



DOCUMENTEVIDEO 2012


ORGANISMOS PÚBLICOS,
POLÍTICAS AUDIOVISUALES
Y EL FUTURO DEL CINE:
LA EXPERIENCIA DEL ÁREA
INTERACTIVA DEL IFFB
DE CANADÁ.

CRUCES
ENTRE EL DOCUMENTAL
Y EL ESTADO:
LAS ENSEÑANZAS
DE JOHN GRIERSON
EN MONTEVIDEO EN 1958.

SANDINO NÚÑEZ
ESCRIBE SOBRE LA IMAGEN
FOTOGRAFICA

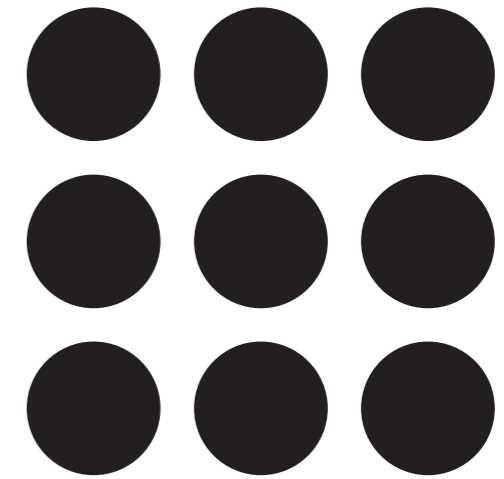
RESEÑAS DE TEXTOS
Y ACTIVIDADES.

Esta revista que tienen en sus manos
también la pueden encontrar en los siguientes lugares.

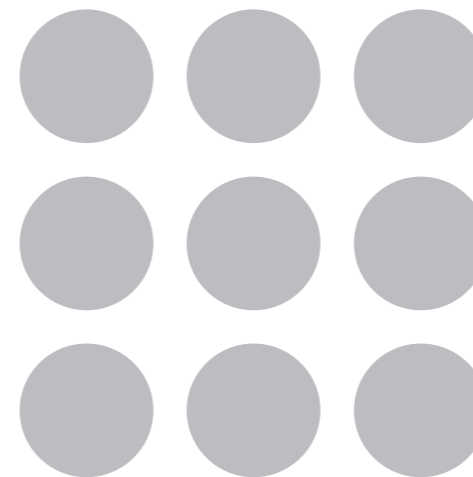


Icau / Centros Mec / Fondo Concursable
Festivales y Muestras de cine y audiovisual
Empresas dedicadas a la producción audiovisual
Videos y librerías
Centros culturales
Cinemateca Uruguaya
Talleres dedicados al cine y el audiovisual
Otros centros educativos universitarios y terciarios
UDELAR

Para mayor información por favor consultar la página web
www.33cines.com
o escribirnos a 33.cines@gmail.com



un cine
DOS cines
TREINTA Y TRES
cines



Uruguay Cultural. LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura / MEC

Con el auspicio de la FHCE y de la Universidad de la República



ISSN: 1688-6933
Directora:
Mariana Amieva
Secretaria de redacción:
María José Olivera Mazzini

Comité Editorial:
Mariana Amieva, Mariel Balás,
Silvana Camors, Eduardo Correa
Carmela Marrero, María José
Olivera Mazzini, Georgina Torrello,
Isabel Wschebor Pellegrino
Escriben en este número:
Homero Alsina Thevenet, Noelia
Bardanca, Carolina Deveras,
Carmela Marrero Castro, Mariano
Metsman, Sandino Núñez, María
José Olivera Mazzini, María Luisa
Ortega, Karen Parentelli, Monique
Simard, Mario Trajtenberg,
Dominique Williem y Mariana
Amieva.

Diseño gráfico e ilustraciones: Maca
Las tipografías utilizadas fueron
diseñadas por los uruguayos:
© Sebastián Salazar (Transitoria),
© José de los Santos (mixa)
y © Martín Sommaruga (Rambla)

Impresión:
Gráfica Cebra (d. l.: 360.038)
Edición amparada en el Decreto
218/996 (Comisión del Papel)

Contacto,
información y comentarios a
33.cines@gmail.com
o al 098703260

O visite nuestra página en internet:
<http://33cines.montevideo.com.uy>

DISTRIBUCIÓN
GRATUITA

sumario

Editorial / 3
M I R A R
Del espacio real al espacio fílmico: Reseña del Encuentro DocMontevideo 2012. / 5 Carolina Deveras, Karen Parentelli y Noelia Bardanca.
E S C U C H A R
“Si Norman McLaren viviera estaría haciendo filmes interactivos”. Entrevista a Monique Simard y Dominique Willieme de la unidad Interactiva del NFB. / 13 Mariana Amieva
P E R C I B I R
John Grierson visita Montevideo / 25 Mariano Metsman y María Luisa Ortega
L E E R
Reseña del libro La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007) de Ana Amado. / 34 Carmela Marrero
S E N T I R
La cámara, el falso yo y la muerte. / 37 Sandino Núñez

La visita de un documentalista escocés a Montevideo en los
lejanos '50. Una agencia pública canadiense dedicada al
audiovisual. Entrevistas y reseñas sobre un evento dedicado al
documental que pasó hace meses... En principio parece que te-
nemos entre manos un número de la revista desactualizado, poco sig-
nificativo, hasta aburrido. Sin embargo debemos decir de forma
clara y entusiasta que esto que tienen en sus manos es, por provoca-
dor, un excelente número de 33Cines, que no sólo cuenta con mate-
riales interesantísimos sino que los mismos interpelan y le plantean
discusiones muy necesarias a nuestro presente.

¿Qué tiene que ver este sumario con el panorama contemporá-
neo del medio audiovisual uruguayo? Algunas respuestas las en-
contrarán en las lecturas de los trabajos si es que buscan con
ánimo inquisitivo. En este número volvemos a poner en un lugar
central la necesidad y pertinencia de revalorizar la no ficción con-
temporánea. Con las disculpas del caso, delinearemos algunas con-
clusiones previas respecto a la globalidad de este número, invitán-
dolos a resignificarlas luego de la lectura.

El cine documental en Uruguay puede crecer en muchos sentidos,
diversificarse, encontrar nuevas formas de llegada al público, tener
una presencia e incidencia en el medio local que le permita tener un
mayor protagonismo en el ámbito audiovisual. El DocMontevideo de
este año puso muchas de estas cuestiones sobre la mesa y le dio un
matiz especialmente interesante. Las visitas y diálogos de esos días
mostraron que este terreno es uno de los caminos más interesantes
para llegar a los cambios que están conmocionando el medio por estos
tiempos, y el futuro del cine lleno de multiplataformas, interacciones
y entornos digitales parece muy cómodo en formato documental.

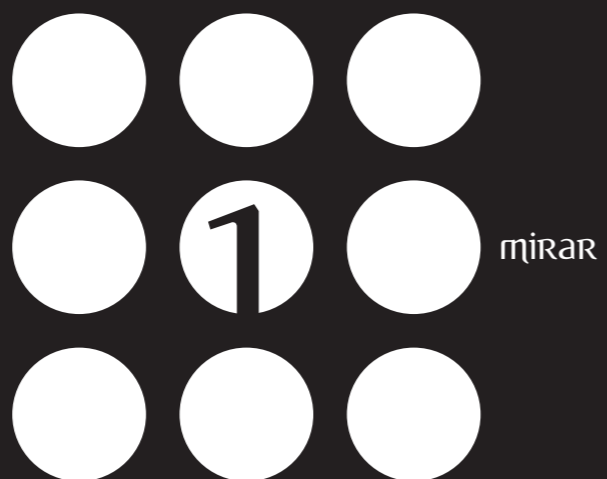
Estos cambios que se establecen de forma notoria necesitan de
políticas públicas que ayuden a conformar el campo tan complejo que
es nuestro medio. No tanto como formas de subsidiar prácticas que
necesitan apoyos económicos para hacerlas viables sino para renovar
el marco institucional frente a las nuevas formas que tiene el cine para
expresarse. Tal vez ya sea hora de dejar de apostar tanto en la produc-
ción de largometrajes de ficción con estreno en salas comerciales; la
trayectoria y la actualidad del *National Film Board* de Canadá es un
ejemplo muy rico desde dónde re-pensar y re-pensarnos.

Por último, esto de pensar en el documental y su relación con la
esfera pública no es nada nuevo en Uruguay. Como ya hemos dicho
muchas veces, visitar nuestro pasado nos sirve para pensar nuestro
presente, armando relatos de lo acontecido que funcionen como
legado y al mismo tiempo como representaciones reflexivas y críticas.
En este sentido la actividad del Departamento de Cine Arte del
SODRE durante la década del '50 y el foco puesto en la visita de John
Grierson a Montevideo, cierran este ciclo, y si queremos, pueden
alumbrar nuestro futuro.

Además, la lectura de los trabajos les resultará muy interesante
porque hemos logrado reunir un conjunto de gente realmente muy
valiosa, y estamos muy felices de poder contar con ellos en estas pági-
nas. Así que nos toca en esta parte compartir con ustedes el sincero
agradecimiento a la generosidad de Mariano Metsman, a Monique
Simard y Dominique Willieme del NFB y al equipo de la LICCOM.

Y para terminar tenemos una yapa que sabrán disfrutar enorme-
mente. Sandino Núñez nos ha honrado con un texto agudo y
Carmela Marrero nos ofrece unas palabras justas.

Esperamos que disfruten y valoren este número tanto como
nosotros.



Jornadas, encuentros, reuniones de investigación, distintas vidrieras donde mirarnos y empezar a conocer distintos aspectos del mundo del cine.

El tema no consiste en recolectar hechos, ya que los hechos por sí mismos no ofrecen interés alguno. Lo importante es escoger entre ellos; captar el hecho verdadero con relación a la realidad profunda.

Cartier Bresson

DocMontevideo como una mirada profunda hacia la realidad

DEL ESPACIO REAL AL ESPACIO FÍLMICO



La cuarta edición del encuentro documental DocMontevideo nos presentó un panorama exhaustivo de las tendencias más recientes de un arte amenazado –o fortalecido– por el devenir de las nuevas tecnologías. A partir de importantes realizadores cinematográficos mundiales, el encuentro ofreció una pluralidad de miradas sobre el “quehacer documental”, sus posibles abordajes y sus diferentes estilos. Accedimos a través de las instancias de formación y las entrevistas con los invitados a las producciones, experiencias y reflexiones de autores referentes en el cine documental contemporáneo.

Aquí compartimos la cobertura de algunas de las actividades realizadas con los participantes más destacados de esta última edición de DocMontevideo, entre ellas, el Seminario de la española Marta Andreu, la master class del lituano Audrius Stonys y una entrevista con el director chileno Ignacio Agüero.

Seminario de la cineasta española Marta Andreu en Montevideo

ESTO NO ES UNA PIPA

Por cuarta vez nos visitó Marta Andreu, Master en Documental de Creación y coordinadora del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Este año como coordinadora académica de DocMontevideo y con un planteo cuasi místico; entre “perro y lobo” es como ella define el gesto fílmico de transformación que este año decidió abordar. Gesto que comienza a partir de un acto de amor: una mirada, que nos toca, nos incluye e inevitablemente transforma.

El Seminario Documental de Creación indagó sobre la transformación a nivel dramático. Como espectadores, nos deja con el compromiso de tomar lo que vemos en la pantalla como un producto que no habla de la realidad que creemos conocer. Por el contrario, dice la española, se trata de una nueva realidad que nace como producto de un proceso dialógico entre el cineasta y la realidad que decide contar.

Las imágenes del encuentro DocMontevideo 2012 fueron tomadas por Rafael di Candia, integrante del equipo de la LICCOM que cubrió el evento"

“Vengo de nuevo a pensar en voz alta” fueron las palabras elegidas por Andreu para dar comienzo a su cuarto seminario en DocMontevideo 2012, denominado “*Lo que nos contempla. La transformación como gesto en el documental contemporáneo*”. La propuesta de este año tuvo que ver con abordar la construcción cinematográfica como un viaje, considerando que todo viaje implica transformación. El recorrido comienza con el primer gesto fílmico; el retrato, inicio del relato documental. Al mismo tiempo que el cineasta mira la realidad, ésta captura su mirada y lo incluye. Es por eso que Andreu se ha empeñado en llamar a su seminario “*lo que nos contempla*”, “*estar delante es estar dentro*”, explicó la docente al introducir los caminos a recorrer en el seminario. Decir que aquello que vemos nos contempla, significa que inevitablemente nos implica.

Para ilustrar cómo la realidad se transforma a partir de una mirada, Andreu compartió la película “*Ten minutes older*”, de Herz Frank (1978), donde se narra como un niño observa una función de títeres. Todo lo que sucede es capturado por medio de la mirada de un niño que disfruta, se asusta y se conmueve. Es a través del diálogo entre su mirada y la de Frank que los espectadores podemos decodificar la serie de sentimientos y sensaciones que parecen borbotear en la historia. Andreu nos propuso comprender la forma fílmica de un modo que va más allá del cómo funciona el documental de creación en su proceso estético creativo, nos propone “mirar el árbol” pero además comprenderlo. Nos comprometemos a comprometernos y al mismo tiempo nos plantea el ejercicio de conocernos.

En este proceso de transformación, la expositora planteó tres niveles: el de la mirada –un nivel profundo que tiene que ver con el contenido–, el nivel de la dramaturgia –relacionado con la decisión de dónde colocar la cámara– y el nivel de lo temático, es decir, la historia. A lo largo del taller explicó estos conceptos a través de fragmentos de películas como “*Road Movie*” de Nora Martirosyan y “*Abendland*”, de Nikolaus Geyrhalter.

“No te dejes tocar y nada ni nadie te tocará”, le dijo a Marta un señor que se dedicaba a asustar niños en el túnel del terror de un parque de diversiones de España, cuando ella tenía quince años. Algunos años después, recuerda y comparte la anécdota para fundamentar esta forma que más que fílmica, es de vida.

El cine del lituano Audrius Stonys

EL ALMA DE LA IMAGEN

Uno de los cineastas de tradición postsoviética más reconocido de Europa, miembro de la Academia Europea de Cine y de la Red de Documental Europea dijo presente para dar una charla en nuestro país. *“La naturaleza ética del documental es que lo peor que le sucede al personaje es lo mejor para el realizador”*, dijo el documentalista lituano Audrius Stonys, quien ha dirigido y producido más de catorce películas, entre ellas *“Tierra de ciegos”*, *“Cuenta Regresiva”* y la reciente *“Ramin”*. *“La imagen es mucho más amplia que la palabra. La palabra es sólo eso, pero una imagen puede ser cualquier cosa”*, fue una de las afirmaciones del cineasta lituano, quien ordenó su presentación a partir de la exhibición de sus películas: la trama, los personajes, la música y la técnica fueron el hilo conductor de su charla.

La ética del documentalista fue un tema constante en su presentación. Stonys afirmó que en una película documental estamos mostrando parte de la vida de una persona: *“creamos expectativas en las personas que están siendo filmadas, pueden pensar que a partir de ese momento su vida puede cambiar”*. Stonys da un ejemplo de eso a partir de la exhibición de su película *“Alone”*, donde una niña es llevada a visitar a su madre que está en prisión.

“Filmé todo, pero lo que pensé en ese momento que era el conflicto central de mi película, en el montaje lo descarté. Aprendí que hay que seguir las intuiciones, sí te parece que algo no va, no va”. El director explicó de esta forma por qué en esta película cortó la escena en la que la niña se encuentra en un abrazo con su madre.

El realizador comentó que en presentaciones anteriores de este mismo film, cuenta toda la información de la trama al público, pero en otras oportunidades no lo hace, para

poder ver las diferentes interpretaciones de la audiencia. Stonys afirmó: *“no me interesa dar mi opinión, aunque la tenga, pero sí me interesa saber lo que la gente piensa e interpreta de mis películas”*.

Quien lleva a esta niña al reencuentro con su madre es el propio padre del cineasta. A partir de la experiencia de trabajar con su padre, Stonys introduce otra pregunta: ¿es posible realizar un documental sobre alguien a quien amamos u odiamos? Su respuesta a esta interrogante es clara: no. *“Es necesaria una distancia mínima con la persona. Sólo podemos realizar una película de personas por las cuales no tenemos sentimientos”*, aclaró el lituano.

En referencia a las decisiones que tiene que tomar el documentalista y el dilema que eso genera, el cineasta afirmó que *“la naturaleza ética del documental es que lo peor que le sucede al personaje es lo mejor para el realizador”*. En ese sentido, lo que podría ser el peor momento de la vida de esta niña –ir a ver a su madre a prisión– es el momento elegido por Stonys para su documental.

Mostrar al equipo de filmación dentro de cuadro, como parte de la escena, fue una decisión que el lituano tomó en esta película para mostrar que los realizadores no son ajenos a lo que está viviendo la niña. Para Stonys, la reacción de la pequeña cuando es filmada no es verosímil, de por sí la situación de estar en un auto con una cámara no es real; por ésto decide dejar de grabar por unos momentos. Pero la niña permanece indiferente con o sin cámaras.

Luego de mostrar el segundo film realizado durante su carrera, Stonys habló sobre cómo utilizar los errores que se presentan en los rodajes de documentales. Reflexionó que pensaría dos veces antes de recortar las acciones no planeadas en un documental, porque *“las imperfecciones pueden ser la sal y la pimienta de tu película. Lo perfecto y lo limpio no tiene alma”*.



EL LENTO BOMBARDEO

Agüero es uno de los más importantes documentalistas del último tiempo. Estudió en la Escuela de Artes de la Comunicación y se graduó de Director Artístico con mención en cine. Antes, este chileno estudió en la Escuela de Arquitectura, abandonando la carrera para enfocarse a su verdadera pasión: el cine. La trayectoria de Agüero está constituida por diversas actividades en torno a la pantalla grande: trabajó como profesor de Cine en la Universidad de Chile, realizó distintos papeles como actor, fue director de organizaciones gremiales y de revistas de cine, pero sus trabajos más importantes son como creador, productor y director de films documentales independientes. Sus trabajos más importantes son “No Olvidar”, “Como me da la gana”, “Cien niños esperando un tren”, “El diario de Agustín” y “Aquí se construye”, documental que el director eligió para ser exhibido en “La semana del documental”*.

—¿A qué edad realizaste tu primer documental y cuándo te diste cuenta del cine como pasión?

—A los 23 años hice mi primer documental, en la escuela de cine, pero a los 16 años ya supe que quería hacer películas luego de salir del cine y haber visto “Memorias del Subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea. Esa vez descubrí que tras una película había un director e incluso más, pensé que esa película la podría haber hecho yo. Así de cercana la vi y así de fuerte fue la experiencia de haberla visto.

—A lo largo de tu carrera, ¿has relacionado de alguna manera tus estudios de arquitectura con tu trabajo como productor de documentales?

—Sí, con el tiempo lo he hecho y hay dos cosas que se relacionan. Una es el ejercicio de observación, obligatorio para un arquitecto, y la otra es el trabajo con el espacio. Veo mis películas como lecturas de espacio; lo que se mueve en él, ahí está toda la profundidad de un acontecimiento o de una existencia. Lo que el documentalista hace es leer, sin apuro, ese espacio.

—¿Cuál crees es el rol de un documentalista?

—Con toda sinceridad, pienso que es hacer sus películas lo mejor que se pueda. Siguiendo el hilo de las pocas películas que he hecho, veo en ellas una seguidilla de problemas y preguntas que trato de responderme en la siguiente película que hago, que a su vez generan nuevas preguntas.

—¿Cómo surge tu documental “Aquí se construye”? ¿Por qué elegiste presentar este film en “La semana del documental”?

—Todos los días hacía el mismo trayecto desde mi casa hacia el colegio de mi hijo. En ese recorrido muchas casas desaparecían de un día para otro. Donde un día había una casa, al día siguiente había un espacio vacío. Cuando esto empezó a ser masivo y muy frecuente quise filmar las viviendas antes de que cayeran, en un intento por retener las imágenes de la ciudad antes de su destrucción. Filmé muchas casas y demoliciones durante mucho tiempo. Era una ciudad sufriendo un bombardeo lento, persistente y violento, hecho por un enemigo sin nombre y sin rostro. Ahí surgió la idea de hacer una película en un espacio acotado. “Aquí se Construye” fue exhibida en la televisión uruguaya, por lo que pensé que había un interés aquí por este rodaje.

—¿Tienes algún documental propio que valores más que el resto de tus creaciones? ¿Por qué motivo?

—Sí, el último que se llama “El otro día”, que está en etapa de posproducción. Es el que da forma a mis últimas preguntas y problemas en relación al oficio de hacer documentales. Aquí abordo la tensión entre lo cercano y lo lejano, lo conocido y lo desconocido por mí como realizador, frente a la pregunta de qué es lo que uno debe abordar. También intento acoger el tiempo presente, darle un espacio, permitirle que se tome la película. Por eso siempre el más valorado será el último porque es también el que da el paso para el siguiente, y ya empiezo a valorar más el que estoy pensando hacer.

—¿Hay algún tema particular que defina a tus films?

—Creo que no. No es por los temas que me acerco a hacer una película, sino por situaciones precisas o imágenes. Los temas surgen después y nunca pretendiendo haber tratado alguno.

—¿Por qué optaste por la producción de documentales y no de ficciones?

—No tengo la impresión de haber tomado una opción. Lo que pasa es que luego de hacer un documental aparece otro documental, y eso me parece fascinante porque es un modo de hacer películas en el que se puede experimentar fácilmente con la forma y ejercer muy bien la libertad de creación.

PARA APRENDER MIRANDO

Para poder conocer mejor el cine documental contemporáneo, DocMontevideo anexó a su programa “La semana del documental”, espacio creado para proyectar una película a diario por cada día del evento. Cada filme fue presentado por su director, habilitando en varios casos un acalorado intercambio entre el público y su realizador. Los documentales exhibidos fueron muy variados tanto por su país de origen como por su contenido. Pasaron así por la pequeña sala del Teatro Solís desde historias mínimas narradas a partir de la intimidad de sus personajes, hasta grandes dramas que denuncian la crudeza de la vida cotidiana en algunas sociedades.

Compartiremos aquí tres reflexiones realizadas sobre tres de los documentales presentados:

El director chileno Ignacio Agüero nos cuenta sobre su esfuerzo por retener las imágenes de un barrio que está siendo destruido. También confiesa que hace documentales para responder a sus preguntas, pero luego de terminar cada película se queda lleno de nuevas interrogantes. Y así sucesivamente.



Entrevistas en profundidad
que nos permitan escuchar las voces
de quienes tengan algo que decir.

El encuentro de este año de DocMontevideo dejó muchos momentos inolvidables y abrió diálogos valiosos y necesarios para nuestro medio. Nosotros hemos elegido hacer hincapié en la visita que nos hicieron algunos miembros del NFB de Canadá y con ellos conversamos el pasado mes de julio.

“SI NORMAN MCLAREN VIVIERA ESTARÍA HACIENDO FILMES INTERACTIVOS”

El National Film Board of Canada¹ es una institución muy especial y valiosa por lo que significa para el medio audiovisual tanto en su país de origen como fronteras afuera, en especial para los países pequeños como el nuestro para los que ciertas premisas fundamentales sobre el cine sirvieron de espejo y de alternativa posible frente a las encerronas a las que nos somete el cine institucional.

Esa vocación expansiva que siempre la llevó a tener presencia casi militante en todo el mundo se corresponde y complementa con la alteridad constante con la que se paró frente al cine y el cobijo a esos márgenes que casi siempre eran mirados con desdén. Cuando pensamos en el NFB recordamos algunos nombres puntuales, ciertas figuras emblemáticas como la de su fundador, el escocés John Grierson, pero sobre todo el repertorio de temas y de formas. Su producción está llena de cortas duraciones, de animaciones y documentales, de búsquedas experimentales varias y de importantes preocupaciones sociales. Esta característica ha estado siempre acompañada por el apego a la actualidad del medio. El NFB nunca dejó de ser una institución pionera.

1. Podrán encontrar mayor información sobre NFB en muchos sitios, pero los invitamos especialmente a recorrer su portal: <http://www.nfb.ca/>

Pionera pero no vanguardista, no creo que estén adelantados a su tiempo. Simplemente están en contacto con el mundo que los rodea, tienen los ojos y oídos atentos a lo que está pasando, le sacan el jugo al presente del cine, y por eso parece que construyen su futuro.

Una de sus últimas y originales movidas fue la de armar una unidad totalmente dedicada a las producciones interactivas. Y qué son las producciones interactivas? Se preguntarán algunos de ustedes.... Pues bien, el asunto es así, tomamos contacto con algún tipo de computadora, Smartphone, tableta, televisor inteligente o lo que tengamos a mano, ubicamos en la web (la web del NFB, que tienen todas sus producciones disponibles para la descarga gratuita) la “pieza” deseada (que yo prefiero llamar filmes a secas) y ponemos play. Y qué pasa de ahí en más? Nada, porque si solo hacemos eso nada ocurre. Estos filmes nos piden que participemos, y que lo hagamos con el cuerpo, que toquemos botones, que nos desplazemos por la pantalla, que ubiquemos objetos frente a una cámara. La interacción implica que nos dispongamos a jugar, a intervenir, a decidir el rumbo de la “lectura”, que completemos sentidos y clausuremos solitos los relatos, o no y los dejemos eternamente inconclusos y nos animemos a un loop sin fin. La metáfora de la navegación pocas veces estuvo mejor empleada y estos filmes nos sumergen, nos generan mucha curiosidad y a veces nos apasionan.

Le pido disculpa al lector por este exceso de entusiasmo, pero solo aseguro que es totalmente sincero.

Fue entonces que recibí muy feliz la noticia de la llegada al DocMontevideo de este año de la directora de la Unidad de producciones interactivas y de dos de sus productores. Llegué a la entrevista tan entusiasmada y con tantas expectativas que por momentos sentí que solo cabía la decepción porque nada podía estar a la altura de la admiración que sentía por ese trabajo. Y ya imaginarán ustedes que mi felicidad fue luego completa, que estas personas son como superhéroes que defienden lo mejor que tiene el medio, pero que también son generosos y que tienen tanta consciencia del espacio privilegiado que ocupan que se comprometen por entero con lo que hacen.

Transcribo aquí entonces esa charla con Monique Simard² y Dominique Willieme³, que quedó un poco opacada por incorrecto inglés de la interlocutora y por el excesivo sonido ambiente que dificultó un poco la desgravación. Espero igualmente que sepan disfrutarla.

2. Monique Simard (Canadá) Directora General del programa francés del NFB desde 2008. Creó y desarrolló la unidad de Producciones Interactivas. Entre 1998 y 2008 fue parte del equipo de Producciones Virage, una casa productora especializada en documentales sobre temas sociales e internacionales. Fue responsable por el desarrollo y producción de casi 60 documentales. Desde 1998 representa a la industria documental de Quebec. Es reconocida por su apoyo a la producción de trabajos de relevancia social, su visión para el desarrollo de documentales y la producción de trabajos interactivos y de animación.

3. Dominique Willieme (Canadá) Productor de proyectos interactivos del National Film Board. Desde 2007, está dedicado a la producción de contenidos interactivos. Anteriormente, fue consultor de empresas de comunicación y editor de varios proyectos de la cultura pop online. Participó en la creación de la nueva formación de la editorial Fresh Media (París, Francia) y luego se unió al canal francés ARTE como editor en jefe de contenidos online y nuevas plataformas.

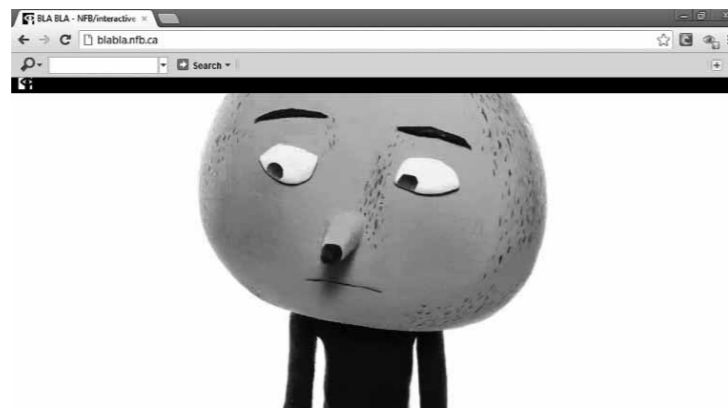
—¿Cuál les parece que son las metas de una agencia estatal en relación a la producción de contenidos audiovisuales?

MS —Lo primero que tenemos que decir es que el NFB es la última institución de esta naturaleza que queda en el mundo, ha sido la que más ha perdurado. Han existido muchas agencias públicas de este tipo en todo el mundo a partir de la década de 1930, pero a partir de los grandes recortes de presupuestos público en los '70 y '80, el NFB es la única que ha sobrevivido.

El NFB de Canadá es una agencia federal que se ha mantenido igual. Nosotros somos productores, no somos inversores, como por ejemplo el INCAA en Argentina, nosotros somos productores de contenidos, distribuimos y transmitimos masivamente en todo el mundo. También tenemos una gran influencia de la herencia británica, que nos ha permitido una gran estabilidad a lo largo de todos los gobiernos. Nosotros somos una agencia pública, no estatal, y hay una gran diferencia entre una agencia estatal, entre una televisión estatal y otra pública, porque el espacio público le pertenece al público, a la gente y no a los gobiernos. Esta es una gran diferencia que nos ha permitido autonomía e independencia, porque nosotros decidimos qué vamos a producir, qué vamos a programar. Ocasionalmente el gobierno interfiere, en estos 73 años de existencia ha habido momentos de interferencia, pero en conjunto hemos mantenido la independencia

La otra característica que hemos tenido clara desde los inicios es que la tecnología, no es solo tecnología, sino parte del proceso creativo.

Estas características se han mantenido a lo largo de su historia, a veces hemos tenido períodos no tan buenos, a veces extraordinarios, y ahora creo que estamos en un muy buen momento, porque a partir de los nuevos comisionados con un mandato por otros cinco años, se abre una perspectiva maravillosa porque tenemos muy claro el objetivo de trabajar en el entorno digital, y que lo digital nos compro-



mete a articular de muchas maneras con el público y tiene muchas más posibilidades que las salas de cine o la televisión. En segundo lugar porque lo digital nos compromete a crear contenidos no lineales e interactivos, lo digital promueve nuevas formas interactivas y yo estoy convencida de que si Norman McLaren viviera hoy estaría haciendo filmes interactivos. Imagina todas las posibilidades que se abren con estas herramientas.

MA: Viendo los maravillosos contenidos interactivos que se encuentran en el sitio del NFB, llama la atención la cantidad de contenidos para internet que siguen manteniendo una lógica linear, lo desaprovechadas que están las posibilidades de la interacción con el público. Nos pueden explicar qué es lo interactivo?

MS —En un momento en el que se habla mucho de *trans-media*, *multimedia*, *crossmedia*, *multiplataforma*, nosotros nos decidimos (por el momento) por lo interactivo.

DW —Esto es así porque si pensamos en todos esos términos, lo que tenemos es un mismo concepto que se pone en distintas plataformas. Nosotros en el NFB tomamos un tema y comenzamos con una página en blanco y no pensamos de manera linear, ni si va a ser una aplicación para un Ipad o para la televisión o cualquier otra cosa, sino que pensamos en el tema y en las infinitas posibilidades de hacer algo con eso. Nosotros pensamos en qué queremos decir y en todas las formas que tenemos para decir esa idea sin ningún tipo de limitación, sin pensar si tiene que durar 15 minutos o una hora, sin pensar en si tiene que tener tanta cantidad de segmentos o esas cuestiones. Pensamos en cuál es la mejor manera de contar esa historia. En el proyecto Code Bar⁴, por ejemplo, queremos hablar de los objetos, y proponemos que cada uno mire a su alrededor y encuentre objetos a su alcance y a partir de eso que haga algo con esos objetos, y no estamos pensando si eso va a transmitirse en el cine, la televisión o en cualquier otro medio. Cuando hablamos de la página en blanco, tomamos por ejemplo una botella y pensamos qué podemos decir sobre ella, qué pasa cuando tomás la botella, y qué cosas podés hacer con ella

MS —Y es interactivo porque estás proponiendo una acción, una interacción. Por ejemplo, tomás la botella y la colocás frente a tu Ipod y ves qué ocurre y responder a esa interacción. A veces es mucho más simple que eso, trabajás a partir de una imagen y de todo lo que se puede hacer con ella.

DW —Por ejemplo tenemos este proyecto que se llama Bla Bla⁵, y parece muy simple y divertido, invita a jugar con él, a interactuar, pero detrás nos encontramos con una programación difícilísima y muy compleja que demandó dos años de trabajo. Ha sido uno de los proyectos más complejos que

4. <http://codebarre.tv/en/#/en> Este fue el material interactivo que presentaron en el encuentro Dominique Williem y Hugues Sweeney. La propuesta es la siguiente, se parte de la idea de que los objetos son espejos que hablan de nosotros. Y qué nos dicen? Para averiguarlo tenemos que mirar a nuestro alrededor, encontrar algún objeto que tenga un código de barras y enfrentarlo a la cámara del dispositivo que estemos usando. Luego veremos aparecer un cortometraje que se relaciona con el objeto, y más tarde podemos pasear por el blog en el cuál todos podemos sumar materiales que establezcan diálogos con la propuesta, encontrar información sobre esos objetos, visitar alguna de las instalaciones que se realizaron con la idea y jugar con el scanner gigante, etc. Es una propuesta multiplataforma en la que intervinieron 30 realizadores y se prepararon 100 cortometrajes entre otros elementos.

5. <http://blabla.nfb.ca/> Una de las propuestas más atractivas y simples de la página de Interactivos. Este film de Vincent Morisset es muy difícil de explicar y muy grato de experimentar, así que los invitamos a entrar en el sitio ni bien terminen la lectura de la entrevista.

armamos. Pero no se ve la tecnología, porque la tecnología es la herramienta que usamos para contar una historia de diferentes maneras. Bla Bla es impresionante, porque los niños de cuatro años lo entienden y se relacionan muy bien con él, pero al mismo tiempo, participa en una exposición en un museo de París, y funciona. Nosotros queremos contar la historia de Bla Bla por todos los posibles caminos que se nos abren.

Nosotros trabajamos con una gran libertad y esas etiquetas (experimental, documental, interactivo) no tienen mucho peso, porque una vez que hacemos una elección podemos hacer lo que queramos. Por ejemplo, hace unas semanas atrás decidimos hacer un proyecto sobre las elecciones, y este es un proyecto que armamos muy rápido, y pensamos en construir una interface que sea ágil y armar videos de dos minutos que recorran toda la campaña hasta el fin de la elección. Es muy espontáneo, porque nosotros decidimos con total libertad los medios para transmitir, y dónde van a circular esos contenidos.

—¿Ustedes trabajan con una plantilla estable de directores y técnicos para afrontar todas estas realizaciones?

MS —No, nosotros somos productores, y producimos materiales documentales, animaciones e interactivos. Cada línea trabaja por separado con sus coordinadores. Cada coordinador trabaja con un grupo de productores, pero los equipos creativos pueden venir de cualquier lado.

DW —No solo los directores, sino todo el equipo técnico y creativo son convocados para cada proyecto particular.

MS: Esto no siempre fue así. Hasta 2002 había directores de tiempo completo en NFB. Algunos trabajaban 45 años, Norman McLaren tuvo ese solo trabajo durante todo el tiempo que vivió en Canadá. Ahora hemos decidido que es un gran privilegio trabajar para el NFB y que no es justo que quede reservado para solo unos pocos directores. Tenemos una posibilidad mucho más amplia en nuestras producciones si contratamos todo tipo de gente. Así llega un productor con una idea, la analizamos, le damos el ok, y se aprueba el presupuesto y se convocan los equipos.

—¿No hay control de lo que se realiza por parte de las autoridades?

MS —En realidad tenemos mucha libertad para trabajar, pero somos cuidadosos en lo que se realiza y somos responsables con lo que decimos.

—¿Cuáles creen ustedes que son las posibilidades para desarrollar materiales interactivos en pequeños países como Uruguay? ¿Qué papel pueden jugar las instituciones públicas dedicadas al audiovisual?

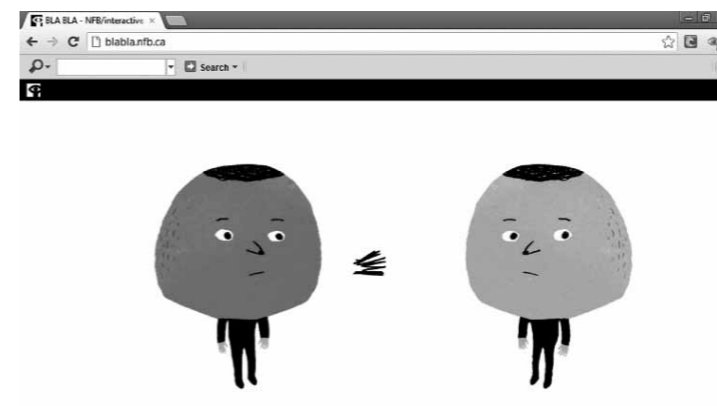
MS —De alguna manera yo creo que debe ser más sencillo trabajar con estos medios, porque estamos en una era digital y Uruguay no es un país pobre y está inserto en ese

mundo. Hay buena conectividad, son usuales los smartphones, las computadoras portátiles. Ustedes están en la era digital. Sabemos que están en una etapa de construcción, que el instituto del cine es bastante nuevo y esta etapa se da en un momento complicado, pero ustedes tienen gente talentosa acá que puede hacer el trabajo. Hay experiencias como Bla Bla que pueden ser muy caras, porque toda la tecnología es muy complicada, pero otros ejemplos son muy accesibles y pueden desarrollarse por 5000 dólares.

—Pero es necesario tener una plataforma para eso.

MS —Pero ustedes pueden construir una plataforma.

DW —El tema es que no se pueden pensar estos temas de las formas tradicionales. Hemos estado trabajando en un workshop de tres días y la gente se acerca con sus proyectos de películas y quieren trabajar con los contenidos de sus películas para aprovechar las herramientas interactivas. Ese suele ser el acercamiento al tema. Estoy trabajando con un proyecto de film documental y quiero que se convierta en un largometraje y que se proyecte en televisión, y las herramientas interactivas son otro elemento que le puedo agregar al proyecto, es ver qué otra cosa puedo hacer con mi película, de qué otra forma puedo llegar a más personas y conseguir fondos.



Pero lo interactivo tendría que ser algo distinto. Uno llega con un proyecto y trabaja de forma interactiva si lo que quiere decir se presta para eso, si la interacción expresa tus conceptos, y en este caso no es más complicado ni más caro. Si se piensa como algo adicional, sí se encarece el proceso, pero si se piensa como algo que surge como interactivo todo resulta mejor. Actualmente en Canadá son muy pocos los realizadores que han hecho el cambio y piensan todo el proyecto interactivo de forma original, y son pocos los lugares fuera del NFB que le dan cabida como algo en sí mismo y no como un elemento adicional.

MS —En ese cambio tenemos que entender que estas producciones no son mejores o peores sino que son distintas, que tienen otra lógica, otro proceso creativo, otra forma de producción. La gente joven en Uruguay, están en contacto con estas herramientas, practican juegos, están en internet, entienden estos usos y podrían hacer rápidamente el cambio, va a ser esa generación la que haga el cambio.

DW —Durante el trabajo en el workshop quedamos positivamente sorprendidos al ver como llegaban los distintos realizadores y luego de pocos minutos se daban de lo que estábamos hablando y algo cambiaba en ellos. Y al final terminamos con tres proyectos que lograron entender la dinámica y que dejaron de ser materiales convencionales a los que se les agrega lo interactivo para ser proyectos totalmente originales pensados para este medio, como proyectos nativos digitales.

Es importante hacer este cambio en como concebimos los proyectos y una vez que los realizadores se dan cuenta de las alternativas lo dejan de ver como una restricción sino que ven todas las posibilidades que se abren. Imagínense que tenés una película y luego de una proyección podés consultarle a todo el público cuál es su opinión sobre la misma y que participe con ella... Una vez que los realizadores se abren a estas posibilidades las encuentran realmente interesantes. La respuesta que hemos tenido en Uruguay ha sido de verdad excepcional y estamos muy contentos con lo que ha sucedido.

—*Cuando me encontré el año pasado con la sección de Interactivos de la NFB me quedé fascinada y traté de difundir por todos lados estos materiales, pero la recepción a veces fue más compleja, porque se las seguía mirando con la cabeza con la que nos relacionamos con los materiales convencionales, o como nuevas formas que se oponen a las otras.*

MS —s que esto es algo distinto. Lo interactivo es algo distinto, así como la radio es algo distinto a la televisión, como el cine no es televisión. Y una vez que entendimos que es algo distinto ya no tenemos más miedo de este nuevo medio.

DW —Es lo mismo que ha pasado con los comienzos de la televisión y los miedos que surgió dentro del cine y las difi-

cultades para concebir materiales para televisión, en especial porque en un comienzo no era un consumo masivo. Esto mismo está pasando con la web. Estos cambios se están dando de forma muy rápida y hace 25 años esto que ahora tenemos parecía inconcebible, nadie tenía internet, no había celulares, y las alternativas que se nos presentan podían parecer como bromas. En el año 2002 parecía imposible que hubiera difusión de videos por internet, la velocidad de conexión lo hacía inviable. Hoy en día ya no tengo más televisión por cable, y casi todo el audiovisual que consumo lo miro en la computadora. En estos momentos hay varios lugares que siguen teniendo problemas de conexión, pero este es un problema temporario.

—*Yo no creo que el tema sea un problema de conectividad sino un problema de formación, de los marcos en los que concebimos las producciones.*

MS —Pero sabemos que hay mucha gente que piensa diferente y que le encuentra la utilidad a todo esto. Hay muchos programadores, mucha gente muy joven que se está interesando. Y aquí en Uruguay por ejemplo ustedes tienen a Gonzalo Frasca, que es uno de los mejores programadores de juegos del mundo. Aquí hay recursos para hacer el cambio.

DW —El tema es que muchas veces a los realizadores no se les ocurre qué cosas hacer con la interactividad, llegan por ejemplo con sus proyectos documentales y no le encuentran sentido a las herramientas. Y por otro lado tenemos a los programadores que no saben qué hacer con los recursos. Entonces, nosotros como productores tenemos que poner a esa gente en contacto, ponerlos a trabajar juntos en una misma habitación. Y lo que sucede es asombroso, porque el realizador le plantea al responsable del diseño web cosas para contar una historia que nunca se le hubieran ocurrido, y a su vez el diseñador plantea nuevas formas de contar esa misma historia

MS —Antes de trabajar para el NFB yo era productora de filmes documentales, y cuando me convocaron para trabajar con contenidos digitales me explicaron que me necesitaban, porque tenían toda la tecnología pero no tenían contenidos.

Una de las principales cosas que hacemos es poner a trabajar a distinta gente en conjunto, no tener miedo de ese encuentro. Allí cada uno tiene algo para contribuir, es un trabajo muy colectivo.

DW —Hay una gran contaminación, entre la web, la necesidad de contar una historia. Una vez que se tiene la necesidad de contar una historia, luego es armar la reunión. Ustedes en Uruguay tienen muy buenos realizadores, personas que trabajan con la web, gente que trabaja en diseño,

todas esas competencias. Lo único que hay que hacer es reunir las. El trabajo en el workshop ha sido grandioso.

MS —También consideramos que este país está muy abierto a los cambios y modificaciones para aprovechar las nuevas oportunidades.

La cronista hizo aquí un chiste obvio sobre el tema que los lectores sabrán imaginar

DW —Nosotros solo decimos que ustedes tienen la gente, saben cómo hacerlo y tienen historias para contar.

—*Fuera de Canadá: ¿cuál es el panorama de la producción de materiales interactivos?*

MS —Los materiales interactivos se producen en todos lados. Ahora, el tipo de materiales que nosotros producimos se realizan también en Arte France, con quienes coproducimos materiales. Los alemanes no están trabajando en este sentido y hay mucha dificultad de encontrar interesados en financiar. Los británicos, claro. Los estadounidenses también

DW —En Norteamérica se está trabajando a partir de la NPR (*National Public Radio*) que está destinando fondos.

MS —Taiwan, Japón y Korea tienen un importante desarrollo pero solo aplicado a los juegos, son solo juegos y más juegos, en animaciones interactivas y ese tipo de cosas. Allí son muy fuertes en eso pero no se dedican a otro tipo de producciones como los documentales interactivos que nosotros hacemos. Uno de nuestros retos es difundir estas propuestas en otras regiones.

Nosotros nos sentimos muy privilegiados por poder estar trabajando en este lugar y con estas condiciones, y es por eso que sentimos la responsabilidad de ser muy muy buenos.

DW —Y esto de usar medios de financiamiento que son públicos nos hace sentir muy responsables acerca de los usos de los nuevos medios y trabajar para el futuro. Hace unos años este panorama era impensado, pero ahora todos los contenidos circulan por distintos medios, y eso que ves en la televisión, luego circula por tu celular o por internet.

—*Desde hace un tiempo acá hablamos de la convergencia, para definir esa situación.*

DW —Sí, es una convergencia, pero en la cual no se eliminan los distintos canales como los conocemos, así como la radio no hizo desaparecer a los diarios, ni la televisión no hizo que se terminara el cine, la web no hará desaparecer esos medios.

—*Ustedes saben que el NFB ha tenido una gran incidencia en muchos otros lugares afuera, y que muchos países han pensado sus propias agencias estatales bajo esta influencia. ¿Ustedes creen que eso sigue siendo así hoy en día?*

MS —Hace un tiempo estaba hablando con una representante del gobierno canadiense y me contó que la institu-

ción canadiense más reconocida en el extranjero era la NFB. Eso es algo muy especial, porque la marca de calidad que está asociada al NFB es algo importante y difícil de conseguir y eso hace que no podamos vivir en el pasado, y tenemos que hacer hoy lo que McLaren hizo en la década del '50, o lo que Pierre Perreault hizo en los '80. Para nosotros es muy importante mantener ese reto, porque de esa manera nosotros seguimos siendo referencia para muchos realizadores y animadores que quieren ir al NFB. Eso nos hace una institución muy fluida y esa es una de las cosas más importantes que queremos hacer. Nosotros producimos con equipos canadienses y a partir de temas locales, pero lo hacemos para el mundo, y más aun en estos días. Es un proyecto inmenso pero que hay que hacerlo porque también tenemos los medios. Esto no era concebible veinte o diez años antes pero ahora con internet, skype, etc todo es posible. Las oportunidades para generar cambios en la producción son extraordinarias, y tenemos que usarlas. Nosotros no vemos contradicción en trabajar con filmes canadienses y difundir y producir afuera, todo es parte del mismo espíritu.

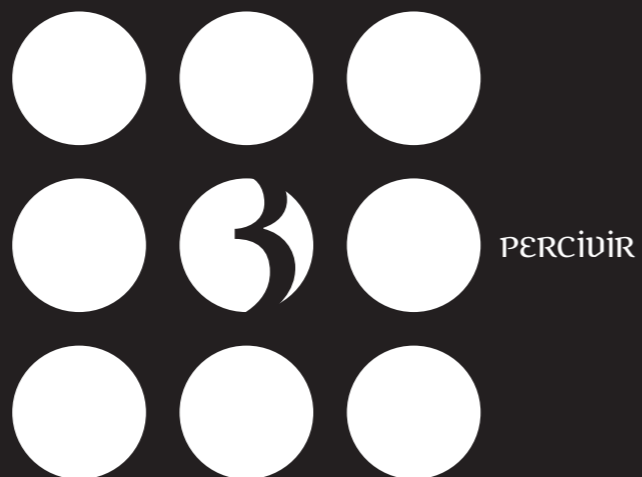
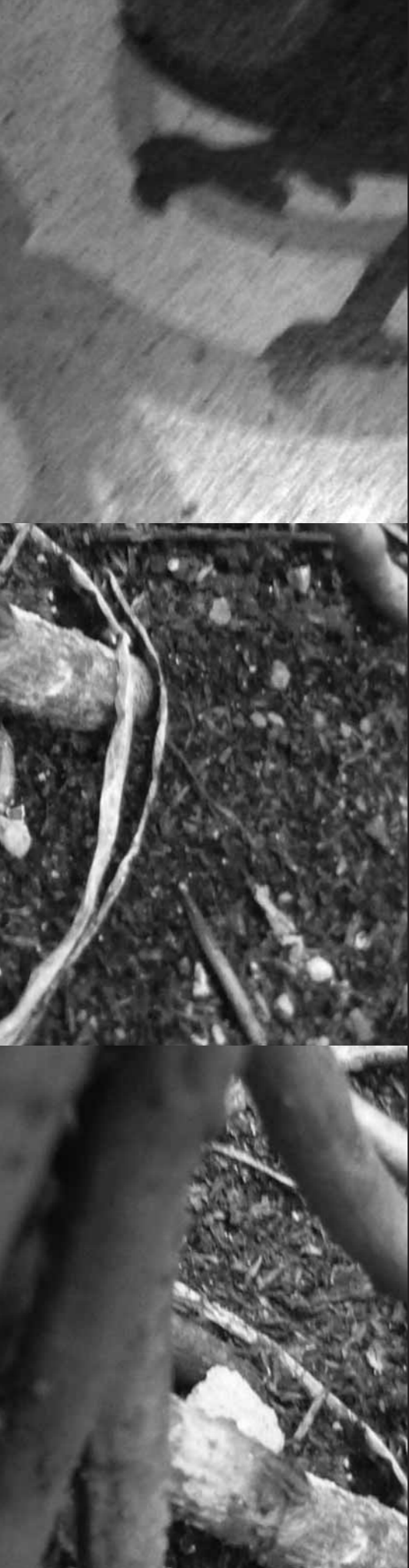
—*A lo largo de todos estos años, ustedes pueden tener alguna medida del impacto que ha tenido el NFB en la sociedad canadiense.*

MS —Tenés que tener medir algunas cosas para entender la excepcionalidad de la institución. Hace unos años hubo un gran recorte general por parte del estado y la única demostración pública en rechazo del recorte fue para defender al NFB. Se recortó presupuesto en agricultura, en medio ambiente, pero no se pudo recortar nada en el NFB por el apoyo de la gente. Eso significa algo. El otro tema es que nosotros somos un vector importante en la construcción de la identidad canadiense. Somos una institución muy importante en la construcción de la identidad pública del Canadá. Esto puede parecer una contradicción con los tipos de proyectos que desarrollamos, pero la gente se reconoce en eso que hacemos y muchas de las producciones a las que tienen más apego y definen quienes son están producidas por el NFB. El otro elemento que tenemos que medir es el impacto de cada proyecto y sus consecuencias en la sociedad. Mucho de lo que hacemos tiene una incidencia directa en algunos aspectos de nuestra sociedad y cambia políticas públicas en distintos temas

DW —Para eso es necesario entender como cada uno de los proyectos entra en conversación con la opinión pública. A veces trabajamos con un pequeño proyecto de corto alcance, pero luego vemos que los resultados son replicados en otros medios y termina siendo usado en la educación pública y es increíble cómo se da ese proceso. Se puede cambiar mucho aunque sea un pequeño proceso.



Monique Simard



Trabajos de investigación
que apelan a todos nuestros
sentidos y al percibir nos
ayudan comprender.

Lo que leerán a continuación es una nota que surge de un cruce bastante obvio entre las variables que trabajamos. Si esto fuera matemática diría que ha sido sumar dos más dos, pero como sabemos que este recorrido no tiene porqué ser evidente más que para un reducido número de personas interesadas por la historia del cine rioplatense de la década del 50 (y ya más de uno se estará imaginando un chiste obvio...) es que pasamos a explicitar los términos de la suma y su resultado.

El trabajo que está desarrollando el DocMontevideo de forma sostenida desde hace varios años para lograr incidir en el medio audiovisual local y fomentar el desarrollo del documental y favorecer distintos encuentros con las agencias públicas, ha tenido un importante antecedente en el trabajo que desarrolló el departamento de Cine Arte del SODRE durante la administración de Danilo Trelles. En el número dos de la primera época de 33 cines abordamos este tema en detalle así que los remitimos a esos trabajos sobre el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. En este caso solo queremos recordar la importancia que tuvo el modelo de trabajo del NFB de Canadá para el desarrollo de la propuesta llevada a cabo por Trelles. Es por esto que queremos invitarlos a que lean el siguiente texto y las fuentes documentales que lo acompañan que le dan un interesante clima de época al asunto.

Mariano Mestman
María Luisa Ortega

JOHN GRIERSON VISITA MONTEVIDEO



La llegada de Grierson al Festival del SODRE en 1958 de algún modo consagraba un previo reconocimiento por parte de la institución anfitriona, cuyo Departamento de Cine Arte había sido creado a fines de 1943 por Danilo Trelles. Desde los años '50 el Festival o las temporadas del SODRE incluirían films del documental británico de los '30 o posteriores del National Film Board canadiense, ambos de algún modo creados por el cineasta escocés. Y el catálogo del Festival de 1956 aludiría de modo explícito a Grierson como orientador del proyecto cinematográfico del SODRE. De este modo, su presencia en 1958 y el encuentro con los que serían cineastas claves de los nuevos cines de la región en los años sucesivos (como Fernando Birri, Manuel Chambí, Simón Feldman, Mario Handler, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Ruiz, Leopoldo Torre Nilsson, entre otros), sin duda colaboró a que el Congreso de Cineastas realizado en paralelo al Festival se configurase en un hito del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

La afinidad entre los postulados del Congreso y el pensamiento de Grierson fue evidente para quienes lo escucharon en las ruedas de prensa o en las charlas informales en el café *Boston* de Montevideo. O para quienes lo acompañaron en sus recorridos por la ciudad, el paseo obligado por el puerto, sus diálogos con la gente.

En una febril actividad cotidiana, Grierson desplegaría sus opiniones sobre la edificación urbana, su interés por el churrasco y el fútbol, su deslumbramiento con el manejo de la pelota por niños y jóvenes en las calles, sus averiguaciones sobre los distintos tipos de queso o de ganado uruguayo, entre tantas otras cosas. Una vitalidad notable para su edad, que se reflejaba tanto en su humor como en el ímpetu con el que abordaba las conferencias de prensa o “invadía” los despachos ministeriales, los cafés y “hasta los vestuarios del

estadio”, según observaba el Semanario *Marcha* (27/6/58) y comentaba una prensa que valoró su visita de modo unánime. Desde las reseñas que publicó Homero Alsina Thevenet en *El país* (una serie “interminable” de notas, como él mismo las calificó), con sus títulos por demás elogiosos, pasando por las de *La mañana*, o las de *Marcha*, la presencia de Grierson en Montevideo fue seguida con la misma admiración y simpatía demostrada por jóvenes cineastas, cinéfilos y público que asistieron a las conferencias de prensa o a sendos homenajes organizados por Cine Club Uruguay y Cine Universitario.

Sus observaciones tal vez no escaparon de algunas “opiniones antojadizas” o “afirmaciones apresuradas”, en la visión de algún medio de prensa. Pero incluso cuando algunos consejos corrían el riesgo de cargarse de cierto “pintorequismo” o “exotismo”, desde un comienzo quedó claro que el escocés no perdería su tiempo en el circuito turístico, sino que asumiría una mirada atenta, un diálogo respetuoso y una actitud de compromiso y colaboración con la cinematografía uruguaya. Se trataba de un “hombre que vino a pelear”, como tituló HAT una de sus notas.

En un reciente artículo (en prensa), nos detuvimos con más detalle en esta visita de Grierson a Montevideo y lo “seguimos” en su viaje en los días posteriores a Argentina, Chile, Bolivia y Perú, en busca de materiales para su programa *This Wonderful World*, que había comenzado a emitirse en la televisión escocesa. En ese artículo propusimos observar el vínculo más general que el documental griersoniano (del mismo modo que el neorrealismo italiano, entre otros) había establecido con el documental latinoamericano por su influencia en un amplio circuito cineclubístico desplegado en toda la región en ese rico período de “transición” de los años '50, entre el cine clásico y el moderno, entre el cine industrial y los nuevos cines independientes.

En las páginas que siguen se reproducen dos de las notas que dieron cuenta de la visita a Montevideo en mayo-junio de 1958 y que reflejan el interés que su llegada suscitó en el medio local así como su actividad y los rasgos distintivos de su pensamiento y su personalidad.¹

1. Los autores de esta nota quieren agradecer especialmente a Juan José Mugni (Director del Archivo Nacional de la Imagen-Sodre, Montevideo), Eduardo Correa (Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya) y Adrián Muoyo (Biblioteca ENERC, Buenos Aires) por haber facilitado gran parte de la documentación que está en el origen de esta investigación. La editora de esta revista de paso agradece muy especialmente a Eduardo por haberla ayudado mucho con el armado de los materiales y porque siempre está atento a corregir alguno de los tantos errores que comete.

El hombre que vino a pelear

Es muy útil el folleto que Cine Universitario editó como homenaje a Grierson. Fue puesto en circulación junto con las funciones programadas con documentales ingleses (lunes 2), es accesible a cualquiera que vaya a buscarlo, incluyendo autoridades nacionales, y contiene 24 nutridas páginas de texto. Sus autores son el propio Grierson y el crítico inglés Forsyth Hardy; sus fuentes son el libro Grierson on Documentary (editado por Hardy, 1946) y ejemplares de la revista inglesa Sight and Sound (1950, 1951, 1955), todo lo cual es difícilmente conseguible para el curioso montevideano. Aunque la prensa se ha ocupado largamente de Grierson en los últimos diez días, agrupando notas biográficas y reseñas ocasionales, este folleto de Cine Universitario tiene la ventaja de la coherencia. Allí están el hombre, sus ideas, su carrera, su influencia; allí se integra el documental británico con otros géneros cinematográficos en los que fué un factor formativo. El creador y su obra son temas que hasta hace poco aparecían reservados al conocimiento de los especialistas, y debe valorarse este folleto de Cine Universitario como una tarea de divulgación, en el mismo espíritu de tenaz educación pública que el mismo Grierson ha mantenido durante tantos años. La edición ha estado a cargo de Jaime F. Botet y la presentación gráfica es de Mario Traverso. Aunque ambos deben estar al tanto de errores menores (alguna ligereza de traducción); también saben que ésta es la clase de folleto que se guarda en la biblioteca, donde no suelen llegar los recortes de diarios.

Grierson ha sentado sus propias reglas desde que llegó a Montevideo el domingo 25 de mayo, y no tiene nada de particular que el lunes 2 haya modificado la programación que Cine Universitario había combinado en su homenaje. Se componía de *Drifters*, *Industrial Britain* y *Coalface*, pero Grierson dijo que están dando muchas cosas viejas; no quiere oír hablar del primero de esos títulos, único film que le pertenece por completo y que es considerado como piedra angular del movimiento. Así que llevó, de sus propias fuentes, las copias de *The Rival World* (Haanstra), *Trade Tattoo* (Len Lye), *Night Mail* (Wright y Watt), y agregó a las 19.30 horas una conferencia propia con la que nadie había pensado. Allí dijo un poco de todo, con un traductor eficaz al lado. Habló de los usos del documental, de su financiación por un porcentaje de las entradas, de su administración en Inglaterra por un organismo que opera como Banco Cinematográfico. Y en una conversación más informal, que siguió a esa charla pública, reflexionó junto a algunas copas sobre temas que en verdad importaban a los veinte oyentes que le rodeaban: la misión de los críticos, la actitud de los realizadores uruguayos, la calificación del material cinematográfico que había visto en los últimos días. Un inventario de esas opiniones informales sería tan imposible como inútil. Pero dos o tres rasgos constantes informan sus ideas, con una continuidad que es posible trazar desde hace 25 años hasta hoy. Quiere un cine dinámico que golpee en el espectador, que le diga la verdad sobre el ambiente del cual hace, que sea concreto como un film de acción, que tenga un sentimiento sugerido y no proclamado. Quiere que los realizadores se junten en equipo para hacer su obra, y parece distinguir siempre entre quienes traen las ideas y quienes las ejecutan: un dato curioso, mencionado por Grierson en momentos distantes, es que *The Rival World* debe mucho más al productor Stuart Legg que al director Haanstra. Quiere extender esa colaboración hasta el grado en que los críticos se pongan a asesorar a los realizadores ("como un padre confesor") y no le asustan



John Grierson

las implicancias que en seguida asustaron a sus oyentes ("estamos entre gente adulta, creo"). Y quiere que los críticos mismos se pongan a descubrir valores y no se limiten a venerar cosas viejas. Todo esto ya figura, desde luego, en escritos anteriores, en la recopilación *Grierson on Documentary*, en el cuestionario a críticos y directores cuyas conclusiones publicó *Sight and Sound* (octubre-diciembre 1953), en los cuatro artículos sobre crítica que la misma revista le publicó meses después, en las manifestaciones que Grierson hizo en sus conferencias de prensa. Es un pensador de continuidad casi total (cuando incurre en contradicciones es el primero en marcarlas), un conversador incansable, un peleador de la causa del cine y además un hombre modesto y humorista, a quien todavía no se le vió una pose de gran maestro.

Al fondo de muchas conversaciones con Grierson hay un interés de sus interlocutores. Los realizadores le plantean sus dificultades: la falta de laboratorios, la falta de acceso a los circuitos comerciales, la escasa financiación posible. Los cronistas le aseguran que hacen lo que pueden, y hasta hubo alguno que adujo no distraerse en cuanto a valores nuevos y en cuanto a contacto con realizadores nacionales. Con toda naturalidad Grierson aclara que no está en sus manos arreglar problemas, pero él piensa que el intercambio con la Argentina soluciona el problema laboratorios, que una sala de 16 mm. sería una salida para la producción independiente, que una comisión semi-oficial puede ser intermediaria para problemas de financiación y difusión; estableció que burocracia hay en todos lados y que no hay que asustarse de ella. Atrás de todas esas manifestaciones, la gran incógnita es saber si el mismo Grierson ha conversado con el gobierno nacional sobre problemas colectivos; hasta ahora ha sido muy discreto y sólo ha admitido la buena voluntad con que le recibieron tres personajes oficiales (Fischer, Zavala Muniz, Ruggia). Todavía se queda, todavía conversa, todavía está lúcido; con un poco de suerte el cine nacional verá cómo se forma una comisión y cómo se instala una sala de 16 mm. y cómo se permite el libre intercambio de films con la Argentina.

Hoy, miércoles, Grierson deberá ir a Cine Club, que había organizado un programa en su homenaje (con *Drifters*, *Industrial Britain*, *Coalface*) y que ahora calcula la posibilidad de que se lo modifiquen. Después tiene una recepción más bien británica, mañana da una conferencia en el Anglo-Uruguayo, el viernes da una nueva conferencia de prensa, el lunes se va. Son pocos días y sería mejor no apurarlo hasta que termine sus peleas con resultados optimistas, como ya lo hizo en Inglaterra, en Australia y en Canadá; en todo caso el viernes le van a preguntar más de lo que él supone. Quizás no se lleve mucho film uruguayo para pasar en su audición

escocesa de televisión: los estuvo mirando, no declaró haberse entusiasmado por ninguno, le gustó *Cantegriles* de Alberto Miller (atención escoceses: ésa es una parte del Uruguay). Pero mientras no se vaya, Grierson es mirado como la esperanza para un cine nacional; de un momento a otro se sabrá con precisión hasta dónde llegó en su batalla con la burocracia y el expediente.

H. A. T.

Marcha, viernes 30/5/1958
p. 17. Nota firmada con las
iniciales M. T.
(Mario Trajtenberg)

ALGO más que un cineísta. JOHN GRIERSON vino, vió y ojalá venza.

La cocina del restaurant parecía un cuadro de Goya y los cocineros estaban disfrazados de herreros. El uruguayo que filmo *Cantegriles* puede ser tan liberador de su patria como Artigas. Los periodistas fueron corteses y exactos pero no pusieron a prueba las armas de contraataque que él tenía preparadas. Opinión va, opinión viene, John Grierson ha conseguido divertir y provocar a una cantidad de uruguayos en los pocos días que ha pasado en Montevideo como invitado oficial del 3° Festival del SODRE. Lejos de hablar como un cineasta profesional, lejos de colocarse en el terreno en el que críticos y admiradores cineclubistas esperaban de él, Grierson ha opinado sobre todo menos, casi, sobre cine propiamente dicho. Las verdades sobre industria, gobierno y creadores; algunos rasgos del folclore intelectual uruguayo, captados con la mirada despierta de quien se ha pasado treinta años ocupándose incesantemente de la realidad. "Soy un hombre de propaganda", dice Grierson, y esa autodefinition contiene en un amplio sentido sus intereses como hombre de cine. Lo primero que quiso saber el señor aquí fue qué hizo el gobierno por

darse a conocer en el extranjero y no qué clase de cine interesaba a los propios creadores uruguayos. Se ha pasado insistiendo en la necesidad de que el gobierno y la industria tomen conciencia de los enormes beneficios que les reportaría el cine documental tanto en materia de finanzas como de prestigio. "Los cinematografistas no necesitan del Estado, el Estado es quien necesitan de ellos", dice Grierson. El que podría contestar preguntas sobre la presencia de Grierson en la vida nacional inglesa es el propio gobierno de Inglaterra que ampara la presencia de Grierson entre nosotros con una mezcla de orgullo y temor, nunca se sabe qué formidable ataque descargará Grierson en los próximos tres minutos. El estado inglés corrió durante los años de la pre-guerra una aventura de colaboración con los cinematografistas que resultó tan importante para el cine. Se creó nada menos que un género: el documental, como para los propios intereses nacionales un vasto sentido del término propaganda nació de esa colaboración. No solo publicidad para la industria privada que financió las películas de la escuela documental sino conocimiento y comprensión hacia

las ideas y los problemas del mundo colonial de ultramar, información vívida sobre la rama más importante del trabajo nacional e incluso luego de 1940, solidaridad y fuerza colectiva para una sociedad amenazada por la invasión alemana.

CARRERA DE UN HOMBRE, CARRERA DE UNA ESCUELA

¿De modo que la vinculación entre Grierson y el cine se concretó recién en el momento especialísimo de la preguerra? “Oh no”, dice Grierson, un escocés de 60 años que conserva el acento intransigente del norte británico. La cosa empezó mucho antes. Doctor en filosofía y profesor de ciencia política, Grierson llegó al cine a través del interés que le veía como instrumento de comunicación en masa. Desde su adolescencia fue crítico de cine y reivindica para sí mismo en 1919 a propósito de *Dog's Life* la previsión de haber sido el primero en considerar a Charles Chaplin como un genio. Ambos intereses, el cine y la filosofía social, fueron paralelos hasta que a fines de la tercera década lograron confluir en lo que sería su carrera definitiva. Filmó *Drifsters* en 1929, sobre los pescadores de arenque. Pero dejó de dirigir y se consagró a impulsar las relaciones entre el talento y la industria logrando la entera dedicación de los documentalistas ingleses primero al filmar para una organización que comercializaba los productos coloniales, la Empire Marketing Board, y luego para la Oficina General de Correos. Este tipo de trabajos plantea problemas complejos que no dejaron de inquietar a algunos periodistas durante una conferencia de prensa celebrada el martes pasado. El primero es el de la independencia del cinematógrafo frente a la empresa privada o pública que respalda su esfuerzo. Quizá sólo un escocés calmado como Grierson pudo haberlo resuelto en forma satisfactoria y los resultados están a la vista. El dá razones de peso para alejar el temor de la sujeción; son los empresarios quienes dependen del hom-

bre de cine en lo que a propaganda se refiere y además el prestigio bien ganado produce respeto. Pero se adivina y Grierson insinúa un refinado trabajo de zapa que cava en la burocracia túneles de ventilación creadora. Un empuje temperamental del propio Grierson puso en marcha la perfecta maquinaria de la escuela documental inglesa. Por un lado la industria y el Estado, por otro los cinematografistas, y entre ambos una organización intermedia el British Films Centre, compuesto por personalidades del cine que abandonaron su trabajo. “Todos trabajábamos felices”, y por encima de las diferencias de opinión política, dentro de una tendencia mayormente izquierdista, todos estaban unidos por un propósito eran “buenos empleados públicos” y algo más, eran los mejores talentos británicos y podían estar produciendo continuamente según las preferencias de cada uno. Grierson tenía a su disposición un joven músico llamado Benjamin Britten, un joven poeta, llamado Auden, que cobraban algo así como 40 pesos por semana, y para esa época era un buen sueldo. La célula se reprodujo y a medida que pasó el tiempo los viajes de Grierson lograron que en Nueva Zelanda, en Canadá, en África se tomara un ritmo de producción documental similar al inglés. Los trabajos y los días de Grierson han resultado en varios miles de films y en un capital girado que supera los 10 millones de libras esterlinas. Al cabo de los años la escuela documental ha tomado otras direcciones. Esos viejos miembros han dejado parcialmente la tarea cinematográfica pero hasta ahora no ha tenido una sola pelea. La televisión significó un nuevo y potente mercado para los films documentales que según Grierson no pueden aspirar a mantenerse sólo por la demanda de los exhibidores. Ahora Grierson trabaja para la televisión escocesa y tiene un programa de actualidad documental de todo el mundo al que quiere llevar algunos films uruguayos. Pero a través de su evolución la idea de libertad creadora se ha mantenido incommovible. Y Grierson pertrechado de argumentos y

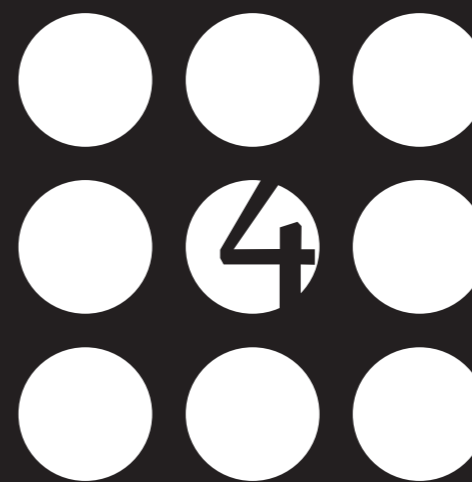
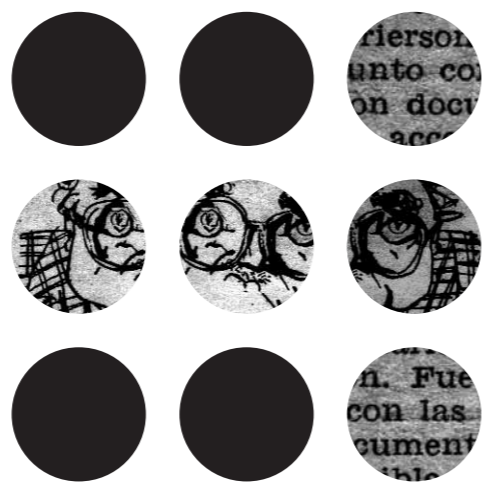
convicciones de su propia experiencia para los que dudan de la posibilidad de un trabajo similar en Latinoamérica. Una vez produjo por ejemplo, seis documentales sobre Escocia que decían todas las verdades que había que decir. “Trabajo para el Estado, pero saben muy bien que cuando tengo que hablar de mi propio país...”. El gobierno no quiso mandar los films a la exposición de Nueva York, pero llegaron a ser exhibidos en el pabellón norteamericano, nada de contemplaciones.

UN CATALIZADOR

Se dice, y es muy creíble, que la frase inicial de Grierson en una entrevista con un ministro uruguayo fue “usted es un burócrata”. Veterano de los lides con la burocracia, Grierson posee todas las condiciones para triunfar. Por algo fue profesor de ciencia política, por algo se acercó al cine desde dentro y desde afuera. No fue sólo capaz de reunir en torno a sí los talentos más firmes y disponibles de la Inglaterra pre-bélica. Descubrió que la burocracia y la industria podían percatarse de la importancia de esa función. Grierson no quiere perder tiempo en Montevideo con los quehaceres tradicionales de un turista. No quiere papar moscas en los lugares pintorescos sino ver mucho cine del que se hace aquí, hablar con la gente, provocar inquietudes. Luego de un obligado paseo por el puerto, Grierson puede informar a un interlocutor que en Uruguay se producen 9 clases distintas de queso, dato que, por supuesto, el interlocutor ignoraba. Grierson sabe porque se preocupó de averiguarlo la suerte que han corrido los pueblos productores importados de Escocia, no se cuidó debidamente la cruz. Grierson también quiere ver fútbol y conocer a los jugadores “porque si no de vuelta en Escocia me degüellan”. El Uruguay es una realidad compuesta de datos, costumbres nuevas, vida económica, mentalidad nacional y un gobierno y unos creadores que tienen que tomar conciencia de sus res-

pectivas necesidades. Todo eso consta en una libreta que Grierson escribe y consulta a cada rato, consta también en las intenciones de un hombre que ha hecho obra en todo el mundo anglosajón y no puede irse del Uruguay sin hacerla aquí también. La primera sorpresa de Grierson es que el cine latinoamericano no explote más intensamente el atractivo de las costumbres indígenas, no esté más apegado a esa realidad nacional de cada país “cuyo olor, entre comillas, dice, me estimula enormemente”. ¿Por qué los realizadores no se dan cuenta de que “las raíces del documental están en el lugar en que se vive”? “Esa realidad, es la bisagra de los intereses del Estado y los del cinematógrafo. Con la naturaleza se puede hacer poesía sin proponérselo, mostrando su naturaleza a los demás un país está haciendo la mejor propaganda de los productos que quiere exportar y, al mismo tiempo, el creador ejerce una transformación intelectual sobre los temas de la realidad pura, los únicos aprovechables, los únicos fértiles. Debemos asegurar que el documental se convierta en un arma del pensamiento”. Naturaleza quiere decir todos los aspectos de la vida nacional: Grierson querría ver un documental sobre el control de la pelota por los jugadores de fútbol y ese film tiene que ser el mejor imaginable en el mundo sobre el tema. Pero encararse con la realidad exige una actitud vital de que los uruguayos no se mofaran. El respeto por la cultura española y la francesa, la tradición de la universidad católica medieval, han convertido a los uruguayos en una raza de contemplativos. Les ha impedido esa transformación de intelecto en actividad que el mundo de hoy exige. Estamos sumergidos en una realidad cambiante, somos nosotros quienes debemos cambiarla. Incumbe en primer lugar al cine como medio de comunicación social crear la conciencia de esa realidad y dar el primer paso hacia su transformación o dar cuenta de cómo se está produciendo una sentida experiencia. Grierson puede ser tomado quizá como ejemplo nota-

ble de actividad profundamente creadora, de hombre que ha manejado como pocos en el mundo de hoy el saber *volitivo* reivindica para el cine documental. Rebosante de experiencia y seguro de haber aprovechado positivamente las potencialidades de un arte, una industria y una máquina estatal viene a remover inercias y nada podría vencerlo de que la burocracia latinoamericana es menos domeñable que la británica. En su manera de ser y en lo que quiere que hagamos la fuerza de carácter y una suerte de estimulante insolencia manifiestan la convicción de una obra cumplida que quiere repetirse para bien de todas las partes interesadas. No trae argumentos de estética ni métodos de persuasión trae las ganas incurables de trabajar y estimular el trabajo que tanto repercutieron en la sociedad inglesa de una época. Trae la elección de una carrera triunfante que a los 60 años de vida todavía exige ser tomada como ejemplo. “Soy después de todo un hombre del renacimiento –confiesa- pero vivo hoy y me intereso por lo que sucede hoy”. Claro que sí un renacentista que se sentiría ahogado en una sola disciplina y tiene los cinco sentidos continuamente alerta con un activo por excelencia que está atento a las peripecias del hombre moderno en su afirmación frente al mundo del trabajo, de la belleza, de la solidaridad. Y sólo quien tenga el alma muerta podrá saltarse su testimonio.



LEER

Reseñas que nos incentiven
nuestro gusto por leer sobre cine

La imagen justa

“Cuando una era se derrumba, la Historia se descompone en imágenes y no en relatos.”
Walter Benjamin *Libro de los pasajes.*

Pensar la relación entre el cine y la política luego de la década del 60 pareciera, en principio, bastante complejo. En ese momento la expresión “cine político” refería a una forma de hacer, a una praxis inseparable de lo político. En ese sentido, la estética era una ética y la práctica cinematográfica era una práctica revolucionaria.

La violencia sistemática ejercida durante los gobiernos dictatoriales y sus consecuencias, fueron algunas de las razones para que esta relación sufriera mutaciones y se desarticulara el acuerdo sobre el vínculo que lo audiovisual debía mantener con lo social y lo político.

Esta desarticulación no implicó la ruptura entre ambas esferas. Lejos de ello, una cartografía del corpus cinematográfico de la Argentina postdictatorial, como la que realiza Ana Amado en su libro, da cuenta de “la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que la componen y descomponen por medio de una invención poética” (10)

El título se vuelve iluminador. Amado recupera una cita de Jean Luc- Godard que aparece en un cartel de “Viento del Este”: “No (es) una imagen justa, sino justo una imagen”. Invirtiendo la primera parte del enunciado, propone abordar el estudio de la imagen focalizando en los vínculos éticos que entabla con la realidad. El término *justa* es recuperado en su doble significación, en tanto propuesta ética (justicia) y en tanto forma estética (justa, bien lograda). Lo interesante de este planteo es que lo cinematográfico no queda subsumido a lo político, de hecho, es en los pliegues de la construcción formal y narrativa donde se hacen visibles las articulaciones de lo político y social.

Las diferentes representaciones abordadas a lo largo del análisis están atravesadas por la memoria “eje que permite enlazar los acontecimientos del pasado con cada presente específico” (32). La periodización abarca desde 1980 hasta 2007, casi tres décadas dentro de las cuales existe un recorte, una alternativa.

El primer análisis está dedicado a las representaciones del peronismo en el cine de Solanas, Favio, Fernández Mouján y también las pinturas de Daniel Santoro. Para ello, conceptos como el de “mito”, “populismo”, “repetición” freudiana, serán algunas de las herramientas y sustento de las reflexiones que estudian y cuestionan la legitimidad de recuperar el pasado a través de lo mítico.

Los otros dos grandes apartados están compuestos en primer lugar, por los discursos testimoniales de los familiares de víctimas de la dictadura, y en segundo lugar por los films que recuperan la crisis del 2001 y las concomitantes revueltas sociales. Conceptos teóricos de Kristeva, Michel de Certeau, Rancière, entre otros, son los que articulan el análisis. Esta variedad teórica tiene su correlato en la multiplicidad genérica. El análisis no se agota en una sola forma, incluye el documental, la ficción, así como algunas series televisivas.

Más allá del lúcido análisis, que permite reflexionar sobre un complejo entramado cinematográfico y social, este libro puede ser visto como disparador para pensar de qué manera el par cine-política se articula en otros contextos similares, pero no iguales, como es el caso de Uruguay. Más aún, el abordaje evita la mirada nostálgica del pasado y redimensiona la presencia de lo histórico-político diseminada en las imágenes presentes.



Ana Amado *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2009.

Sandino Núñez visita 33 cines

Como decía la editorial, Sandino Núñez nos ha honrado al escribir su texto “La cámara, el falso yo y la muerte” para este número. No sería oportuno plantear aquí la cantidad de ideas que ha despertado su lectura y las posibilidades que ello supone, en tanto texto que motiva al pensamiento y la actitud crítica.

Queremos sí subrayar dos cuestiones que nos parecen pertinentes. La primera es que la Casa Editorial Hum ha reeditado este año su libro *El miedo es el mensaje*. Los “medios de comunicación” y el formato audiovisual son permanentemente retomados en función del análisis. La democracia mediática, la sociedad etológica, la mercantilización conceptual, la creación de la “masa”, el biopoder y el estado de excepción, son algunos de los puntos que definen cada apartado del texto. Subyace aquí un marco conceptual y una posición crítica que ya es característica de Núñez, una figura que hace imposible no pensar en filósofos contemporáneos como G. Agamben, A. Badiou o S. Zizek. La palabra, la formulación de conceptos e hipótesis, la profundidad y (¿por qué no?) la posibilidad de verdad, se configuran en este libro sin que haya una pretensión retórica distante o soberbia.

La segunda es que, justamente, Núñez logra traspasar la opinión más o menos generalizada de la filosofía como pensamiento privilegiado y para ciertos receptores en determinadas parcelas del conocimiento. En este libro, así como en los otros, o desde sus textos para el suplemento *Tiempo de Crítica* o publicados en su blog, hay una idea de práctica filosófica. Núñez enfrenta su mirada crítica al mundo que nos rodea: los ejemplos suelen ser cercanos, las citas audiovisuales no se circunscriben a la esfera de referencia para cierta elite. No hay fragmentación entre teoría y escritura, su método se presenta con una coherencia irreprochable e ineludible.

Esperamos que a partir de la lectura de este texto continúen leyendo a Sandino Núñez, porque incluso cuando provoca desacuerdo, está ante todo dándole una oportunidad más al pensamiento crítico que escapa al mero “juego de la circulación”. No es poca cosa en estos tiempos. M. J. O. M.



Sentir: Actores relacionados a la práctica audiovisual nos hablan de lo que sienten sobre esta actividad y sus producciones.

La cámara, EL FALSO YO Y LA MUERTE

1.

La fotografía no es solamente una tecnología. Es una especie de paradigma de la cultura en Occidente. Hay prácticas fotográficas, hay un modo fotográfico de entender el mundo. La fotografía es un facsímil de la realidad. En una cultura fotográfica la verdad tiene que ver con la evidencia y el registro de cosas, y no con la interpretación y la crítica. El ingeniero Leonardo y los pintores Durero y Vermeer usaban habitualmente la cámara oscura como instrumento auxiliar para sus bocetos y dibujos. El procedimiento es sencillo. Una escena iluminada *pasa a través* de un pequeño orificio en un bastidor, se proyecta y se *imprime* invertida sobre una pared opuesta, en una cámara oscura. Basta un espejo para corregir la posición de la imagen y un cálculo de distancia para obtener el tamaño adecuado. El dibujo “calca” la realidad y la escritura hará lo mismo. El *dispositivo* facsimilar, la proyección del espacio en el plano, va construyendo *el dibujo de una verdad* que se expresará en el lenguaje de la geometría: la perspectiva cónica, las proyecciones, el dibujo técnico. Como la luz y la mirada, la verdad se proyecta en línea recta. Es simple y elemental: veo *lo que es*, registro *lo que veo*.

Hay algo de cuestiones militares, imperiales o expansionistas que se liga profundamente a esta cultura fotográfica. *El origen de las Especies* de Darwin, por ejemplo, no expone necesariamente una cuestión militar o imperial. Pero su práctica, sus procedimientos, sus herramientas, su voluntad y su interés provienen de un formato militar: ¿en qué cultura sino en una militar-imperial podría haberse planteado *eso* como un proyecto: el viaje del Beagle, nave científica de exploración y reconocimiento, gigantesco observatorio flotante en permanente misión exploratoria, dibujando-fotografiando-midiendo las especies, trazando el mapa de todos los seres vivos, las líneas de la evolución, las curvas del parentesco? ¿Qué otra cultura podría estar interesada en ese atlas, en ese saber clasificatorio o fotográfico? ¿Qué otra cultura podría tener la voluntad de ese saber? Aquí el sujeto no es sino un ojo. O mejor, una cámara:

un simple dispositivo de registro del mundo, de las cosas, de los objetos. Y el ojo, decía Platón, no se ve a sí mismo, no reflexiona sobre sí mismo, no piensa su lugar ni sus condiciones de posibilidad. Ni se piensa, a su vez, a sí mismo como condición de posibilidad del propio objeto visto. El *Terminator* es un soldado eficaz y deslumbrante, es una obra maestra de la ingeniería militar, antes que nada, porque es una cámara que registra, anota, calcula y mide.

Y la cámara, en tanto dispositivo de registrar y mostrar, se asocia a una ética de la no intervención: una cultura-cámara no juzga, no interpreta, no teoriza. Cierta vez, en un programa argentino que se llamaba *Ser Urbano*, se nos muestra algo como un ritual afro en algún arrabal del gran Buenos Aires. Una señora está en trance, alguien derrama sangre de gallina sobre ella, la gente baila en el barro. Gastón Pauls, conductor y guía, dice algo así como que él no está ahí para juzgar a nadie sino para respetarlo. Y entonces la cámara sigue filmando el aquelarre. *Respetar* es esa catástrofe del juicio. Pero no solamente: *respetar* es *mostrar*, ofrecer a la masa, a través de la cámara-testigo, el espectáculo de la transparencia misma de lo social.

2.

Hay que decir que la cámara como metáfora de la tercera persona, de ese acto neutro de observación, no siempre se sostiene, o mejor, no siempre quiere sostenerse. Parece ser moda en ciertos documentales de TV la aparición y exhibición de algo como un *Yo* histérico. En lugar del ojo clásico que anota lo que ve, o del guía que funciona como una especie de dedo índice, aparece un yo hiperexpresivo, jadeante, autorreferencial. Donde antes había una tercera persona vinculada a la conquista militar de la naturaleza, ahora hay un yo teatral o lúdico que se vincula a una especie de desafío, de *tour de force* con la naturaleza. El aventurero, el pionero, o el deportista de riesgo, son personajes o falsos yoes literarios que disimulan la verdadera operación de tercera persona: la práctica geopolítica de viajar, conocer, fotografiar, mostrar cosas o lugares exóticos.

Una variante es la de series de televisión como *NYPD*, que parecen filmadas por un *amateur*, una cámara continua que intenta captarlo todo en una vacilante exploración de planos o focos. La escena es ansiosa, piensa uno, porque la mirada o la cámara lo es. La cámara quiere pasar a ser un-objeto-más, *puesto ahí*, arrojado. Sensible y expuesto. En *NYPD* el camarógrafo parece estar siempre estorbando el desarrollo de la escena y al mismo tiempo parece querer hacer todo lo posible para no

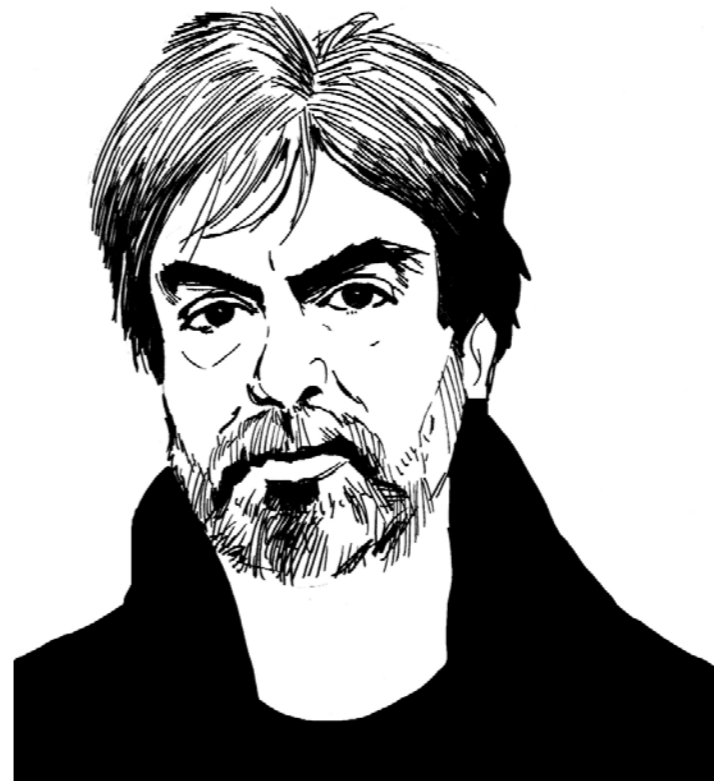
Sandino Núñez (1961). Algunos de sus textos: *Diverso y universo* (Acali, 1980), *Lo sublime y lo obscuro. Geopolítica de la subjetividad* (Del Zorzal, 2005) *Disney War. Violencia territorial en la aldea global* (Lapuz, 2006) *El miedo es el mensaje* (Amuleto, 2007. Reedit. Hum, 2012) *Cosas profanas. Los límites políticos de los objetos* (Trilce, 2009) *Prohibido pensar* (Hum, 2010).

estorbar: se corre, se hace a un lado, vacila, entorpece. La cámara ya no es inmune: es la torpeza del operador, su ansiedad, su miedo, su humor. Es que los videos de aficionado o el informe noticioso desde el lugar de los hechos marcan una nueva forma de verosimilitud desde los '90 del siglo pasado.

En la técnica realista la cámara se minimizaba para lograr la ubicuidad de un ojo naturalista (la no-persona), una tecnología neutra de presentación o exposición de la escena, de un cuadro o de un paisaje. Ahora la cámara es eso *cuya propia exposición* concentra y subraya una dramaticidad de nuevo tipo: la exhibición de un dios menor que parece estar afectado por las mismas reglas (eventualmente mortales) del juego que juegan los mortales, los personajes de la anécdota. Ahora la cámara no solamente expone: también está expuesta. “Parece real” ya no remite a “no parece filmado”. La ecuación se invierte en forma radical: es real *porque es o parece* filmado. Pero ese *porque* no tiene que ver con el peso institucional del medio para legitimar la escena que muestra, sino precisamente con la suspensión de ese peso, con la fragilidad del medio, con su contingencia y su emergencia. Habitado a revivir y a verificar el carácter objetivante de su mirada a través de la mirada de la cámara, el espectador asiste ahora a una especie de realismo de segundo grado: no es la neutralidad expositiva de la cámara sino su afectividad descontrolada e histérica lo que me hace confiar en la autenticidad de lo que se muestra. Este procedimiento alcanza su punto de apoteosis en filmes como *El proyecto Blair Witch*, *REC* o *Cloverfield*. (Ahora, como todo en la industria de la cultura masiva, ya hay miles de estos productos, componen género y subgéneros, y eso hace que estas observaciones envejecan rápidamente.)

3.

Recordemos por última vez al *Terminator*. Su muerte es narrada de un “modo subjetivo”: una pantalla se desajusta, se desintoniza y finalmente se apaga, dejando un punto póstumo de electrones, que durará un par de segundos más que él, brillando en el centro del rectángulo de la nada. Su muerte es, digamos, agnóstica: muere en cuerpo y alma. Una muerte definitiva, sin espesor ni relieve, privada del privilegio del sentido y la trascendencia. Pero esa muerte terrible es nada comparada con lo siniestro que muestra la película *El proyecto Blair Witch*. La ficción utiliza el clásico recurso de verosimilitud de negarse como ficción: se nos dice que es un videocasete que alguien ha encontrado y que arroja luz sobre la enigmática desaparición de tres jóvenes en un bosque. El video ha sido grabado

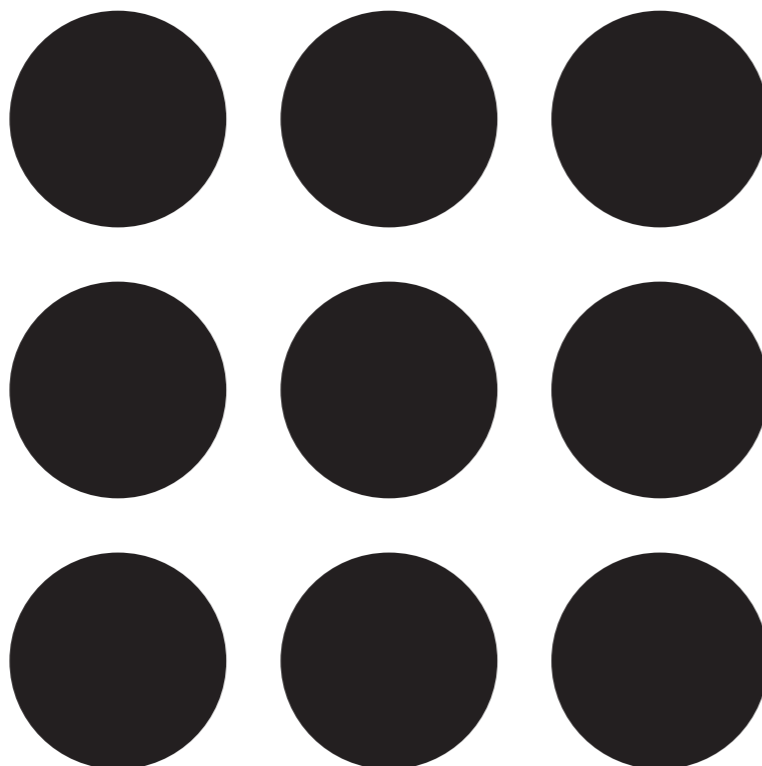


por los propios jóvenes desaparecidos, y a partir de ahí todo se ofrece como un video de aficionado. Su única clave es: alguien con una cámara *está ahí*. *Dasein*. Mero instrumento helado de registro de un mundo objetivo, la cámara está para el caso “calentada”, dramatizada, *subjetivada* por el operador: la imagen está siempre envuelta por un clima tenso, nervioso o *agresivo*. El dualismo clásico cuerpo/alma puede irrumpir bajo una forma sustancial extrema: la foto o la imagen le pertenecen al artefacto o al cuerpo, pero su clima o su aura (una foto movida, indecisa, quebrada o desenfocada, la respiración agitada) son *fantasmas del operador*. Son signos de una retórica del sujeto, del humor o del alma.

Aquí la máquina, y eso es lo terrible, va a sobrevivir al operador. El cuerpo va a sobrevivir al alma. Al final, en el suelo, ya no manejada por nadie, la cámara sigue registrando, tonta y obstinadamente, también para nadie, un caos (una escena oscura, confusa, fragmentaria) que adivinamos que es la muerte de los protagonistas. El horror es precisamente esa cámara-cosa que sobrevive al sujeto, aunque sea por unos minutos. Muerto ese sujeto que temblaba, jadeaba y corría detrás o dentro de la prótesis de la cámara, la cámara estira su vida póstuma. Ya no podrá apagar su mirada opaca de nadie para nadie. Ya no hay conciencia. Ya no hay

un sujeto unificador o dador de sentido: sólo objetos parciales. Póstumo, abominable, el cuerpo-prótesis sigue viviendo después de que el alma ha muerto. El mundo sigue viviendo después de que el sentido ha muerto. Imposible no pensar en los camarógrafos baleados en África o en Oaxaca digamos –apoteosis o coronación de esta tragedia. Muerto el camarógrafo la cámara empecina el juego de seguir registrando: el cuadro póstumo y absurdo de una calle al ras del suelo, piernas, zapatos, gente que corre en segundo plano, el ruido apagado del tiroteo. La muerte del sujeto unificador: la sobrevivida obstinada de los objetos parciales. El mundo, como *automaton*, funcionando para nadie. Lo Real.

Ahí reside quizá el miedo que en las películas nos provocan los *travelling* de la cámara, digamos, a lo largo de una habitación sin gente, mostrando los detalles (sabemos que la familia descansa tranquilamente en las habitaciones de arriba): la inquietud de suponer que alguien merodea por ahí no es nada en comparación con un miedo, muchísimo más profundo, que se le solapa: *ahí no hay nadie*. Ese “*ahí no hay nadie*” es el centro loco de la fotografía y de la cultura fotográfica. Aunque muestre gente, ahí no hay nadie. Hay, en todo caso, *algo* sin *alguien*. Aunque alguien haya apretado el disparador de la cámara, nadie mira.



Poné a rodar tus ideas

Trabajamos para contribuir al desarrollo del cine y el audiovisual uruguayo.

Juan Carlos Gómez 1276 - Telefax: 2916 6197 - www.montevideo.gub.uy/locaciones - infolocaciones@imm.gub.uy

el clú de yaugurú

X \$ 250
un libro x mes

.....
Cada socio que haga
un nuevo socio
se ahorra el pago
de un mes

.....
Cada nuevo socio
recibe dos libros:
el correspondiente al mes
y otro de bienvenida

.....
Juan Gustavo Cobo Borda / Megget+Parrilla+Cabrerita / Caf / Horacio Buscaglia / Melba Guariblia /
Aliverti Liquida / Washington Benavides / y la poesía, toda la poesía en todos sus géneros

SUSCRIBASE por yauguru2008@adinet.com.uy

ica.u.mec.gub.uy

creatividad
cine
audiovisual
ingenio
fomento
formación
programas
convocatorias
difusión
patrimonio
fondos
presencia internacional
festivales
muestras
documental
ficción
cortometrajes
cursos
talleres
seminarios
descentralización
cultura
televisión
salas
espectadores
público
itinerante
sonido
entretenimiento
escena
producción
proyectos
desarrollo
nuevas tecnologías
mercados

ica.u
uy
Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay

un cine, un país

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA