagen, la utilización de estos fragmentos repetitivos en su

³ El Nuevo Cine Argentino habría surgido según Gonzalo Aguilar hacia la década de los noventa, aunque subraya, que no necesariamente como parte de un proyecto estético en común entre realizadores. La pertinencia de la denominación estaría basada en la continuidad de películas realizadas, y el éxito que las mismas han tenido en el exterior.

-Aguilar, Gonzalo, *Otros Mundos*, 2ª edición, Ed. Santiago Arcos, Bs. As, 2010.

⁴ La noción de *loops*, hace referencia a una idea, motivo melódico o rítmico que se repite de forma idéntica a lo largo de un pasaje musical. Con la utilización de distintos softwares específicos, muchos músicos empezaron a “loopear” sonidos que son disparados y ejecutados a través de sintetizadores. Dichos sonidos pueden ser grabados previamente y ser almacenados en una memoria virtual para ser luego utilizados, o bien, pueden ser construidos en tiempo real durante la ejecución, para ser disparados a través de las denominadas looperas. Uno de los principales músicos argentinos con reconocimiento internacional que utiliza esta técnica en la actualidad es Juana Molina.

combinación con otros, tienden a enriquecer la narrativa, abriendo nuevos espacios de diálogo y significación para las imágenes.

Otro aspecto importante a tener en cuenta se relaciona con los formatos utilizados para la producción de las obras. Las películas fueron filmadas en formatos analógicos (fílmico) y aún hoy día en plena era digital, Baca prefiere seguir en esta línea de trabajo. Según sus declaraciones durante una entrevista realizada recientemente, los motivos que lo llevan a trabajar con materiales de algún modo obsoletos pueden ser varios; por un lado la capacidad de intervención manual directa que habilita la utilización del fílmico a diferencia del lenguaje codificado en ceros y unos, y por otro lado, el hecho de que trabajar con ciertos materiales y no otros, constituye una postura ideológica frente a la estandarización y el mercado.

Cabeza de Palo (2002)

La ópera prima *Cabeza de Palo*, es tal vez, la película más en sintonía con los diferentes realismos⁵ propuestos por el nuevo cine argentino. No obstante, sus licencias poéticas, en cierto sentido también la alejan.

En cuanto a los aspectos estilísticos es necesario remarcar la confluencia de lo experimental con lo realista. El punto de partida es una historia construida a partir de una fuerte carga narrativa y referencial, predominando entre sus elementos retóricos la utilización de planos convencionales, un tratamiento del color que lo acerca a lo real, así como también muchas veces, un paisaje sonoro convencional que define un contexto concreto. Un punto de encuentro con el NCA lo constituye el hecho de que se trabaja con actores no profesionales, no reconocidos en el medio. Y aunque es posible establecer una diferenciación entre actores principales y secundarios, dicho estatuto tiende a borrarse durante el curso de la historia.

Las técnicas experimentales empleadas, entre ellas la aceleración, desaceleración, sobreimpresión, o intervención manual de los fotogramas se mixturán en esta película con “elementos de la realidad” para retratar una historia que transcurre en un tiempo y lugar determinados: la Argentina de principios de siglo XXI, es decir, la argentina caótica post 2001. Así, los motivos temáticos presentes en *Cabeza de Palo* se relacionan con la delincuencia, el abuso de drogas, la prostitución, la ley y su dudosa aplicación entre los sectores sociales de menores recursos, la ley de aquellos que están por fuera de la ley. Estos motivos puestos en contexto, sí forman parte de un programa estético más amplio y general que podría extenderse a gran parte de los realizadores del NCA. Como en la gran mayoría de las obras pertenecientes a este corpus, en *Cabeza de Palo* prevalece también una historia cotidiana; las idas y vueltas de un chofer de colectivo que transita del conurbano bonaerense a Capital Federal y la relación paralela que tiene lugar con su familia y su entorno.

La película es rica en descripciones que se detienen menos en los personajes principales y más en el contexto en el que se desarrollan las acciones. Por este motivo desde el punto de vista enunciativo, asume un rol cercano a la denuncia, ya que apela a mostrar un fragmento de la realidad (la pequeña gran historia que se narra) en sus aspectos más

⁵ Gonzalo Aguilar prefiere utilizar el término “realismos” en plural y no en singular, ya que entiende que son todos distintos.

crudos e íntimos, remarcando o acentuando el fondo donde se desenvuelven los personajes.

Otra intersección con el NCA se da a partir de dos categorías señaladas por Gonzalo Aguilar presentes en las obras: el nomadismo y el sedentarismo. En la historia se ve principalmente a los personajes deambular de un lado a otro del camino, en autopistas, bares, prostíbulos, lugares en los que no llegan a arraigarse. Estos “no lugares” configuran encuentros que resultan transitorios, relaciones en cierto sentido ocasionales que predominan a lo largo de la historia, aunque el personaje principal retorne a su hogar constituido. También Aguilar señala el taxi como el “hiperlugar” o el lugar donde “a la manera de un hipertexto, cada ámbito se mantiene reconocible aunque asume diferentes sentidos según el contexto” pudiéndose establecer una analogía con el colectivo, en el que día tras día transita el personaje.

Sin embargo, como señalábamos, las técnicas experimentales tienden a desdibujar por momentos los lugares comunes propuestos por el estilo realista. Uno de los factores que alejan el discurso del realismo es el hecho de que en la obra no hay diálogos. Así, la expresión de los rostros, el movimiento de los cuerpos, el sonido y la música (sin volverse necesariamente exagerados o “teatrales” como ocurría en el cine mudo) cobran una importancia capital para la narrativa, la construcción y el avance del relato. En esta obra la narración se presenta de forma lineal, identificándose un principio, un desarrollo, un final. Algo que no necesariamente ocurre en las demás.

Música para Astronautas

Música para Astronautas (2008), es a diferencia de *Cabeza de Palo*, una película donde la búsqueda/experimentación es llevada aún más lejos. Las licencias poéticas son más frecuentes y durante muchos pasajes tienden a constituirse como norma y no ya como desvíos. Entre los aspectos retóricos se presentan variaciones significativas respecto de la película anterior en relación al manejo del color, la presencia de imágenes abstractas, la utilización de loops repetitivos, una utilización diferente de la música y la banda sonora. Las similitudes, por otro lado, se articulan a partir de ciertos motivos temáticos y la ausencia de diálogos.

Con respecto al manejo del color podríamos señalar que la película en su conjunto es muy heterogénea. Se utiliza el color de forma convencional, deteriorado, en tonos blanco y negro o sepia. Prevalecen muchas imágenes de aspecto envejecido y en cierto sentido “apagadas” que se contraponen a lo largo del film con pasajes de colores muy vivos, produciendo en conjunto grandes contrastes. En relación a la técnica utilizada resulta oportuno destacar que ciertos pasajes han sido coloreados de forma manual. Desde esta perspectiva podríamos afirmar que algunas de las imágenes del film se acercan más a lo pictórico que a lo estrictamente fotográfico, aunque a veces bajo formas más representativas, otras veces más abstractas.⁶

⁶ Aquí puede resultar oportuna la cita de David Oubiña en *Una juguetería filosófica* a T. W. Adorno “(...) Incluso cuando el film disuelve y modifica sus objetos tanto como le es posible, la desintegración nunca es completa. En consecuencia, no habilita una construcción absoluta: sus elementos, por más abstractos que sean, siempre conservan algo representacional; nunca son valores puramente estéticos”

El límite difuso entre la imagen figurativa y la abstracta suele presentarse por ejemplo a través del empleo y descripción de ciertas texturas, que en principio son percibidas de forma objetiva, pero a través de su desarrollo en el tiempo terminan tornándose imágenes enteramente abstractas, como por ejemplo ciertos suelos agrietados, que son utilizados de forma recurrente sin estar supeditados a una imagen principal, es decir, presentados con estatuto de imagen principal. Este es otro de los motivos que se repetirán a lo largo de toda la filmografía (en el caso de *Vrindavana* una cámara subjetiva ingresa en un túnel de piedra donde asistimos a una larga descripción de las paredes del mismo)

En relación a los loops visuales que son combinados, se producen interacciones varias entre unos y otros a lo largo del film. La sola utilización de estos loops o secuencias visuales repetitivas construyen o sugieren un tipo de narrativa que explota las potencialidades de la imagen en su autonomía (la autonomía del cuadro) en relación a otras autonomías, para construir una imagen única por adición en conjunto. Desde una estética de la repetición y la variación se apela a este tipo de combinaciones, que en ciertos pasajes se muestran “cooperando” en función del relato, mientras que en otros, las relaciones que establecen entre ellos son más arbitrarias. De este modo, la imagen general se constituye a partir de la suma de las partes que, en su conjunto, habilitan nuevos recorridos y sentidos para el espectador.

Sobre la banda sonora, es importante recalcar el grado de independencia que posee respecto de las imágenes. En la película prácticamente no hay huellas de entornos sonoros naturales y el tratamiento de la banda sonora en conjunto adquiere un rol más simbólico que referencial. No obstante, hay ciertos motivos que se repiten, como el sonido que emite un proyector de forma constante, el llanto de un bebe, o sonidos naturales como el del agua. Los motivos que prevalecen son tomados a partir de diferentes fuentes industriales que tienden a presentarse de forma mecánica. La presencia de sonidos vinculados al universo de lo industrial refuerza la idea de repetición planteada a partir de la utilización de diferentes loops visuales.

En relación a la música, también encontramos la alternancia entre música de origen electrónico con música académica analógica. Son muy comunes ciertos ostinatos sonoros (unidades melódico-rítmicas) que funcionan como pedales (unidades de largo aliento que se desempeñan a modo de piso o base para otros sonidos) así como también la reiteración de determinadas secuencias y *leit motiv*.

Otra de las características de lo denominado experimental en *Música para Astronautas* se relaciona con el ritmo visual y el movimiento en general. Se manipula el factor temporal que se torna subjetivo y relativo a los personajes que actúan frente a cámara, según las demandas de la escena en cuestión. De acuerdo al curso de la narrativa se constituyen grandes momentos estáticos, seguidos de secuencias muy rápidas que suelen describir o acompañar en general estados de ánimo, como mencionábamos, relativos a la historia de los personajes. De este modo, la utilización particular del ritmo visual potencia y describe ciertos estados que podrían denominarse introspectivos, que

-Oubiña, David, *Una juguetería filosófica*, Cap.3, Pág 108. Ed. Manantial, Bs As, 2009.

se desarrollan a través de una escala –donde la exploración de los límites constituye un terreno privilegiado-que abarca desde la depresión a la máxima euforia.

Desde el punto de vista temático en *Música para Astronautas* se retoman una serie de motivos ya presentes en *Cabeza de Palo* que se vinculan con la marginalidad. La narrativa se articula ante el personaje principal que acaba de salir de la cárcel e inmediatamente empieza a delinquir y a verse inmiscuido en una serie de excesos. Acto seguido asesinará a una mujer y terminará siendo asesinado por un policía. Si bien podemos a modo de síntesis señalar esta narrativa, e inclusive insertar la obra dentro de un subgénero como el drama, abundan en la película grandes pasajes descriptivos que de hecho tienen un peso mayor que lo estrictamente narrativo. Así, aunque podemos afirmar que estamos en presencia de “una historia”, la narrativa que se construye, se formula a partir de múltiples y ricas descripciones, en general a partir de estados de ánimo que bucean en torno a lo subjetivo. Lo narrativo tiende a presentarse como síntesis, como resultado o conclusión final para el espectador, pero con un peso relativo dentro del discurso.

Finalmente quisiéramos enfocar la película desde un punto de vista intertextual. En ella tienen lugar una serie de citas que resultan significativas para la breve historia del cine experimental. En un pasaje de *Música para Astronautas* la cámara nos describe un jardín de flores que se vincula directamente con la obra de Claudio Caldini, *Ofrenda*, un corto de dos minutos y medio, realizado en 1978 a su regreso de Salvador de Bahía, Brasil, donde se encontraba exiliado por la dictadura militar argentina. En realidad más que una cita parece constituirse como una suerte de homenaje al que alguna vez fue su maestro. A su regreso, Caldini encerrado en una quinta filmaba en su jardín, un experimento entre el cine y la fotografía. Según sus propias afirmaciones:

Alguna vez me preguntaron que es lo indeterminado, lo fortuito en la captura de una secuencia de imágenes. Se convoca al reino vegetal, con su multiplicación de formas simples, a exponer sus razones. Se fotografía cuadro a cuadro una sucesión de puntos de vista y detalles de un arbusto en plena floración: un ciclo culminante de margaritas. Corregir en cada plano la posición de la cámara, el encuadre, la distancia focal y el foco. La continuidad de forma y color, la relación de dimensiones, producen una ilusión coreográfica”⁷

También se cita en dos ocasiones *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, a través del conocido fragmento donde la luna, metaforizando el ojo de la actriz principal, es atravesada por una navaja. Sin embargo, las idas y vueltas que se establecen con las Vanguardias Históricas de principios del siglo XX, especialmente con la vanguardia francesa son más generales. Se pueden trazar asociaciones con *La vuelta de la Razón* y *Emak-Bakia*, obras del director Man Ray, y asimismo con *El ballet Mecánico* de Fernand Leger. Estas obras, como es sabido, se acercan a los postulados de la tradición surrealista. Su programa estético vinculado con la mixtura entre la realidad y la dimensión onírica de los sujetos, es retomado en muchos pasajes de la filmografía de Baca. De hecho, su película *Samoa* (obra en la que no nos detendremos en este análisis)

⁷ Esta declaración de Caldini fue extraída del libro *Hachazos*, de Andrés Di Tella, fruto de una serie de conversaciones entre el autor del libro y el cineasta.

-Di Tella, Andrés, *Hachazos*, Ed. Caja Negra, Bs As, 2011, Pág. 80/81.

refleja la emulación de un sueño. Recursos técnicos como la utilización de loops o la subdivisión del espacio cinematográfico en un conjunto de pantallas menores están presentes por primera vez en esta tradición, por ejemplo en la obra *La estrella de mar* de Man Ray. Desde este lugar fundante operan como condiciones de producción dentro de la filmografía de Baca.

La proyección en vivo

Debido a sus características materiales, entre ellas la posible manipulación y el transporte de pequeños rollos de cintas, la película habilita una serie de posibilidades relacionadas con la proyección en vivo. Este formato al no estar digitalizado, se compone de cintas “originales” que sufren el paso del tiempo, y el deterioro en general a través de su utilización. Cine expandido o performático, cine en “vivo” si cabe la expresión. *Música para Astronautas* ha sido proyectada, sonorizada y musicalizada en vivo desde sus inicios en diferentes lugares, entre ellos la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Rosario, o el conurbano bonaerense.

La puesta en vivo implica una serie proyectores-su número oscila entre cuatro u ocho según las dimensiones de la pantalla- que son manipulados directamente por su director, desde el fondo de la sala. Lo mismo vale para los músicos que desde un costado ejecutan sus instrumentos con la vista fija puesta en la pantalla y sujetos a los cambios que en ella se suscitan, ya que las proyecciones por distintas razones (entre ellas posibles desperfectos como el simple hecho de que una cinta se trabe en su proyector o el hecho de que una secuencia visual dure más de lo que dura en la versión editada) nunca son idénticas.

Desde este punto de vista quisiéramos recuperar la noción de “ejecución” y “aura” planteada en la obra de Walter Benjamin, en relación a la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. El accionar del director frente a los proyectores, el trabajo manual con las cintas y la diagramación de la pantalla general en tiempo real constituyen una verdadera puesta en escena a modo de “performance”. Aunque las cintas sí son reproducidas a través de dispositivos tecnológicos, es innegable el “aquí y ahora” del conjunto, que como mencionábamos, nunca puede ser idéntico. Por estos motivos la sensación sobre estos acontecimientos, se relaciona con un hecho único e irrepetible, como cuando se asiste a un espectáculo teatral o a una ejecución musical en vivo con sus reglas planteadas, pero flexibilizadas, atentas al ajuste permanente ante el curso general de los hechos.

Otro punto significativo se da a partir de la música y sus ejecutantes que sonorizan y musicalizan las imágenes con la vista fija en la pantalla. La banda sonora constituye una experimentación en sí misma. Es notable que no siempre son los mismos-su número oscila entre tres y cuatro- y que las formaciones instrumentales en general son flexibles, variando de una presentación a otra. Las fuentes productoras de sonido incluyen el grupo de los instrumentos tradicionales así como también los no tradicionales. Por un lado la utilización de instrumentos como un saxofón, una batería o un bajo, pero en general ejecutados en el límite de sus posibilidades, como podrían ser ciertas tesituras o registros extremos, donde la ejecución se torna más compleja. Podríamos señalar también formas de ejecución no tradicionales sobre instrumentos tradicionales; por

ejemplo el caso de una guitarra criolla dispuesta horizontalmente sobre una mesa, tocada con arco. Por otro lado también está presente la utilización de fuentes no tradicionales, como cintas de cassettes, en cierto sentido al igual que el formato súper 8, obsoletas, que son reproducidas y amplificadas a partir de dispositivos tecnológicos.

Vrindavana (2010)

A partir de *Vrindavana* se propone al espectador un recorrido a través de la India mítica. Un largometraje experimental que en su intersección con el género documental nos invita a aproximarnos a una cultura lejana y profundamente distinta de la occidental. Cultura que se nos revela necesariamente como exótica; sus habitantes, sus costumbres, el despliegue de sus fiestas religiosas y ritos populares nos permiten adentrarnos en la esfera de su mundo cotidiano. Transitar sus calles, recorrer sus ferias, asistir a sus celebraciones, constituye parte de la dinámica del film donde no hay actores principales, sino individuos que poseen el mismo estatuto frente a la cámara. Geográficamente Vrindavana se encuentra al norte de la India y constituye un punto de anclaje para las peregrinaciones religiosas.

En relación a sus aspectos retóricos, a diferencia del film descrito anteriormente, el tratamiento del color y de las imágenes en general se torna sumamente realista. La cámara y la propuesta en general se orientan al registro de la vida cotidiana. Pero aún así lo experimental permanece latente y es intercalado a través de pequeñas irrupciones a lo largo del relato por medio de las técnicas descritas con anterioridad: ausencia de diálogos, primacía de lo gestual y del sonido y la música, aceleraciones y desaceleraciones del ritmo visual, predominancia de lo descriptivo por sobre lo narrativo. El discurso se compone de abundantes descripciones que tienden a construir un mapa de la cotidianeidad en su multiplicidad.

En la película se recupera una práctica central de esta cultura: la religiosidad y una larga peregrinación hacia un fin determinado, metáfora recurrente a lo largo de todo el documental. Religiosidad que parece extenderse a toda la vida en su conjunto; desde los individuos y sus tareas domésticas hasta el paisaje, o quizá al revés, cobrando la totalidad un sentido trascendente y metafísico. Así lo revelan o denotan las grandes tomas panorámicas sobre el Ganges, las ofrendas constituidas a partir de flores, la vestimenta, el canto colectivo guiado a menudo por rapsodas o la presencia de íconos objeto de devoción popular. La ausencia de diálogos a lo largo del film profundiza este sentido metafísico, tornándose la música y el paisaje sonoro un lugar importante, aunque no necesariamente autónomo; el relato construido por lo sonoro tiende a confirmar y enriquecer aquello que se ve a través de las imágenes. Entre los recursos musicales mayormente utilizados prevalecen las notas pedales sostenidas, en general asociadas a la ejecución vocal. También el canto popular y colectivo ocupa un lugar reiterado articulándose en torno a patrones de pregunta y respuesta.

Este lugar predominante vale también para las miradas a cámara y los grandes primeros planos que se suscitan sobre distintos rostros que vemos; lo expresivo se presenta en general como silencioso, constituyendo de alguna manera una suerte de renuncia, o tal vez una especie de sacrificio. Como señalábamos, el lenguaje no es constituido por

palabras tangibles, sino por una infinidad de gestos, el movimiento en general y el fluir mismo de las acciones, invitando al espectador a una experiencia más vinculada con lo sensorial, del mismo modo que ocurre en *Música para Astronautas*, que con lo estrictamente racional.

Pero más allá de la fascinación por lo mítico, como rasgo predominante de las sociedades postmodernas producto de una creciente globalización, *Vrindavana* nos permite confrontar o problematizar una infinidad de diferencias con respecto a nuestra propia cultura y formas de vida que asumimos como “naturales”. Y es que el film además de seducirnos por lo exótico de sus imágenes, de alguna manera termina por interpelarnos e intimidarnos; la presencia de un otro u otros que nos resultan totalmente extraños o ajenos y cuyas prácticas cotidianas en cierto sentido nos desconciertan, como por ejemplo el hecho de que sus habitantes se lleven la comida a la boca directamente con las manos; la renuncia al mundo de la apariencia (el mundo de la materia) y su signo más visible, la pobreza, sustentada en la creencia deliberada de un mundo espiritual más rico y verdadero; el rol social de la mujer, su escasa presencia en escena y sus visibles condicionamientos; las precarias condiciones de higiene, como tantos otros factores que en tanto occidentales podríamos señalar o criticar. En este sentido *Vrindavana* no parece abrir juicios de valores al respecto, sino más bien centrarse en una actitud fundamentalmente descriptiva con respecto a esa realidad. Esta brecha entre aquello que se constituye culturalmente como lo propio y lo ajeno, esta distancia innegable es la que de alguna manera *Vrindavana* intenta acotar, sugiriéndonos entre líneas, que más allá de las grandes diferencias culturales, de los aspectos accesorios, hay cuestiones comunes señaladas en el film que son inherentes a todos y cada uno de los seres humanos: nuestro paso por la vida, la muerte.

Desde un punto de vista intertextual, el discurso dialoga con una serie de documentales que han sido realizados a lo largo de la década de los ochenta y noventa, bajo el signo de una creciente globalización. Los temas principales giran en torno a la descripción de distintas culturas y entornos naturales, como también, sobre la vida en las grandes ciudades. Estas películas muestran una gran diversidad de prácticas culturales a partir del contraste y han sido filmadas en numerosos países. Ellas constituyen una especie de saga que se inicia con *Koyaanisqatsi* (1982) *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002) tres películas que fueron realizadas por el director estadounidense Godfrey Reggio. De características similares es la película *Baraka* (1992) del director también estadounidense Ron Fricke. Los aspectos coincidentes con estas obras se organizan otra vez, a partir de ciertos motivos temáticos, en torno a la ausencia de diálogos y la predominancia de lo descriptivo por sobre lo narrativo.

Jardines

Con *Jardines* asistimos al último largometraje de Baca realizado en el año 2013. A diferencia de sus películas anteriores, en esta producción se conjugan las imágenes con el recitado de poesías por parte de tres poetas. La presencia de los poetas durante algunas escenas, en ocasiones mirando a cámara, restituyen las imágenes en movimiento a un ámbito si se quiere más teatral que cinematográfico. La autoría de los

poemas corresponde a Osvaldo Darío Vigna, Pipo Lernoud y Hernán (a secas). La obra se constituye como en el caso de *Música para Astronautas* como un film poema.

La poesía recitada se conjuga esta vez con imágenes de la naturaleza, que a su vez, se entrelazan con lugares y situaciones de la vida cotidiana. Sin embargo, como su nombre lo indica, *Jardines* es una larga enumeración de plantas, árboles, flores y frutos que son descritos por la cámara de forma detallada. También intervienen algunos insectos y en ocasiones animales. La aparición de los insectos y animales es distinta según los casos; en ciertos pasajes forman un todo orgánico con el fondo natural que los contiene, mientras que en otros parecen adquirir un valor más simbólico. Tal es el caso de una tortuga que tiene reiteradas apariciones a lo largo de la historia. Como se sabe estos animales logran vivir cientos de años (su edad se ve reflejada en su caparazón) y su valor simbólico se asocia a través de diferentes culturas a la tierra.

En la película en su conjunto tiene lugar una variada combinación de imágenes referenciales, icónicas y simbólicas. Desde el punto de vista retórico las imágenes son heterogéneas; se conjuga la imagen movimiento con animaciones fotográficas y un trabajo significativo con respecto al uso del color. Entre la serie construida a partir de fotografías se destaca una selección de graffitis sobre distintos paredones que involucran a un número importante (prácticamente una treintena) de artistas callejeros. El trabajo y la búsqueda con el color se dan a partir de ciertos pasajes donde imágenes fijas van mutando su tono e intensidad. El cambio constante de tonos a partir de una imagen fija sugiere en cierto sentido un tipo de movimiento poco convencional dada su escasa utilización, que aunque estático, no se percibe como monótono.

En ciertos pasajes la pantalla también es dividida en una serie de pantallas menores que dialogan entre sí. Durante estos segmentos las imágenes tomadas de la realidad se conjugan con otras más abstractas, ricas en texturas y valores cromáticos.

Respecto de la banda sonora es necesario remarcar que abundan los sonidos naturales, como el sonido de la lluvia o el canto de los pájaros. Estos contribuyen a contextualizar una situación y tienen un funcionamiento del tipo referencial. También tienen lugar en menor medida un conjunto de sonidos mecánicos como el emitido por un proyector u otras máquinas. No obstante, debido a la incidencia de los recitados el sonido tiende a compenetrarse con el fondo y el paisaje sonoro en general.

En relación a la música tienen primacía largos ostinatos repetitivos construidos a partir de fuentes electrónicas, que funcionan como *leitmotiv* a lo largo del discurso. Estos ostinatos tienden a aparecer durante los pasajes más experimentales.

La temática en torno a la cual se desarrolla *Jardines* esta inscrita en la relación entre el hombre, la naturaleza y su aparente separación. La película en conjunto viene a problematizar esta distancia producto de las sociedades modernas y en algún sentido cuestiona la idea de progreso y evolución a lo largo del tiempo. Uno de los lemas principales versa sobre la idea de que no puede haber progreso ni evolución sin la conciencia de que las sociedades se sirven directamente de la naturaleza para su supervivencia y continuidad. En la obra se hace referencia a la basura que se produce en las grandes ciudades, aunque no necesariamente a través de los signos del discurso ecológico; más bien como un punto que por contraste no puede pasar desapercibido, que termina por reactualizar un estado de situación.

Los títulos de los poemas, a veces en mayor, a veces menor sincronía, reflejan muchos de los motivos temáticos que tienen lugar en la obra, entre ellos: *Viajeros, ¿Qué son los*

pájaros?, *Las huellas*, *La humanidad*, *Tiempo que llega* (de Osvaldo Vigna) como también *Acuerdo*, *Infancia*, *Otoño* (de Hernán) y *Las cosas compuestas*, *Tierra que anda*, o *Las cosas como son* (de Pipo Lernoud).

Desde el punto de vista enunciativo *Jardines* denuncia esta separación y esta falta de armonía entre el par hombre/naturaleza que se remonta al inicio de la Modernidad. Como es sabido, esta preocupación fue también abordada por muchas de las obras del Romanticismo.

Conclusiones

Por todo lo antedicho, es posible conjeturar que el tipo de cine propuesto por Ernesto Baca, es un tipo de cine en sintonía con lo que se denomina cine de autor, o en otro sentido, cine arte. Su forma particular de trabajo con las imágenes lo acerca a una labor artesanal que nada tiene que ver con la propuesta del cine comercial.

Por otro lado, lo inédito de sus proyecciones en vivo, le devuelven al cine un tipo de “aura” que se creía prácticamente extinto, acercándolo más a un tipo de ejecución que a una mera reproducción mecánica.

Desde el punto de vista del aporte a la tradición en la que se inscribe, es importante remarcar el hecho de haber podido llevar este legado (el de Calzini y el de las Vanguardias Históricas) al terreno del largometraje, algo que como señalamos al principio del informe, era poco usual ya que las piezas experimentales solían tener una corta duración.

Por otro lado es meritoria la concreción de un número importante de películas, el haber logrado un reconocimiento por parte de muchas instituciones de escasa repercusión masiva, como también el hecho de haber creado nuevos circuitos y en cierto sentido, un público.

Componente 4

Bibliografía general

- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos*, Ed. Santiago Arcos, Bs. As 2010, 2da Edición.
- Albera, François, *La vanguardia en el cine*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2009.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Ed. Rialp S.A, Madrid, 2008.
- Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia*, “*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*”, Ed. Terramar, 2007.
- Bourriaud, Nicolás, *Radicante*, Ed. Adriana Hidalgo, Bs. As 2009.
- Buen Abad, Fernando, *Filosofía de la imagen documental*. En: Tram(p)as no. 21, revista de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, 2003.

- Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991.
- Bürguer, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Península s.a., Barcelona, 2000.
- Chateau, Dominique, *Estética del cine*, Ed. La marca editora, Bs. As, 2010.
- Choi, Domin, *Transiciones del cine*, Ed. Santiago Arcos, Bs. As, 2009.
- Di Tella, Andrés, *Hachazos*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires 2011.
- Rocha, Glauber. *La revolución es una eztyka*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires 2011.
- La Ferla, Jorge, *Cine (y) digital*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2009.
- Lipovetsky Guilles y Serrog Jean, *La pantalla global*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2007.
- Oubiña, David, *Una juguetería filosófica, cine cronofotografía y arte digital*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2009.
- Sorlin, Pierre, *Estéticas del audiovisual*, Ed. La marca editora, Bs. As, 2010.

Componente 5

Producto 1: Ensayo periodístico

El medio donde se publicará el ensayo periodístico es el segmento cultural Radar perteneciente al diario *Página 12*. Este suplemento aparece con frecuencia semanal y se distribuye los días domingos. El conjunto de notas presentes en el suplemento apunta a cubrir un amplio espectro sobre distintas novedades en el ámbito de la cultura. Entre las diferentes publicaciones que se pueden encontrar además de la agenda semanal, se articulan entrevistas a personalidades del medio cultural, novedades literarias, musicales, muestras visuales o del mundo del cine. Además de poseer una fuerte carga informativa, las notas presentes en el suplemento están orientadas a un lector con ciertos conocimientos específicos en el campo, aunque bajo un tipo de lenguaje que no resulta críptico. Así, el ensayo es una de las formas escriturales más difundidas en el medio.

El ensayo se circunscribirá al cine experimental actual en Argentina. Se estructurará a partir de diferentes recursos: doble paginado, copete, subtítulos, el cuerpo del texto propiamente dicho, imágenes y recuadros con información adicional para facilitar y articular su lectura.

Producto 2: Ciclo de cine experimental en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

El ciclo tiene como finalidad la divulgación y acercamiento al público del cine experimental a partir de uno de sus principales referentes actuales en la Argentina. Para este ciclo se seleccionarán cuatro largometrajes realizados por Ernesto Baca. La duración del ciclo constará de cuatro encuentros de dos horas y media aproximadamente, destinados a exhibir, comentar y poner el material cinematográfico en relación con obras y experiencias previas en el campo del cine experimental.

El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires resulta pertinente para este tipo de encuentros, dado que su patrimonio se orienta a la divulgación de tendencias artísticas que se encuentran en sintonía con el legado de las vanguardias. Es un espacio fundamentalmente ecléctico que involucra diferentes lenguajes, entre ellos los audiovisuales, dedicado a la exhibición de material relacionado con la producción argentina de las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta, así como también las tendencias contemporáneas internacionales. El tipo de audiencia que tiende a recortar se prevé con ciertos conocimientos en los lenguajes modernos y contemporáneos. Por este motivo en cierto sentido se dirige a un público especializado.

Producto 3: El dictado de un seminario sobre las formas actuales de producción y exhibición en el cine experimental argentino.

El seminario se realizará en el IUNA, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes y estará dirigido a los interesados en el abordaje analítico y teórico de los fenómenos experimentales relacionados con el cine. Sin embargo se priorizará un enfoque sobre el cine en su intersección con otros lenguajes. Estos lenguajes son las artes visuales y la música. El enfoque multidisciplinario propuesto por el seminario apunta a una audiencia amplia que puede estar conformada por estudiantes de la imagen en general, como alumnos de Crítica, de Medios Audiovisuales o de Artes Visuales, así como también pertenecientes al ámbito de Música, ya que ciertas prácticas como la creación de loops visuales son tomadas de prestado de este campo. Por otro lado, el seminario también está dirigido a un público general, aunque preferentemente con ciertas destrezas en el análisis de la imagen.

La duración del seminario estará pautada a partir de cuatro encuentros de cuatro horas de duración cada uno, con un intervalo de diez minutos de descanso. Será arancelado e incluirá la entrega de un conjunto de materiales audiovisuales a cargo del docente, así como también la bibliografía que servirá como marco general y que será analizada clase a clase.

Componente 6

6.2 Productos críticos

Producto 1: Ensayo periodístico.

El ensayo periodístico contará con una primera parte introductoria destinada a la presentación del tema y a la confrontación de los modos institucionales de producción (MRI según la terminología de Noël Burch) frente a los modos de producción presentes en el cine experimental. Seguidamente se abordará descriptivamente el film *Música para astronautas* y se hará referencia a su modo de exhibición performático. Luego se describirá el film *Vrindavana* y su relación con el documental, así como también *Jardines* y su vinculación con la poética del teatro.

Hacia el final de la nota se retomará la discusión sobre los aspectos ontológicos del cine según la teoría propuesta por Bazín, es decir el cine entendido como un medio de

registro, y será confrontada con otros autores (Lev Manovich y David Oubiña) quienes se remontan a los orígenes del cine y entienden que muchas de las prácticas contemporáneas se encuentran abocadas a recuperar ciertos modos de producción precinematográficos. Estos modos de producción nos permitirían establecer un paralelo con los presentes en las obras de Ernesto Baca.

Por otro lado la nota incluirá imágenes y dos recuadros destinados a señalar las condiciones de producción de las películas de Baca. El primer recuadro será destinado a Claudio Caldini y su forma de pensar el cine, mientras que el segundo recuadro se orientará a señalar aspectos relacionados con las vanguardias históricas en el cine de principio del siglo XX.

A partir del recuadro A, se transcribirán una serie de diálogos entre Andrés Di Tella y Claudio Caldini presentes en *Hachazos*, donde se pone en evidencia la forma de trabajo relacionada con la intervención manual del fílmico, fotograma a fotograma.

En el recuadro B, en cambio, se retomará el tema de la deconstrucción en el cine de vanguardia a partir del análisis de *El Ballet mecánico*, de Fernand Leger, y se hará hincapié en los efectos que buscaban producir en el público.

Producto 2: Ciclo de cine experimental actual en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En el ciclo propuesto se exhibirán cuatro películas de Ernesto Baca. El criterio de selección tenderá a mostrar diferentes momentos en la evolución del estilo del autor. Las películas exhibidas por orden de encuentro serán: *Cabeza de Palo*, *Música para Astronautas*, *Vrindavana* y *Jardines*. Al finalizar la exhibición de las películas se propondrá un diálogo-debate que permita comentarlas, discutir las, señalar sus particularidades, indicar modos de producción presentes y vincularlas con otros campos disciplinarios como las artes visuales o la música. También se pondrán los fenómenos estéticos en perspectiva histórica, relacionando determinados pasajes (muchos de ellos constituidos directamente como citas) con experiencias previas en el campo del cine experimental.

Aquí se proyectarán obras como *Ofrenda* (Claudio Caldini) *La vuelta a la razón* (Man Ray) *Emak Bakia* (Man Ray) *La estrella de mar* (Man Ray) y *Anemic Cinema* (Marcel Duchamp)

Producto 3: Seminario.

Entre los principales temas que se abordarán durante las dos primeras clases destinadas a las obras en producción se encuentran:

- los formatos analógicos y sus diferentes formas de intervención.
- la confluencia de lo analógico con la tecnología digital, incluida la utilización de programas de edición y animación de imagen.
- la creación de loops.

Para los dos últimos encuentros se prevé el análisis de las obras en su etapa de exhibición:

- la recuperación del aspecto performático en el cine en la era digital y sus modalidades de ejecución.

-los procesos narrativos y descriptivos en relación con la multiproyección y la creación de sentido.

Respecto de este último punto se hará hincapié en otros directores contemporáneos que utilizan esta técnica como Peter Greenaway, especialmente en relación a la obra *Prospero's Books*.

Además del análisis de imágenes, el seminario contará con un abordaje bibliográfico desde diferentes perspectivas (principalmente desde las perspectivas semiótica y estética) pautado por el docente de antemano para cada clase.

Recuadro A

El legado de Caldini

Las condiciones de producción de la obra de Baca se encuentran, entre otros legados, en la obra de Claudio Caldini, quien desde los años setenta ha incursionado en este tipo de experiencias audiovisuales hoy puestas en juego por Baca. Sin embargo, como mencionábamos al principio de este trabajo, estas obras debido a sus características, como por ejemplo su extensión general, no han sido asimiladas a aquello comúnmente denominado “cine”, aunque Caldini sea de todos modos considerado por la crítica y la prensa especializada un cineasta.

En *Hachazos*, Andrés Di Tella, transcribe una serie de diálogos con Caldini donde se pone en evidencia su modo particular de trabajar y pensar lo audiovisual. Según afirma Caldini en uno de sus talleres:

(...) al pintar el celuloide, se le están agregando capas a la emulsión, por lo que la película adquiere mayor espesor. Al tener una superficie irregular, la película hasta puede tener distintos puntos de foco. Incluso se puede jugar, durante la proyección, a poner el foco en las distintas capas. La película pintada, al verse proyectada, cobra una dimensión suplementaria en la percepción. De ahí su potencial plástico.

Di Tella agrega (...) Entre los materiales proyectados, vimos unas asombrosas manchas de tinta china, cuyo laborioso proceso de fabricación, pintadas fotograma a fotograma con un hisopo, yo presencié hace unos meses y llegué a registrar en unas fotos. Pero la fotografía no evoca ni remotamente la sugestión de lo que es, en definitiva, una animación cuadro a cuadro de fotogramas distintos, cada fotograma-de hecho- es un “incidente” único como una película que se enreda (...)

Como señalábamos, en el formato súper 8, sólo existen originales sin posibilidades de realizar copias. Di Tella también señala la preocupación de Narcisa Hirsch ante la exhibición pública, en un festival de cine:

(...) me anticipó que estaba temblando de miedo por el capricho fetichista del programador, un americano de Colorado llamado Christopher May, de querer pasar los originales, cuando él mismo sabe que en este formato-el súper 8 reversible, no hay copias, sólo originales. Es como que en una biblioteca le den a cada lector que quiere leer una novela, el manuscrito original, dijo Narcisa.

-Di Tella repone: (...) de hecho las películas seguramente se habrían visto mejor en proyección digital, con mayor definición y luminancia y mejores colores, pero en fin, todos somos un poco fetichistas y confieso que el murmullo amigable del proyector de súper 8, y la misma fragilidad de los materiales expuestos, le daba a la función un clima enrarecido, especial, de experiencia única.

-Di Tella (...) ¿Por qué no hacer todo esto en digital?

-Caldini: Por nostalgia (...) No sé si es bueno o malo. No tiene valor moral filmar imágenes abstractas o concretas, voluntarias o involuntarias. Es un juego. El interés, para mí, es que haya una materia que sufre el paso del tiempo. Estos materiales viejos, rayados, obsoletos, con cada imagen, con cada proyección, a cada paso, delatan el paso del tiempo. Eso me sigue inspirando.

Con respecto a las proyecciones en vivo realizadas por Caldini, Di Tella señala:

El mismo Caldini estaba a cargo del proyector, como capitán del navío *Experiment* junto al timón. En un momento la proyección de una de las películas empezó a trastabillar y Caldini tuvo que detener la máquina, rebobinar y largar otra vez *da capo*. El accidente provocó la expresión de incredulidad espontánea de Rocco (su hijo)-“¡Oh, no!” y las risas de algunos espectadores vecinos. Pero Rocco resistió como un joven mártir del arte (...) A modo de explicación de lo que estábamos viendo, le dije a Rocco que esto era como pasar los discos de vinilo al revés (...) me quedé pensando que tal vez no fuera una mala definición de lo que es el cine experimental, una manera de ver el cine al revés, para ver qué mensajes inesperados se pueden escuchar.

Recuadro B

La distancia con el realismo

El cine experimental ha indagado en un sentido contrario al realismo, desde el punto de vista de la utilización del tiempo, o de la construcción misma de las imágenes. Dos reflexiones al respecto.

Lev Manovich

La construcción manual de imágenes en el cine digital representa un retorno a las prácticas precinemáticas del siglo XIX, cuando las imágenes eran pintadas y animadas a mano. En el pasaje al siglo XX, el cine delegó estas técnicas en la animación y se definió a sí mismo como un medio de registro. A medida que el cine ingresa en la era digital, estas técnicas nuevamente se convierten en un lugar común dentro del proceso de realización fílmica. En consecuencia, el cine ya no puede distinguirse de la animación. No es ya una tecnología indicial sino, más bien, un subgénero de la pintura.

David Oubiña

Habría que recordar que, en un comienzo, las imágenes se registraban y se proyectaban gracias a la acción de una manivela que hacía correr la película de forma manual. Era necesario un buen pulso para mantener una velocidad uniforme; sin embargo, resulta más interesante pensar en aquellos momentos en que una manipulación imperfecta y despereja rompía la ilusión para producir movimientos acelerados o ralentados (...) lo que interesa no es la ilusión realista que produce el efecto cinemático, sino justamente, la productividad estética que puede extraerse de su desarticulación.