

Nº 7 • \$ 2.-  
2003

# EL ECLIPSE



# Talleres

El Eclipse suma a sus actividades, a partir de mayo, una serie de talleres orientados hacia la reflexión teórica y la producción cinematográfica.

## Taller de lenguaje cinematográfico y producción

Las convenciones y las libertades expresivas. La historia y los géneros. El guión y la improvisación. Producción de un corto en video.

Duración: 3 meses.

Coordinado por Rubén Plataneo.

## Imágenes alteradas. Una aproximación al cine experimental

Este taller propone un acercamiento conceptual a las principales manifestaciones del llamado cine experimental; un recorrido a través de propuestas radicales que establecen nuevas funciones para la imagen cinematográfica.

Duración: 1 mes.

Dictado por Gustavo Galuppo

## Estrategias del documental y las implicancias en los sujetos que intervienen en la historia

Duración: 1 mes

Dictado por Pablo Romano

Informes: 4497647, de lunes a viernes de 16 a 18 hs. o revista\_el\_eclipse@yahoo.com

### La política por otros medios

# La retórica de la persuasión



De todas aquellas utopías mordaces (de los últimos siglos) no subsiste nada, aparte unas impalpables figuras angélicas, casi transparentes, destiladas, predigeridas, homeopáticas. La utopía de un mundo justo, gobernado según los principios de la razón y de los métodos científicos, se transformó en terreno de juego en donde unos jugadores cabalistas —me refiero a aquellos corredores de la bolsa, vestidos como burgueses de Calais estragados, con la barba recortada, el pelo corto, la cuerda al cuello— se hallan empeñados en un intercambio masivo de textos en código. Juego en que el ganador gana más de lo que puede consumir; y el perdedor pierde lo que nunca ha tenido. Más allá de las murallas de esta Ciudad Ideal, se extienden vastos campamentos de seres humanos, erráticos, amnésicos, desprogramados, medio muertos y lanzados a la saga de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis; un puro estado de guerra, una peste, un hambre que ninguna hambruna podrá saciar; una muerte que fulmina hasta la idea misma de la muerte. Todos son gobernados por el miedo, ese General de doble rostro: uno es el de Terror, amo y señor de los territorios en estado de guerra; el otro es el de Pánico, hijo de Pan. Emiliano, profesor de retórica, oyó un grito desde el puente de su barco cogido en la tempestad, en aguas de la isla de Paxos: “Tamo, Tamo, cuando llegues a Palode, díles que el gran Dios Pan ha muerto”. A él respondió no hace mucho un consejero japonés del presidente Bush, “cuyo nombre no quiero recordar”, cuando dio en declarar que San Agustín, dios del progreso indefinido, había muerto. El asesino de Pan está muerto. La historia se ha detenido. Pan revivirá.

La (segunda) utopía que esperaba de la lógica el aniquilamiento de los problemas, no ha conocido mejor fortuna. El mundo, esa totalidad de acontecimientos, ha sido escamoteado o, por lo menos, se ha travestido de acontecimientos sólo posibles; lo que pudo haber sido ha suplantado a lo que verdaderamente fue, mientras que lo que podrá ser reemplazará a lo que será. En

este mundo se puede sostener que la Segunda Guerra Mundial no tuvo lugar, o aun que nosotros mismos no tendremos lugar. En el mundo de los guiones plausibles podemos vivir varias vidas y morir a repetición, pero con una condición: que nos sometamos a las leyes eternas de la “Energieia” —evidencia narrativa—. Se llama “evidencia narrativa” a la retórica de persuasión puesta hoy al servicio de la elaboración de ficciones, cuyas reglas básicas han evolucionado desde el siglo XIX. Todas propugnan la supremacía de lo plausible sobre una realidad de poco crédito, porque es incoherente y polvoriento. En adelante ya no se dice: Se quitó la máscara y apareció su verdadero rostro, basta con decir: Para mostrar lo que es, se ha calzado su máscara.

Las reglas que gobiernan el cine (digamos, Hollywood) son idénticas al simulacro que es la vida en nuestros días. Esta utopía acaba por reformular la idea de la salvación, cuya versión más perfecta se halla en la aplicación de la teoría del conflicto central: mientras más sacrifique usted a la lógica narrativa o a la Energieia, más posibilidades tendrá de salvarse. Reglas que han encontrado a menudo su inspiración en ciertos juegos venidos de la Grecia antigua, en los que predominaban el azar y el vértigo. Incluso hemos resucitado juegos que habían caído en el olvido. Juegos de resistencia al dolor —la prueba de la tortura— y juegos de sobrevida. En estas Olimpiadas permanentes, los miembros de la Ciudad Ideal son azuzados sin cesar los unos contra los otros para un combate singular. Cada movimiento, cada intención son objeto de evaluación. Los otros, los no ciudadanos, la mayoría, vegeta como parias.

Raúl Ruiz

Fragmento de *Teoría del conflicto central*,  
de *Poética del cine*,  
de Raúl Ruiz (Sudamericana, 2000)

Por la fuerza de la violencia y su instrumentación genocida, algunos gobiernos buscan, por estos días, que su propia realidad imponga su estatuto de verdad sobre cualquier ficción, o sobre otros modos de tamizar y expresar esa misma realidad. Algo, esto último, que les ha molestado lo suficiente, a esos gobiernos, como para tratar de impedir toda manifestación que escape a sus controles económicos y morales. Y que lo han logrado en buena parte, no cabe ninguna duda. Del cine y sus mecanismos de penetración se han servido lo suficiente y encontraron que era un sistema tan útil para doblegar y uniformar haciendo propios los enunciados con que Joseph Goebbels convencía a Hitler cuando los comparaba a la mejor división Panzer. Ya los extremos no se tocan —la historia del último medio siglo del trío demoledor con su hedor a muerte: capitalismo, fascismo o comunismo estatizado—, sino que se interpenetran y acaban adquiriendo un carácter universal. Es casi la presencia anticipada de la muerte, con sus abstracciones puras que juzgan y deciden en nombre de la historia entera, y se sirven de todo tipo de medios que convoquen a las mayorías. Han ido construyendo el reino del terror con la paciencia propia del domesticador; actúan no como hombres vivos en medio de hombres vivos, sino como comisarios del pensamiento que buscan descubrir al hombre que valora su intimidad y necesita conversar con la muerte para afirmarse en su existencia. Esos hombres son sospechosos y finalmente culpables de oponerse a la demarcación del autoconstituido poder, culpables de rechazar que se les imponga la muerte.

Para estos menesteres, el cine y los medios audiovisuales sirvieron como la manera más acertada de moldear el fin último de este poder, en el que la muerte es insignificante, pierde todo su valor de drama, carece de profundidad y pasa, en el mejor de los casos, a engrosar una lista de archivo. En el mundo "libre", estos detalles no cuentan. Y en el mundo "libre" el cine tiene un lugar esencial. Por eso los espacios siguen ocupados por el tipo de cine que finalmente embrutece y uniforma. Por los que cuidan celosamente que ese cine no se aparte de sus cauces ni deje vagar su imaginación. Cuidadores de que nada se mueva y siempre haciendo ola para que nada se vea. Detalles imprecisos y polémicas vanas. Justificarse y recomendarse para preservar un valor único. Para todo esto, cierto cine cumple la función más miserable. Condenar a la repetición, hacer de la mediocridad y del sentido de la oportunidad una misma cosa. El viento sopla en una sola dirección, por donde las imágenes transmiten la banalidad, síntoma evidente de querer apropiarse de la muerte de los otros.

A ese tiempo y a ese pasado sin porvenir, sobre el que se basa el planteo inmoral del cine dirigido, que todo lo reduce a la abstracción matemática de la taquilla, en el que la emoción no tiene entidad de pasión y naufraga en la contrariedad del arte utilitario, se opone otro cine que busca el punto en que todo se afirma entre los signos que le son propios, no para decir la verdad, sino para disputar el espacio de la lógica que introduce su propia disolución o para rebatir la irracionalidad que triunfa bajo la máscara de la razón. Y si esto ha sido así desde los mismos orígenes del cine, hoy más que nunca queda clara la gravedad de su propio destino porque ese cine afirma que su fin último —el fin último de todo cine industrial dirigido— es impedir que la realidad ceda necesariamente ante el símbolo y opte por la abstracción, por las formas puras en las que el sistema de creencias del poder se desintegre y muestre su carácter dislocado, discordante y fragmentado, en definitiva, sus íntimas fallas. Describir, difundir, exhibir, hacer ese otro cine entonces, negar esa realidad impuesta, distinguir entre los que engañan con un cine demasiado prudente y razonable y el formulado desde lo artístico —no el artístico que se mira a sí mismo, que finge y falsifica porque lo esencial se le escapa y se repite insaciable en fútiles mistificaciones—, es una tentación poderosa de establecer otro contacto con la realidad, un vínculo con el error, con la duda, con la presencia momentánea y perturbadora del porvenir. Es un reconocimiento del derecho a avanzar sobre el terror, el vacío y el silencio, de trazar una línea de belleza que permitan captar, aunque más no sea alternando preguntas y respuestas, el incomprensible acontecimiento de este tiempo.

## staff

### Redacción

Pablo Romano, Rubén Plataneo,  
Gustavo Galuppo, Juan Aguzzi,  
Fabián Del Pozo

### Editores

Gustavo Galuppo, Juan Aguzzi

### Arte y diagramación

Fernando Romero

### Agradecimientos

Carolina Piva, Martín Romero

## sumario

2. La retórica de la persuasión  
de Raúl Ruiz

4. Sokurov, el sueño de ser Dios  
sobre Alexander Sokurov

7. Susurros al viento  
sobre Alexander Sokurov

9. La materia viva de los hechos  
sobre Santiago Álvarez

11. Juha  
sobre Aki Kaurismäki

14. Godard, le fou  
sobre Historia(s) del Cine

16. Nosotros (variante del manifiesto)  
de Dziga Vertov

Abril / Mayo • 2003

# Sokurov, el sueño de ser Dios

*"Por supuesto, no dudo que el universo no fue creado por un método evolucionista. Estoy seguro de que el divino poder de la providencia estuvo presente en el primer momento de la creación. Después de eso las fuerzas creadoras de la naturaleza intervinieron, pero guiadas por ese primer instante. Después, para mí, todo se transformó en la teoría y la historia del arte."*

Alexander Sokurov

La primera parte de *Voces espirituales* (1995) puede verse, sin mayor esfuerzo, como el programa de visión desarrollado por Alexander Sokurov no sólo en esa, sino también en el resto de sus obras. El programa de visión, o, mejor aún, de percepción. Una propuesta global que atribuye la esencia de su ser a la necesidad de una evacuación casi absoluta de los condicionamientos culturales de la visión tradicional de una obra cinematográfica. Ya no basta sólo con ver la imagen, sino percibirla íntegra como la fabricación de un estado afectivo; de un sentimiento patentizado no en la yelocidad y en las acciones sino en la inmovilidad, la persistencia, la lentitud, y la sugerencia de una consistencia material insistentemente táctil, y un devenir musical que se arrastra lento entre las cosas, los paisajes y los cuerpos, el cielo y los rostros/manos. ¿Qué relación se ha estipulado entonces entre el tiempo de la mirada y entre el espacio representado? Ante todo, una relación basada en el exceso, la desmesura de un tiempo impuesto (y en apariencia injustificado) a una única imagen (un paisaje) que parece requerir mucho menos para ser aprehendida. Si el reconocimiento de ese espacio se agota en breves momentos, ofrece a cambio a la mirada la casi imperceptible gestión de cambios operados con una naturalidad que, se diría, los oculta. Lo imperceptible de la progresión natural de la luz, la obstinación de la naturaleza, el cambio inoperante cercano a la inmovilidad ejercido por el viento, el paso de las nubes. De cualquier modo, para el ojo espectador, la certificación del exceso. De un desborde que culmina en la experimentación del tiempo como una percepción directa. Percibir entonces, en la aparente inmovilidad, el tiempo. Y es en ese tiempo apesadumbrado que la imagen se ofrece en su devenir (en apariencia) natural; en que los ínfimos detalles, imperceptibles a una vista automatizada, comienzan a revelar la capacidad de cambio que contienen, el poder de evocación que pueden suscitar cuando entran en relación con las posibilidades inherentes al "ojo de la cámara. Pero el programa perceptivo no se agota ahí, la contemplación es apenas un paso que intenta reconducir el cine a un terreno en el que la visualidad pura (o purificada) debe culminar en una especie de revelación, no tanto mística como, en realidad, preferentemente artística (aunque haya entre

ellas más de un punto en común: la vida, para los románticos, se juzgaba con los criterios del arte, lo cual los elevaba a una especie de casta sacerdotal superior). Hay así, en casi toda su obra, dos polos que parecen oponerse e integrarse en un gran movimiento que pondría en evidencia el sentido trágico de la existencia: el paisaje, por un lado, pero un paisaje desviado siempre hacia la evanescencia, lo líquido y lo gaseoso, las nubes, la bruma, y el agua en todos sus estados (nieve, lluvia, mar). Un espacio que discurre siempre en un momento posterior al día pero anterior a la noche, en un momento más soñado que vivido, más sensorial que concreto, un instante eternizado en una duración excesiva, en el que la atmósfera enrarecida de una naturaleza brumosa borra los rasgos fuertes para homogeneizar el paisaje, para transformarlo en sensación alucinada de belleza y pureza religiosa (hay aquí, obviamente, un profundo sentido místico, pero recargado de pesar y contradicción: para Sokurov, tras el fracaso de este mundo, Dios nos ha abandonado para intentar uno mejor). Esto, de algún modo, es el descubrimiento (o la revelación) de la naturaleza como lo sublime; el sobrecogedor sentimiento doble de percibir en ella tanto la belleza caótica y primitiva de un universo aún en gestación, como la idea de su fuerza incommensurable y aterradora, la tragedia de un entorno natural impasible que evoca inevitablemente la insignificancia del hombre que contiene. Esta idea de la naturaleza, extendida en las visiones del expresionismo, es en realidad propia del romanticismo. Y Sokurov, sobra aclarar, comulga en más de un punto con las concepciones de aquel movimiento.

En el otro polo, bajo el peso de esa naturaleza inasible, la tragedia humana. La contemplación de los cuerpos como un paisaje sobre el que la muerte se abate siempre como una sombra, lenta e



inevitable; ningún gesto de esos cuerpos diseccionados escapa jamás a una extraña simbiosis con el trabajo de la muerte. Todo en ellos no es sino una evidente coreografía del desamparo y la mortalidad, en oposición a la infinitud casi siniestra de la naturaleza. A su persistencia atemporal y a su desmesura "religiosa", se contraponen inevitable la trágica finitud humana. Pero en esta primera parte de *Voces espirituales* casi no hay cuerpos (apenas uno lejano, diminuto, disuelto en el paisaje monumental), sino que estos aparecen en la palabra, la voz monocorde y omnipresente del autor que redirecciona la contemplación del espectador de acuerdo a su programa de percepción. Lo que describe, en principio, es una idea del genio creativo y de la vida trágica: Mozart, Beethoven, y Messian. Nada, aparentemente, que se relacione con la visión prolongada de aquel paisaje (aunque Sokurov pareciera concebir el universo como el producto armonioso del genio artístico; todo, de un modo u otro, pasa por el arte). La voz también, por momentos, interpela y dirige directamente la atención del espectador: escuchen esto, puede decirle para abandonarlo un tiempo a la deriva musical dentro del paisaje. Luego se vuelve a contemplar, "percibir ahora el paisaje como música, como un estado del alma (Godard). Y nada más que la sugestión de este programa perceptivo se cerrará en este episodio-manifiesto: hacer de la imagen

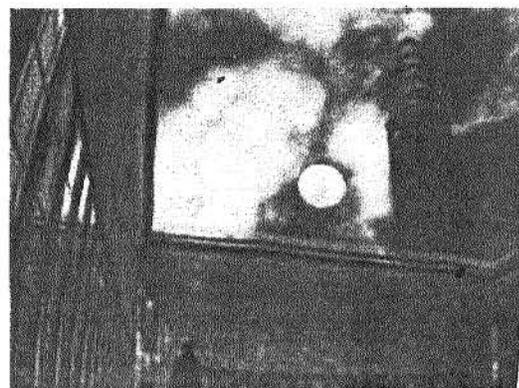
cinematográfica una visualidad purificada, afec-  
ción encarnándose en cuerpos y paisajes. Mirar de  
nuevo, pero mirar primero con los ojos cerrados  
para ver mejor, para ver más. La imagen banaliza-  
da, en definitiva, no muestra (o encarna) más que  
palabras banalizadas. Habría que intentar, parece  
decimos Sokurov, remontarse a un estado ante-  
rior, a ese momento alucinado posterior al día  
pero anterior a la noche en que las cosas se dilu-  
yen en la atmósfera, se pierden en la bruma y en la  
lluvia y en el color pálido de la muerte en suspen-  
ción, y ninguna palabra sirve ya para nombrarlas.  
Sólo después, una vez comprendido el programa  
de percepción y superado el trance, podremos  
continuar el trayecto hacia Afganistán (en pleno  
conflicto con Rusia) durante las siguientes cuatro  
horas y media.

La operación con la que abre la segunda parte fun-  
ciona como el corolario perfecto y como un nexo  
definitivo entre aquella introducción y el resto de  
la obra: abre aquel mismo plano, idéntico aunque  
no sepamos exactamente a que fracción de su pro-  
greso temporal corresponde. Pero ahora, a través  
de la voz, será actualizado para emprender el tra-  
yecto, para abandonarlo. Sobre él se escucha:  
Rusia es siempre fría, nevada, y solitaria. Es hora  
de partir. Así, aquel paisaje-estado del alma, se  
convierte en un terreno actualizado, un lugar reco-  
nocible del que hay que partir, el país de su autor,  
Rusia. Y una vez actualizado, convertido en terri-  
torio concreto, pierde su aura sensitiva y sólo  
queda desecharlo; ya no es estado interno, percep-  
ción pura, es paisaje de un país localizable, reco-  
nocible al menos en un imaginario histórico o  
turístico. Hay entonces que partir, buscar la posi-  
bilidad de una mirada suspendida que trascienda la  
representación orgánica de lo concreto, pero par-  
tiendo siempre de ella, de la naturaleza y de los  
cuerpos observados en su absoluta inoperancia,  
postergados en un instante eternizado en el vacío.  
A la espera de la muerte, o, al menos, a la sombra  
de ella. A merced absoluta del tiempo. En ausen-  
cia de Dios.

Y es en esa dirección que se construye el resto de  
esta obra gigantesca, una especie de ceremonia de  
cuerpos en actitudes cotidianas que no cesan de  
remitir a una espera. Y que no cesan de transfor-  
mar esa espera en una ceremonia en sí misma. El

tiempo, como percepción directa emanada de dis-  
persas actitudes corporales sin vínculo, es la escen-  
cia de esa liturgia celebrada por los soldados rusos  
atrincherados en terreno enemigo. Es la dilación  
extrema de actitudes vagas en el tiempo lo que  
confiere a la imagen un estatuto casi ritual. Mo-  
mentos cualquiera: la espera, el aburrimiento,  
la distensión, la fatiga, la duda; cortes insignifican-  
tes de una duración hecha de insignificancias. Pero  
no, como contradicción, una insignificancia cual-  
quiera. Lo insignificante de esta ceremonia cor-  
poral conforma la espera de un enfrentamiento con  
un enemigo invisible. La idea de una muerte omni-  
presente, capaz de arribar de improviso sin ser  
vista jamás, redirecciona la espera de estos cuerpos  
hacia la idea de un rito atroz que no hace sino pos-  
tergar el momento último e inevitable. ¿Que que-  
daría de esta observación aletargada si el cuerpo en  
cuestión no participara de una ceremonia determi-  
nante y atípica como los avatares de una guerra?  
¿Cómo trascendería la cámara la reproducción  
objetiva de las actitudes corporales en un entorno  
cotidiano?

*Una vida humilde* (1997), a fin de cuentas, tal vez  
sea eso, tal vez la pregunta de hasta dónde puede  
trascenderse la representación naturalista para  
acceder a un nivel más profundo (y cabe aclarar  
que no hay respuesta, que el programa de percep-  
ción de Sokurov abandona al espectador a su acti-  
tud contemplativa, a intentar sus propias respues-  
tas, su propia verificación a través de la experien-  
cia). Aquí es la vida observada en ralenti, una serie  
de actos rituales que conforman una teatralización  
de la soledad y el desamparo. Una anciana japo-  
nesa recluida en una solitaria casa en la montaña:  
cocina, come, cose kimonos de luto, se calienta las  
manos en un brasero, duerme. Todo es, dice  
Sokurov susurrante, persistencia, obstinación,  
inmovilidad; pero si todo en ese viejo cuerpo raído  
es obstinación y persistencia, es una persistencia  
que conoce el fin, que se arrastra indefectiblemen-  
te hacia él, en oposición a la obstinación de la  
naturaleza que persiste grandiosa en torno a su  
declinación atroz. Sobre el final, quebrando un  
pacto imprescindible de silencio con la cámara,  
recita una serie de haikus propios que describen  
las misérias de su vida. Ya no hay observación  
posible, el pacto se ha quebrado, la cámara no



haría más que interferir en sus actos rituales. El cuerpo exhibido, ahora, no es capaz de segregar su historia y su estado desde sus actitudes, no puede ya denotar la trascendencia de su mortalidad pues se ha actualizado en una historia concreta. Ahora no es el desamparo miserable de un cuerpo que se extingue disminuido ante la persistencia de la naturaleza, y no es esa misma naturaleza acongojante que la contiene y la excluye en un mismo movimiento de horror y placidez. Aquella tragedia abstracta, universal, la tragedia del cuerpo enfrentado a la naturaleza y al tiempo, ha devenido en una historia de vida particular. Ha sido actualizada definitivamente. Y tal vez, para Sokurov, nuevamente sea tiempo de partir. De viajar. De cualquier modo, el viaje es un eje fundamental que estructura el devenir de sus obras. Siempre, de un modo u otro, se establece la idea de una partida, de un regreso, de una búsqueda, aunque esto implique soñarlo.

En *María* (1978/88) se vuelve a la aldea donde diez años atrás se comenzó a plasmar un film sobre la vida de una campesina, y el viaje es un largo itinerario concretado en travellings progresivos registrados desde el interior de un auto; ocho minutos donde el espectador se convierte en el sujeto de un viaje acompasado por una serie de temas musicales tradicionales. En *Una vida humilde* es el viaje a Japón de ida y vuelta enmarcando la historia, un trayecto no exhibido sino apenas comentado en la voz omnipresente. En *Voces espirituales*, de Rusia a Afganistán y luego el regreso. Y siempre, de modo casi excluyente, la presencia de los trenes. Una presencia sonora o visual. Un medio que atraviesa la imagen y que constituye, como afirma Jacques Aumont, el antecedente más directo de la experiencia cinematográfica: es allí donde, por primera vez, un espectador inmóvil se enfrenta a una imagen móvil (el pasajero ante la

ventanilla), es el comienzo de la mirada del ojo variable. Pero más allá de esta posible alusión metafórica, la idea del viaje, en cualquier medio de locomoción, supone en el cine de Sokurov la idea de una errancia nostálgica, de un destierro permanente, y de una unidad en la que todo (la naturaleza y los hombres) es atravesado por las mismas líneas, por las mismas potencias trágicas de la vida. La conciencia de una totalidad que participa de un mismo movimiento.

Y si de films de viaje se trata, o de una especie de road movie aberrante centrado en la inmovilidad y la ensoñación, el paradigma de Sokurov es, obviamente, *Elegía de un viaje* (2001). De Rusia, nuevamente, pero ahora hacia Holanda, a un musco. La inmovilidad aquí, a pesar del trayecto del viajero, se presenta en la inversión del movimiento natural de quien se desplaza. No es el viajero (el mismo Sokurov, presente de espaldas en el tramo final o apenas interfiriendo la imagen con fragmentos de su cuerpo) quien determina en su movimiento el destino de su itinerario. Aquí el movimiento es aberrante, y ha sido sustituido, el del mismo cuerpo por el del mundo. Si hay desplazamientos aéreos, marítimos, o terrenos, estos se independizan de los medios de locomoción correspondientes por estar digitados por el flujo de un mundo de ensoñación, no por el viajero. Esta alma errante, cuya presencia se patentiza más en la voz que en su mismo cuerpo, es una abstracción cercana a un ente espiritual que, más que nombrar las cosas que ve, parece crearlas o provocarlas con la misma palabra; la simultaneidad de la observación y la reflexión frente a los hechos hace pensar en una especie de deidad creadora (¿Qué derecho tienen a mirarme así?, se pregunta al ser observado por "la gente"). Es entonces que su devenir está digitado en sueños, pero el mundo transitado, el que recorre sin leyes espacio-temporales reconocibles, es

creado por él a su paso. Nada de esto, sin embargo, puede evitar que su conciencia se encuentre imbuida por ese profundo sentimiento de desarraigo y de exclusión. Tal vez, a fin de cuentas, este sueño mesiánico de creación sea para él también un fracaso (es justamente en este film donde habla del fracaso y el abandono de Dios). Y si su creación ha fallado, es seguramente en su destino, en ese otro mundo del arte, donde hallará sosiego, donde comulgará finalmente con una creación que, aunque ajena, sí le es familiar: las pinturas de un museo. Será allí donde dialogue con las obras, donde las viva, o donde crea haberlas vivido negando su estado actual (esa ventana estaba cerrada, afirma mirando un cuadro, esos niños nunca estuvieron ahí), hasta percibir en un contacto religioso la consistencia aún tibia de las pinceladas en una obra antigua.

Allí se cierra el trayecto soñado, y no hay esta vez (tal vez la única) enunciación de un posible regreso, de la necesidad del retorno. La imagen se diluye lentamente en negro abandonando al viajero en un contacto corporal pleno con la obra aún tibia.

Sokurov, en *Elegía de un viaje*, parece al fin cumplir un sueño. El sueño de integrar a la perfección los hombres a la naturaleza, el sueño de alcanzar la totalidad de una armonía sólo posible en el arte. El sueño de pensar al mundo como una creación artística, y el sueño de haberlo creado.

El sueño absurdo, sobra aclarar, de ser finalmente Dios.

Gustavo Galuppo



Alquiler Automático de películas las 24 hs



Videoclubes con ventajas

# VIDEOTECA

CLUB DE VIDEO • VHS Y DVD

La única con poder informativo cultural sobre cine en video  
Cine de autor, cine arte y educativo.  
y por supuesto no nos olvidamos del cine de entretenimiento.

Entre Ríos 1772, Tel.: 481 7660

[www.videotecarosario.com](http://www.videotecarosario.com) • [info@videotecarosario.com](mailto:info@videotecarosario.com)

# cabo polonio

## velas

Centros de mesa artesanales

Ambientaciones

Diseños exclusivos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas **4811955** [www.videotecarosario.com.ar](http://www.videotecarosario.com.ar)

# SUSURROS AL VIENTO

"No busco records, ni estoy estupidamente fascinado por las innovaciones técnicas. Soy un director apasionado por los más elementales principios del cine: el sonido, la imagen, y el tiempo. Nada más."

Alexander Sokurov

"Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar"

R.M. Rilke

El cine de Sokurov es tan fiel a su autoría que es muy difícil encontrarle parámetros o referentes para comparar. Y es tan firme en sus convicciones el cineasta, como libre su estética; en eso sí es comparable: a Jean Luc Godard, a Chris Marker, entre otros. De Marker, *El Eclipse* ha realizado algunos ciclos, por tratarse de un autor absoluto en el terreno del ensayo cinematográfico y, más específicamente, en el del documental-ensayo de marcado sesgo poético y autorreflexivo.

El imperio del cine de entretenimiento-en-serie publicita sus productos descartables como de acción, suspenso, bélico, drama conmovedor, comedia recidera y otros simplismos degradantes de lo mejor de los géneros clásicos. Mientras, cineastas poetas pensadores siguen produciendo obras en las que arriesgan su libertad expresiva, explorando en los límites de la materia cinematográfica. Es en este territorio diverso donde se refugia la creación, la experimentación cinematográfica, contra la chatura consumista y conformista que busca y promueve el grueso del cine comercial. Ese círculo alimenta un tipo de espectador únicamente receptor de fórmulas predigeridas, que no proponen más que la escueta lectura anecdótica preestablecida. Sólo permiten un resquicio crítico por el estrecho pasillo de medición de la efectividad del producto (si sorprendió, si emocionó, si los personajes son creíbles). Las preguntas sobre la angustiosa existencia humana, las causas de la constante construcción de campos de concentración sociales, la locura del mundo, entre tantas formulaciones posibles de los temas esenciales, están descartadas si no producen ganancias considerables. Pero fundamentalmente está prohibido mostrar tratamientos libres, combinaciones de imágenes y sonidos que no respondan a las pautas del rédito, estéticas que no subestimen al espectador, que no lo condenen a la pasividad.

El cine —y la tv— dominante es blanco-occidental-cristiano-macho-jerárquico-vertical; unidad ideológica conservadora sostenida por la ilusión de una realidad acorde, una ilusión de democracia, de libertad. Y como las dudas o cuestionamientos no son rentables, se requiere un espectador que reciba el paquete de formol y crea que la libertad es un don que le dan; que hay un hollywood como hay un dios, como hay ricos y pobres, porque es natural. Claro que no somos pocos los que buscamos el otro cine y con él esperamos al otro espectador.

"...estoy persuadido de que la profundidad de los sentimientos reside menos en los films mismos que en la experiencia de los espectadores que los contemplan. He tenido todo el tiempo el cuidado de

no tomar ni al cine ni al espectador a la ligera", dirá Alexander Sokurov.

De Sokurov, conocemos algunas cosas por haber leído de distintas fuentes extranjeras. Por ejemplo, que nació en 1951 en un pueblo siberiano llamado Podorvikha, al que de adulto no pudo volver, pues fue sepultado bajo las aguas al construirse una represa; que por ser hijo de un militar profesional creció viajando por los diferentes destinos de su padre, por la enorme ex-URSS; que escuchaba radioteatro con pasión, y que de joven intentaba dar forma visual a lo que oía; que hasta los 23 estu-



dió historia en Gorki, y después trabajó en el canal local, aprendiendo muchos de los recursos que tiene de quien fuera su jefe, Iurii Bepolov, con quien siguió agradecido, a pesar de haber estudiado luego en el Instituto de Cinematografía de Moscú. Es que no se sentía muy afín con la jerarquía cultural oficial... y ésta tampoco con él, lo que quedó bien claro al presentar su proyecto de tesis en 1978, *La voz solitaria del hombre*, pues no se lo dejaron terminar. Lo mismo ocurrió con su primer documental, *María*. Ambas fueron concluidas diez años después, con la caída del régimen stalinista, cuando la mayor parte de los cineastas rusos dejaron de sufrir las restricciones y el control político-estético que imponía la casta gobernante desde mediados de los años 20 con su "realismo socialista". En 1986, los integrantes de la Unión de Cineastas Soviéticos se rebelaron y el nuevo Secretario pasa a ser Elem Klimov (director de la impresionante *Venga y Vea*). Numerosos realizadores y sus films

fueron rehabilitados y proyectados en toda Rusia. El mismo Sokurov logró apoyo estatal para terminar sus primeras películas. Pero a mediados de los 90, con la reconstrucción capitalista en marcha acelerada, Rusia había pasado de producir 231 films anuales a 13 (menos que la Argentina). Había más libertades, pero no para producir, y los distribuidores europeos se interesaban más por las películas típicas de la perestroika con su correspondiente autocritica ideológica, que por los films de realizadores como Sokurov, orientados tras un "complejo, referencial y asociativo lenguaje cinematográfi-

co". Desde 1982 se había instalado en Leningrado/San Petersburgo, sede también de una Escuela Documental experimentalista, y con un pequeño equipo e ínfimos presupuestos, desarrolló una extensa filmografía de trece películas de ficción y veinticinco documentales, pudiendo contar en varias oportunidades con la asistencia de productoras japonesas (*Voces Espirituales*) y alemanas no comerciales (*Madre e Hijo*).

Desde su particular mezcla de tradicionalismo e innovación, no se cansa de reivindicar los antecedentes de la vanguardia soviética (1918-28), y de afirmar que en esa Rusia se "originó la estética y la teoría cinematográficas". Reconoce como su principal influencia a la literatura; ha adaptado —siempre muy libremente—, obras o pasajes de Chejov, Tolstoi, Platonov, Dostoievski. Se basó en *Heartbreak House* de G. Bernard Shaw para su segundo largometraje —*Anestesia Dolorosa*—, reflejando el caos ruso del período Gorbachov como una civili-

zación en proceso de destrucción, y parodiando a los "seguidores metafísicos" de Tarkovski, y a los cineastas "retro" como Nikita Mihalkov. Salve y proteja es una versión controvertida y algo indescifrable de *Madame Bovary* de Flaubert. Tomó una nouvelle sci-fi de los hermanos Strugatski (también autores del *Stalker* hecho film por Tarkovski) para *Los días del eclipse*, considerada una de sus mejores obras. Frederic Jameson, sorprendido por su "agudo sentido de la extrañeza" describió a Sokurov en su libro *Estética Geopolítica*, como "uno de los arquitectos de una nueva estética de la marginalidad".

En su tan original y más extensa producción documental, hay muchas obras que evidencian ese estilo personal, reflejo de sus concepciones, también característicamente rusas. Por ejemplo, la idea del arte como una empresa conjunta, en la que trabajan una multitud de individuos, cada uno representando "un escalón en la escalera".



Capítulo especial merecerían sus influencias pictóricas: los pintores del romanticismo alemán como Hubert Robert y Caspar Friedrich, los paisajistas ingleses como Turner o los pintores ambulantes rusos como Vrubel, todos de comienzos del 1800. Como aquellos románticos, Sokurov usa a menudo la imagen de un protagonista de espaldas al espectador, observando la indiferencia de la naturaleza; percibiendo en esa relación desapareja, sin correspondencia, el origen del sentimiento trágico. Contemplar un paisaje es extasiarse ante lo inasible, reconocer en él la suma de incontables vidas pasadas y por pasar. Y componer esa imagen en movimiento es poner el espacio en manos del tiempo; es el cine mostrando como en un melancólico reflejo de espejos enfrentados, que jamás lograremos entrar en aquel universo, más que a través de la expresión artística.

Sokurov, como el virtuoso Joseph Turner, está obsesionado por lo irrepresentable, por dar forma artística a lo inefable, se encuentre esto entre las nubes o entre las penas. La suya es la búsqueda de lo sublime.

Si el arte es una combinación tan especial de experiencias que desarrolla lenguajes propios; si la expresividad da a la forma un carácter tan vivo que excede la representación naturalista de objetos y fenómenos, se entiende que Sokurov —como Turner y los otros pintores mencionados— se preocupe esencialmente por recuperar el sentimiento, el sentido de lo emotivo a través de sus obras. Por ese

sendero agreste va su cine, creyente en la trascendencia del arte y la activa emotividad de la contemplación; pero inseparable de los cuerpos sufrientes y los dolores terrenos. Bajo las nubes sombrías y mutantes, el hombre pequeño escucha los ecos de su enorme soledad en la espiral del tiempo, y se prolonga en la poesía (El arte nos ayuda a pasar la noche, a vivir con la idea de la muerte, a llegar hasta el alba, A.S).

Y así como lo natural no se puede desligar de lo irreal, ni la visión de la alucinación, para Sokurov lo artístico es una dura tarea en busca de los sentimientos nobles que conjuren la muerte. De allí que desde su primer película ese es el tema, la muerte como subtexto predominante. Ese es el sentido de la puesta en forma de la angustia más honda, que nos eleve sobre ella.

Por otra parte Sokurov considera que el cine, lejos de cualquier fábula sobre su muerte, apenas ha nacido y le queda mucho por aprender, en especial



de la pintura. De allí sus experimentaciones anamorfizando el registro de las imágenes, interponiendo vidrios pintados, buscando no copiar lo natural, sino expresar las formas y colores que correspondan a sus reflexiones y experiencias de vida, a su mundo interior y el de sus personajes. De la pintura con el cine, el ruso destaca el parentesco de la superficie plana de tela y pantalla, y ese aspecto es dominante en su estética. Ese límite de lo plano es para él, el verdadero espacio del cine, y objeto de su intransigente experimentación con las potencialidades de la imagen. Pero también constituye un plano de confrontación con las convenciones que impiden al espectador superar lo verosímil; una pelea —según sus palabras— "para liberarse del realismo óptico que achata el gusto del espectador". En esto, Sokurov evidencia la actitud del solitario pintor que defiende a ultranza su visión, pues resignar su imagen de la vida, sería la peor muerte (Deseo tan sólo que el film se presente como una gota, una especie de esfera, un objeto sin ningún ángulo, A.S)

Este realizador que no para de producir, sea en fílmico o en video, trabaja la banda sonora con la misma dedicación que la imagen, manteniendo siempre audibles los timbres de las voces, dando extensos solos a los ruidos naturales. En este aspecto su opinión también es radical: "el cine ha conocido tales desastres con la imagen, que sólo el oído conserva hoy en día cierta pureza, una especie de lazo directo con el alma. El oído no está todavía

gangrenado por la mediocridad ambiente". Sin dudas, esta concepción es coherente con la presencia de su voz en el espacio *over* de las películas, relatando con metáforas y descripciones sensibles, en tono de secreto, las reflexiones que lo obsesionan sobre la vida humana y el arte. Asegurando desde la precisión sugestiva de la banda sonora, su control sobre los materiales expresivos. Se podría decir que es un cineasta que enmarca el silencio, dando a la vez protagonismo a los sonidos más nimios. Quizás porque con los sonidos y las voces da al espectador una abstracta propuesta de volumen; la ilusión de profundidad espacial que le niega a la pantalla plana.

Cree que la música sigue siendo el refugio de la armonía, y en músicos como Mozart, Messiaen o Beethoven encuentra también expresiones consumadas del genio, y vidas entregadas sacrificialmente a la pasión artística.

Junto a su constante reivindicación del arte clásico



y sus deslices reaccionarios, no para de experimentar con el cine.

De hecho, en Diciembre 2002, *El Eclipse* presentó un ciclo exclusivamente de algunos de sus 'documentales, o mejor obras no-ficción; que se encargan de confirmar, por si hiciera falta, que el realismo es un estilo más al que se puede empujar al abismo de lo lírico; y que entre documental y ficción sólo existe la frontera de la necedad. Así, todo intento de categorización rígida del cine de Sokurov, corre el riesgo de quedar como un patético gesto de momificación del arte. Es que estamos ante un cineasta que no se ha dejado maniar por estipulaciones narrativas, porque encuentra relatos cinematográficos en el viento de la historia, en cada textura, en el tiempo extinguido; en la sospecha de sentirse cruzado por vidas desconocidas. Su incesante actividad fílmica está justificada en el obsesivo trabajo de hacer oír su poesía entre nubes oscuras. Su puesta en crisis del sentido unívoco, reclama del espectador total libertad perceptiva. Su nostalgia rusa es el dolor de estar siempre lejos; su acercamiento a la muerte es el bello ritual, entre personas que alguna vez amaron, oficiado por un nómada triste.

Rubén Plataneo

# La materia viva de los hechos

Buceador de la realidad inmediata, el cubano Santiago Álvarez, tomó el pulso a los sucesos de un siglo incendiado por cruentos acontecimientos. Él mismo, cámara en mano, se embarró en las trincheras vietnamitas y desnudó la obscenidad de personajes como Lyndon B. Johnson o Richard Nixon. Sus trabajos filmicos denotan curiosidad al mismo tiempo que descubren los elementos dramáticos de las acciones puestas en evidencia.

*“El problema más grave que hay en la tierra es la privatización, es como una enfermedad que va acabando con el hombre honrado, honesto... porque no hacen otra cosa que echar a perder toda una labor realizada con la economía de los pueblos”.* \*

Documentar es mostrar una identidad posible; es buscar los síntomas de un fenómeno que aparece como curioso y que de alguna manera, nos alcanza o no, irá a modificarnos la percepción de la realidad o lo que a priori nos hemos formado como perteneciente a ella. En tanto género cinematográfico que nació con el cine, y sin exagerar podría decirse que antes que él incluso, con el montaje fotográfico al que las manos daban movimiento, el documental tuvo y tiene mucha tela para cortar al estar en condiciones de historiar el propio curso de esa materia que conmocionaba en tanto arte, y que se serviría principalmente de la ficción para alcanzar un poder hipnótico pocas veces visto hasta su aparición.

Si documentar es la búsqueda de una filiación sobre la que se indagará para conocer por qué se nos muestran los fenómenos de tal manera, el principio de construcción, la materia viviente que el cine iría a utilizar en ese género se reduciría a la prescindencia de la subjetividad como motor de lo que la cámara iría a registrar. Las producciones pioneras consistían esencialmente en puras fijaciones de hechos cotidianos (léase Lumière, Gaumont, Pathé).

El documental nace sin posibilidades de figuración; en tanto lo que lo antecede es la ficción en sus innumerables formas (la novela, el teatro, la propia pintura como representación), su génesis sólo encuentra un símil en el ensayo, aunque esta forma narrativa también sugiere una interpretación y un punto de vista u opinión sobre determinadas porciones de la realidad. Esa indeterminación de imaginario previo no empañaría sus potencialidades; por el contrario, su pertinencia y su eficacia para asumir la lógica exterior, los acontecimientos que van sucediéndose con todo lo arbitrario que comportan los hechos y las relaciones entre ellos, lo ubicó en un lugar funcional y privilegiado para testimoniar, fundamentalmente en lo social, y diagnosticar algún sustrato de ver-

dad, en su desnuda inmediatez, subyacente en cualquier vida comunitaria. Esta cualidad, intrínseca a su naturaleza, no le impediría desplegar toda clase de signos poéticos para sumergirse, sin ambages, en el marco vivo de las contradicciones de las estructuras sociales y de la existencia humana que está en juego en el interior de esas estructuras. Esa transición, ese gesto que

registraba las convenciones o la falta de ellas a partir de diversos simbolismos, se hacía con un ineluctable deseo creativo, era otra forma válida para resaltar los antagonismos orgánicos de un mundo hecho pedazos, de sistemas trastornados por diversos poderes terrenales. Cabe señalar que el apasionamiento por denunciar, por escuchar voces alertando, por divulgar diversas opresiones provee de una carga absolutamente vitalista al documental y le otorga cierta singularidad estilística que desde Vertov hasta Ivens constituyeron una sucesión empírica de sentidos, conceptos e interrogaciones. Casi ningún otro género enfrentaría los códigos manipulados por la industria que sirve a tal o cual estado como lo hace el documental. Puede afirmarse que su espíritu apunta a formular otro pacto simbólico con el espectador, ya no un relato digerido que neutraliza sus causas o tiene un paisaje inconfundible —su autor decide abandonar sus privilegios de artista para, con modestia, escuchar a los demás, a la realidad y a su destrucción, a la deshumanización, a las determinaciones irreversibles—, sino la consumación de un hecho imprevisto, de una acción espontánea a partir de conceder la máxima libertad a la toma, a los espacios naturales y a los protagonistas, en verdad, en un modo inquietante de rehuir la calculada concepción burocrática y transmitir al sentido



inmediato y palpitante que rudamente capta el ojo de la cámara.

*“Si tú haces un recuento de los países, Bolivia, Argentina, Colombia... todos los países de América latina tropiezan con malversación, con asesinatos, hechos por los propios hombres de negocios de esos países”.* \*

Santiago Álvarez cumplió con su rol de revolucionario y sirvió a Cuba con más de 150 documentales y cerca de 600 noticieros televisivos. Pero durante los treinta y pico de años que duró su vida como cineasta tuvo claro que su búsqueda individual estaba más cerca del espíritu crítico que de cualquier labor proselitista. Así lo prueban varios de sus trabajos más importantes, que si bien no se apartan de la temporalidad política haciéndose eco de sus propios presupuestos informativos, buscaban, sin embargo, captar y exhibir el presente de su objeto filmado casi prescindiendo de toda veleidat y otorgándole más bien un carácter virtual, poniendo en escena una narración ambigua que mostraba al mundo y a la conciencia trabados en una lucha continua, intentando saber si las anomalías eran exteriores al hombre o estaban adentro de él.

Las figuras de Lyndon B. Johnson, de Richard Nixon, de Ho Chi Min, la represión estadounidense contra las manifestaciones antiviéticas, la misma represión contra los negros norteamericanos, todos hechos —o personas— conmovedores y trágicos, fueron planteados por Álvarez como un punto de vista documentado sobre grandes males o grandes combates contra esos males. Lo ideológico, en Álvarez, se esfuma tras una actitud investigadora extremadamente ágil al valerse de recursos del lenguaje compuestos en la sala de edición. En este sentido, más allá de que las imágenes expuestas se traduzcan en hechos perfectamente identificables a través de su entorno cultural, sus documentos funcionan desde la propia estructura que los sustenta. No están concebidos para estimular el debate o suministrar materiales para una elaboración individual —aunque hayan tenido esa utilidad—, sino que, escapando al anacronismo del tiempo, de la fecha precisa, extraen una materia viva de los hechos que apunta a descubrir los elementos dramáticos imbricados en las acciones puestas en evidencia.

*“Nosotros somos el país con más defectos en el hemisferio (se refiere a Cuba). Ahora, no quisiera tener algunas de “esas” virtudes que tienen los demás”.\**

En el cortometraje que lleva por nombre *Nixon*, el ex presidente norteamericano es extractado de sus propios actos cuando abandonado a su paroxismo anulaba cualquier gesto destinado a frenar la masacre en la que estaba embarcado. Álvarez se vale de un rastreo de las condiciones que lo llevaron a ordenar espionaje, represión e invasiones. Funde caras desencajadas durante discursos en la desprolijidad de hordas uniformadas dando palos a una multitud desarmada de oponentes a Vietnam. Expone las representaciones en sus propias sintaxis; no declama, indaga por las razones de las conductas dislocadas de los que se han dado la tarea de ordenar el mundo sin que nadie se los pidiese. A modo de pequeñas viñetas épicas, se van fusionando los contenidos en tanto acto cinematográfico pero cuya dimensión tiende, en última instancia, al acto humano mismo. La confrontación de los ideales, en Álvarez, con una realidad siempre en conflicto, cualquiera sean las circunstancias, los avatares y sus características, se repite indefinidamente para dar una materia narrativa viva que el montaje sabrá transformar en una atractiva y personalísima dramaturgia documental donde se combinan la poesía y la capacidad de poner en juego la realidad y la conciencia que puede tomarse de ella.

*“En los países del este europeo nunca hubo socialismo, ¿alguien conoce la interioridad de esos países?”.*

A los contrastes naturales y humanos, Álvarez les ofrece un desmantelamiento sistemático hasta llevarlos a evidenciar sus sentidos ocultos (y falsos también) que esconden entre sus pliegues. Al igual que haría Raúl Ruiz años más tarde, en su versión

de *TV Dante*, donde tienen lugar el instinto y la voluntad para trazar transparencias de una realidad quitando todo lastre de bagaje conceptual didáctico sobre el Chile devastado por el pinochetismo, el film *Ho Chi Min*, de Álvarez, arroja una luz pertinente y rigurosa sobre el líder campesino. Descubre los elementos constitutivos de ese personaje a través de una parábola dinamizada en películas rayadas y viejas, y donde la luz ubicua del blanco y negro minimiza cualquier composición figurativa del cuadro. Los marcos convencionales del documental, son arrasados por la experiencia fílmica que va formulando proposiciones y evidenciando el antagonismo mundo-conciencia. La fundación de los movimientos independentistas, las distintas victorias de la avanzada vietcong, las matanzas perpetradas por los cazas norteamericanos, la mística de ese comunismo de combate en oposición al burocrático, la resistencia al imperialismo en los propios países imperialistas es el sistema viable que encuentra Álvarez para dilucidar

tomas fijas y un trabajo de animación que sirven para la estilización del detalle de las formas de la muerte, de la que el ex presidente norteamericano era un cultor. La más rancia educación “wasp” iría forjando el carácter bélico y prepotente del “asesino de masas” como lo llamaban muchos de sus compatriotas. Una noción verdaderamente opuesta a las convenciones del documental de perfil psicológico que tiene lugar mediante recursos de montaje, constituye el fondo mismo de la materia narrada. Hay un quiebre de la inmovilidad de los recursos exteriores y un impulso libre del espíritu que constata la banalidad y la identifica.

En Hanoi, fascinado por las posibilidades de extroversión de la toma en directo y beneficiado por la oportunidad de trabajar en estrecho contacto con la población vietnamita, Álvarez abjura del despliegue del yo para narrar, evita la tentación de comentarios y artificialidades y, en cambio, en un arriesgado ejercicio de cámaras bajo los bombardeos norteamericanos —bajo el aliento de la muerte—, hace desaparecer cualquier rasgo de subjetividad para hacer surgir la inclemencia del dolor y al mismo tiempo hacer consciente la desesperación y la intención de superarla.

*“Si tuviera la experiencia de haber trabajado y decir que el video no sirve, el que no sirve soy yo y no el video”.\**

Al mismo tiempo que registro del objeto exterior, el documental es también objeto mental —el autor se motiva con determinadas cuestiones de la realidad— y en tanto tal no es menos problemático en su forma de afectar la subjetividad. Muchos documentalistas se sienten presos de la funcionalidad de ver la cosas desde un racionalismo causal; aunque intuyan otras variables del relato, no resisten un uso tradicional de la lógica que llevará a que la materia exterior también sea presa de determinaciones irreversibles. Álvarez, supone esas atribuciones abusivas y emprende el camino contrario. Para todo aquello que se asienta en la grandeza y en la degradación del ser humano no renuncia a la pureza y a los recursos naturales del cine, a la técnica en su conjunto, al plano de experimentación personal e independiente, a la libertad de transgredir los propios dictados del género.\* Todos estos epígrafes fueron extractados de una

entrevista realizada a Santiago Álvarez en junio de 1997 —en ocasión de una visita a la ciudad de Córdoba acompañando sus documentales— por Juan José Gorasurreta y Gabriel Pucheta, corresponsales de *El Eclipse* y publicado en el número 2 de la revista, en diciembre del mismo año.

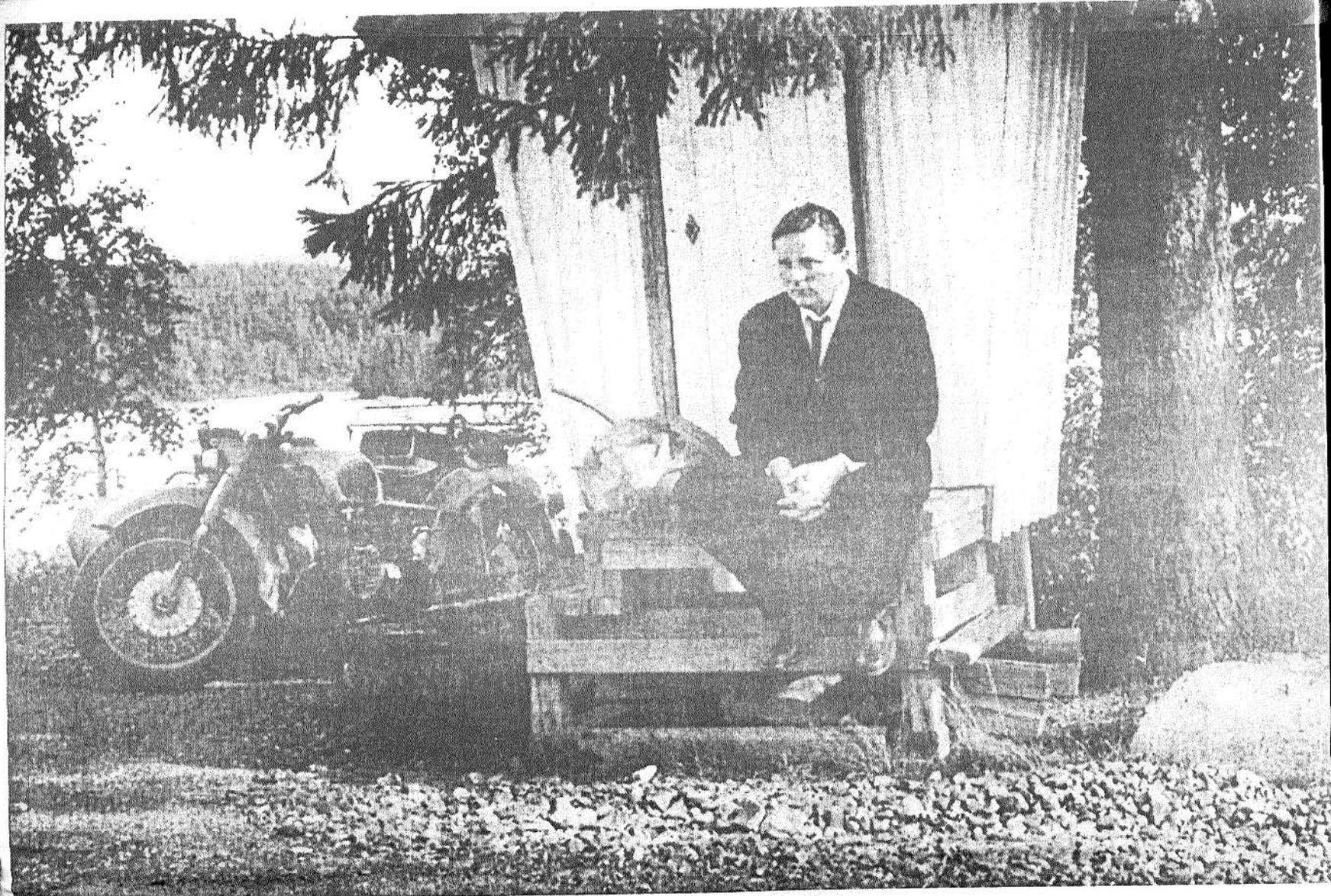
Juan Aguzzi

entre el reino inconsciente de las cosas y el mundo consciente del hombre, sin discursos explicativos ni psicológicos, utilizando imágenes vivas de la complejidad de esa relación, que evocando los episodios sangrientos de la lucha de clases, dan cuenta de la demencia que abraza la obsesión por el poder.

*“El video es más fácil para trabajar, inclusive para ir de un país a otro...no pagás exceso de equipaje; la imagen se puede trabajar igual, el problema es saber usar el arma que tienes para poder expresar y exponer las ideas que tengas sobre el cine y la realidad. El video tiene la ventaja de estar viendo la imagen en el momento que se produce. Es una ventaja.\**

En Lyndon B. Johnson hay una gran cantidad de





# Apuntes para un retorno al pasado

Aki Kaurismäki, esa especie de punk cinematográfico, rabiosamente independiente decía en un reportaje concedido a *Cahiers du Cinéma*: "Sin embargo hay dos cosas de las que, al menos estoy seguro. De que nadie puede entrar en mi cabeza, y de que nadie podrá ponerme una camisa de fuerza. Muchos lo han intentado, pero sin éxito. Moriré cuando muera. El momento lo escogeré yo".

1- Este film está basado en el melodrama de Juhani Aho, del cual se hicieron tres versiones cinematográficas anteriormente. Kaurismäki se propone retomar la tradición del cine mudo; y con ello nos propone un recorrido lleno de referencias. Pero estas referencias no son cinefilia, sino resignificación de los componentes cinematográficos. Es ver con nuevos ojos la tradición del cine. *Juha* no es una película muda. Es un film sin diálogos, los que están sustituidos por intertítulos como en el cine mudo pero con sonidos de referencia, además de contar con música incidental.

2- Argumento: Una pareja vive en el campo trabajando la tierra y vendiendo en las ferias de los pueblos el producto que cosechan. *Juha* es un gigantón cojo y Marja una bella niña. Kaurismäki

nos presenta una imagen idílica y bucólica del campo. Podríamos llamarlo pastoral si fueran pastores pero el término de igual modo se ajusta a esta historia. Como siempre la irrupción del extraño, en este caso un hombre de la ciudad desencadenará los conflictos tales como: campo versus ciudad, amor conyugal versus amor pasional, deseo versus ley.

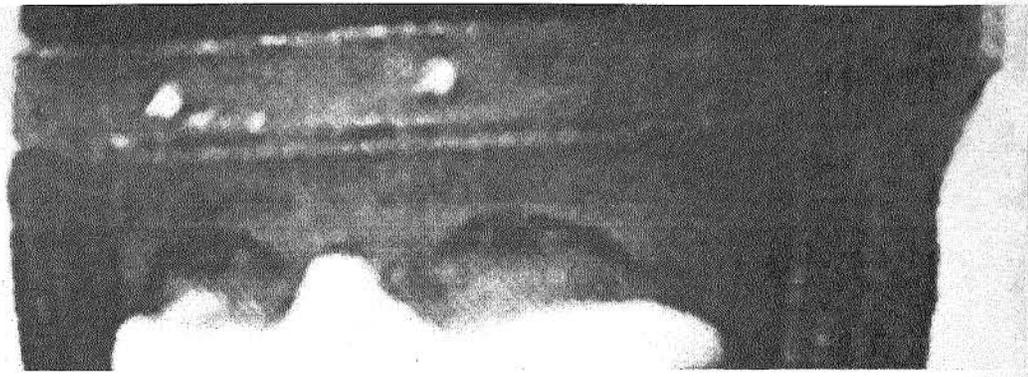
3- Este film remite a muchas películas del período mudo pero sobre todo a *Amanecer* de W. F. Murnau, donde también se realiza una operación similar en la narración, el recorrido del campo a la ciudad. La diferencia está dada en que Kaurismäki no se queda en la mera referencia cinéfila. Resignificará el cine mudo desde la perspectiva de hoy, queriendo decir: Ya no hay resurrección posible. ¿Se puede pensar algún tipo de resurrección luego del holocausto?

*Juha*, el protagonista, morirá en un basural; pero esa muerte no es accidental; *Juha* escoge el momento y el lugar donde morir. Ese acto determinante que implica la elección del lugar y el momento de la muerte es contrario a la modernidad donde el sentido de la muerte le pertenece al otro, al estado y a la medicina. *Juha* se resiste a la modernidad y en esa resistencia está la transgre-

sión.

4- El recorrido que propone el film del campo a la ciudad también como el viaje del cine mudo al sonoro. Inclusive en una secuencia que transcurre en la ciudad se escucha cantar a una mujer, único momento en que la voz humana es audible. En el primer período del sonoro del cine americano casi todas las películas tenían por lo menos una escena cantada. ¿No será éste, el triste viaje de la pastoral del cine a la seducción por el progreso y el dinero con el posterior pedido de prostitución cinematográfica? Kaurismäki cuando realiza este film se encontraba desencantado del cine y con *Juha* encontró una resurrección posible.

5- Hay en la mirada de Kaurismäki con respecto al campo algo que trasciende la pastoral; con esto quiero decir: la imagen "idílica" de la relación entre *Juha* y *Marja* está atravesada por la levedad del displacer. *Marja* es la que realiza las tareas domésticas, el marido se emborracha y termina durmiendo con una llave inglesa gigante a su lado, relegando a *Marja* a dormir en el suelo. Entonces el campo es un lugar propicio para que lo extraño que proviene de la ciudad seduzca a la niña *Marja*. Otro de los elementos que introduce Kaurismäki es que *Marja* prepara la comida a *Juha*, su marido



en una llamada cocina económica, luego con la irrupción de la modernidad comienza a cocinar en un horno microondas; cosa que a Juha le desagradaba terriblemente la comida preparada de esta manera ¡Y tiene razón!, pero se olvida a su vez que la mujer trabaja menos de esa forma. Kaurismäki parece decirnos: "la mujer vive oprimida en la pastoral y en la gran urbe" por el ojo y la acción del hombre. ¿Podemos hacer una analogía similar entre Marja y el cine?

## La entrevista\*

—Justo después de *Nubes Pasajeras* (un film de su autoría) anunció que se retiraba del cine. ¿Qué fue lo que hizo reconsiderar esa decisión?

—Al principio quería ser escritor. Quería ser Dostoievski y Kafka a la vez, y luego no tuve tiempo de intentarlo. En realidad creo que ni siquiera hubiera podido ser Camus, otro de mis escritores favoritos. Efectivamente, pensé en dejar de hacer cine, pero hay gente que lleva veinte años trabajando conmigo. ¿Qué va a ser de ellos si dejo de hacer películas? También es su vida. Comprendí que no podía retirarme. Soy demasiado sentimental.

—Viendo *Juha* nadie diría que pensaba retirarse. Es una película que muestra unas ansias grandes de cine.

—Peter von Bagh vino a verme con toda una colección de películas mudas en laser disc. Me reconcilé con mi amor al cine viendo esos films. Ahora ya está, estoy de nuevo en la brecha, *on the road again*. Como un viejo boxeador.

—Dice que ha recuperado sus ganas de hacer cine viendo películas mudas. ¿Eso quiere decir que no le gustan las películas actuales?

—Si un film es lo bastante bueno como para

sobrevivir diez años, lo veré. Pero no confío en las películas de hoy en día, no tengo ganas de ver cine moderno. He visto algunas obras de Abbas Kiarostami, y sé que hay otros cineastas interesantes. Pero creo que serían pocos los que no ponderarían a la llamada del Oscar.

—¿Qué sintió viendo aquellas películas mudas?

—La misma tristeza de siempre. Nunca seré un cineasta igual de grande, pero seguiré intentándolo; no renunciaré jamás.

—En Francia se lo ve como un jinete solitario en



medio del cine finlandés. Sin embargo, a propósito de *Juha*, ha hablado mucho de la versión realizada por otro cineasta finlandés, Tapiovaara, como si tuviera un deseo auténtico de inscribirse en una historia colectiva del cine de Finlandia.

—No soy un jinete solitario, soy un lobo cansado. En mi calidad de cineasta solitario, me enfrento básicamente a mí mismo y a mis propios límites, aunque por otra parte sé que no estoy solo, que hay otros partisanos. Una vez, cuando llegué a casa de vuelta del Festival de Berlín, abrí el periódico. La primera noticia que leí era la historia de dos actores turcos que habían actuado en una película sobre la amistad entre un turco y un kurdo, sacada de una historia de Heinrich Böll.

Habían recibido un premio europeo por la película y, cuando regresaron a Turquía, les detuvieron. Parece que, desde hace algún tiempo, en el mundo en el que vivimos, las palabras cultura y cultural suenan a crímenes. Así que puedo considerarme feliz de vivir en Finlandia. No es que aquí se respete a todo el mundo, pero aún gozamos de libertad de expresión. Y me alegro sobre todo de pensar en esos partisanos de los que hablaba y que, evidentemente, no son los de la guerra del pasado.



—¿Qué relación mantiene con el *Juha* de Tapiovaara y con la novela en la que están basadas ambas películas?

—Tenía diez años cuando vi la película de Tapiovaara, en 1967, y me impresionó tanto que, treinta años después, no me he recuperado aún. Leí el libro después de ver la película, y me causó el mismo efecto. Tal vez tenga que ver con el hecho de que tanto el libro como la película son puro melodrama. Por eso, en mi película, hice que escribieran Sierk encima del capó del coche. Sierk, porque el verdadero nombre de Douglas Sirk era Hans Detlef Sierk.

—Es una referencia discreta. Da la sensación de que la película oculta otras, a través de ese amor que

Corrientes 857, Rosario, Tel.: 426 5346  
puertolibro@sinectis.com.ar  
Horario corrido  
Aceptamos VISA-Mastercard-Cabal-Azul-A. Express

**Puerto Libro**



*demuestra hacia el cine del pasado.*

—*Juha* está llena de referencias cinematográficas. Durante el rodaje iba murmurando para mis adentros, nadie entendía muy bien de qué estaba hablando. Me decía: pasaremos por Godard, por Dovjenko. Incluso conseguí lo imposible al borde del río, al reunir a Renoir y a Buñuel en la misma escena. Empieza como *Un domingo en la campaña* y, cuando Shemeikka aplasta la mariposa, vemos a Buñuel. Y desde luego está el texto de la novela de Juhani Aho. Cuando estamos en medio



de un campo de coles, es Dovjenko, y de pronto pasamos a Shakespeare. Cuando Marja le quita las hojas a la col y ella le mira, es la escena de Hamlet: "to be or not to be" sin palabras. Si alguna vez la gente tiene la paciencia de ver la película hasta el final, y no creo que sea demasiado, verán aún más referencias. Sin embargo, más que recomendarles mi película, les aconsejaría ver *Le Corbeau*, *Le Crime de Monsieur Lange* o *París, bajos fondos*. Siempre es la misma historia, en el cine y en la vida: prefiero a las mujeres porque soy un hombre, y las mujeres prefieren a los hombres porque son mujeres. Freud intentó resolver el problema, pero no lo consiguió.

—*Es bastante difícil situar Juha en el tiempo. ¿Qué*

*período quiso evocar en la película?*

—En su novela, Juhani Aho no da indicios concretos de la época en la que transcurre la historia de *Juha*, pero lo más probable es que fuera a finales del siglo XVIII, cuando Finlandia formaba parte del reino sueco. Finlandia pasó de Suecia a Rusia en 1802, así que la historia debe transcurrir antes de esa fecha. En mi película hay algunos coches: el que reconozca las marcas y los modelos puede acotar los años. El más reciente es de 1965. Eso permite deducir algo respecto a la



época en que transcurre la película. Aunque en *Juha* vemos también un horno microondas, yo diría, remedando a Buñuel, que en mis películas no hay referencias al tiempo. Se que Buñuel mentía cuando decía eso, pero en lo que a mí respecta es cierto, por más que a mí también me gusta mucho mentir.

—*En Juha, como en numerosos melodramas, el campo se opone a la ciudad: de un lado la felicidad, del otro la pérdida. ¿Existe también esa oposición en su vida? ¿Le gustaría rodar más en la naturaleza?*

—Lo que quise añadir a la historia de *Juha* recuerda un poco *Metrópolis* de Fritz Lang, pero la gran urbe más cercana era Helsinki. Viví durante diez años en esa ciudad, y no puedo decir que allí

encontrara la felicidad. Cuando era joven soñaba con marcharme a París, pero jamás he sido feliz en esa ciudad. Me siento bien cuando estoy rodeado de bosques, montañas y lagos. Pero no soy un cineasta de la naturaleza. Otros la filman mejor que yo, y siento mucho respeto por ellos. Lo que más me interesa es filmar a la gente(...), pero he trabajado mucho en la construcción y estoy acostumbrado a las paredes.

—*En Juha la ciudad es también el lugar de la explotación, del poder y del dinero. Desde este punto de vista, la película es política, igual que todas las anteriores. ¿Acepta que le consideren un cineasta político?*

—Soy un cineasta político. Karl Marx sigue teniendo razón. Salvo que ya no hay capitalistas, solo queda el capital, campando a sus anchas. Hoy en los últimos pisos de las grandes empresas ya no hay personas: solo algunos hilos conectados a las máquinas y ordenadores que están buscando la manera de prescindir de nosotros. Cuando la tierra acabe vomitándonos, y en mi opinión sería deseable que la tierra se desembarazara un día de nosotros, habrá que pensar en desconectar los hilos antes de partir.

\*Entrevista realizada por Frédéric Strauss en *Cahiers du Cinéma*, n° 534. Abril de 1999 y extractada del libro *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki* que editó la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, el Festival Internacional de Cine de Gijón y el Centro Gallego de Artes da Imaxe.

Pablo Romano

**SPC**  
IDENTIFICACION GRAFICA

# GODARD, LE FOU

## Notas parciales sobre Historia(s) del cine



*"Cualquier imagen proveniente de la vida cotidiana será parte de un sistema vago y complicado en que y del que continuamente el mundo entra y sale ... No existen más simples imágenes ... El mundo entero es demasiado para una imagen. Son necesarias muchas, una cadena de imágenes"*

J-L Godard, de  *Ici et ailleurs*

El título de *Historia(s) del cine*, en primera instancia, es ya en sí mismo engañoso. Podría ser considerado, en realidad, como un enunciado más dentro del entramado del imágenes que (des) componen la obra. Un enunciado más o, a fin de cuentas, el enunciado fundador de tal empresa; nunca la restricción inoportuna de su sentido y de su fin. La historiografía cinematográfica reconoce numerosas formas de acercarse a la historia del cine, desde los tradicionales enfoques estéticos, tecnológicos, sociales, o económicos, pero no ha comprendido hasta ahora la idea de una historia que, en realidad, no sea estrictamente tal, sino una nueva síntesis subjetiva y caótica de sus elementos constitutivos. Si *Historia(s) del cine* es historia, entonces, no lo es en ninguno de sus sentidos tradicionales, sino en todos a la vez, pero analizados y sintetizados por la conciencia en fuga permanente de un artista-cinéfilo. Son todas las historias reconstituidas por la memoria, por el devenir del pensamiento, por el amor insoslayable y el impulso crítico del erudito. Es, más que historia, el intento desmesurado de poner en imagen un red de asociaciones personales disparadas por el conocimiento de aquella. Si en esta obra la historia del cine está presente, lo está más en un sentido implícito, desprendido del título y del abanico de recursos abierto en la reflexión. Hay historia, existe su conocimiento profundo y afectado, pero se omite claramente su exposición para mostrar en cambio el complejo entramado de pensamientos que a través de ella se han suscitado en un individuo-eje, Godard, siempre presente, pensando, escribiendo, montando, reflexionando, declamando siempre la exposición de su pensamiento y la paternidad de la obra. Si Godard, al fin, es tal vez el producto más elaborado de la historia del cine, con esta obra la historia del cine se convierte en el producto más elaborado de Godard. Una retribución, un acto de suprema pedantería, una muestra de amor, una necesidad reflexiva, una tarea imposible; todo eso tal vez,

pero también la reformulación insólita de una empresa que, para Jean-Luc Godard, requería ser puesta en forma con sus propios recursos. Así, "su" historia del cine hoy, debía pensarse y plasmarse desde su interior, el del cine y el suyo propio, y es sabido que Godard ha sabido lograr esa comunión entre el devenir del pensamiento y la imagen cinematográfica en otra imagen, similar pero diferente, la imagen-video.

Historia o ensayo reflexivo a partir de ella, de cualquier modo, ¿qué es a fin de cuentas *Historia(s) del cine*? Si es claramente un proceso de análisis y síntesis, la síntesis final es una obra inacabada donde numerosas construcciones son posibles y se hallan en mutación permanente. Y es esta infinita combinatoria de elementos discímiles, tanto cinematográficos como (aparentemente) ajenos a él, la que constituye la base formal de la obra. El exceso, aquí, precipita ante nuestra mirada como un flujo de conciencia en la cual todo pertenece al cine, todo hace a su historia. Así, las más de cuatro horas que componen el total de la obra, discurren en una cadena de imágenes en la que el gesto y el vacío, la palabra y la imagen, la observación y la manipulación, parecen estructurarse en una única imagen inestable que se abre permanentemente a diversas conexiones. La dinámica formal del video, en Godard, permite crear una imagen mutante compuesta de infinitas imágenes, donde éstas no se suceden unas a otras en el sentido convencional, sino que responden a la lógica electrónica del flujo permanente. Las imágenes se entraman entre sí por diversos medios: sobreimpresiones, barridos, fundidos, chroma, como si en su devenir todas pertenecieran a una misma entidad, una única imagen que engendra a todas las demás y las vierte a nuestra mirada desde su interior, multiplicándose en todas las combinaciones posibles por la pantalla plana. Esta deriva audiovisual, que a cada paso revela más y más su alcance en apariencia ilimitado, se conforma prin-

cialmente, a modo de collage, de fragmentos de films, pero también recurrentes planos de la moviola, del mismo Godard pensando o escribiendo, de pinturas encuadradas o reencuadradas, y de una profusión de textos impresos sobre la pantalla que anclan o desvían permanentemente el sentido del conjunto. A todo esto se suma, invariablemente, una banda sonora desbordada (y desbordante) compuesta igualmente a modo de collage por las reflexiones orales de Godard, audio de las películas, música, y diversos sonidos reconocibles o irreconocibles. La sumatoria del conjunto esboza la idea de un orden y un centro visible pero a la vez delata una dispersión permanente, un ir y venir en torno a algo que a veces se esfuma ante nuestros ojos y luego recobra forma, un eje evanescente, una materia sólida que se licua y se evapora sin que lleguemos a percibir el cambio hasta que haya ocurrido, hasta que notemos que lo que discurre en la pantalla nos hace perder pie. Lo notable, en este punto, es tal vez que quien pierde equilibrio no se hunda, no se ahogue irrevocablemente en el océano exasperante de lo incomprendible o lo irrelevante. Y es que tal desmesura errática, en realidad, no deja de hacer visible la materia sobre la que trabaja: la imagen-cine, casi omnipresente, delata permanentemente su esencia mediante la manipulación a la que la somete Godard. Hable de lo que hable, o reflexione sobre lo que reflexione, la imagen cinematográfica es constantemente interpelada mediante la manipulación.

Si la reproducción mimética del cine llamado clásico implica una mirada desatenta que reconoce todo naturalmente, a través del video como recurso técnico Godard la desarticula, la deconstruye para exhibir sus componentes y a partir de allí, construir una nueva imagen (cabe aclarar que esto no es privativo de Godard, sino que es una de las bases formales de todo lo que se denomina cine experimental y/o videoarte). En sus trabajos realizados en video, hay un recurso que se constituye

como eje y que en *Historia(s) del cine* no deja de serlo: la variación de la velocidad, y la fuga del movimiento cinematográfico hacia la base de su ilusión, el fotograma, o la inmovilización del cuadro lograda electrónicamente en video. Dziga Vertov (un experimentalista en contradicción con sus fines políticos) pregonaba ideas similares, y lo llevaba a cabo en *El hombre de la cámara* y aún en la menos notable *Tres cantos para Lenin*. Godard congela permanentemente las imágenes de viejos films, los ralentiza hasta detenerlos, hasta llegar a su elemento constitutivo. A partir de ahí, del elemento de base, es posible reorganizar la imagen para ver de nuevo, o para ver más. Es ahí, de algún modo, donde yace una idea *godardiana* que no tiene que ver con la invención de un nuevo cine a partir de la destrucción, sino con la deconstrucción, ya que ésta no destruye a su objeto, en cambio lo considera un tejido abierto compuesto por elementos disímiles que deben develar sus funciones y sus contradicciones. El fotograma, para Godard, es ese elemento que hay que alcanzar para redefinir la imagen cinematográfica. Y en sus historias del cine el fotograma (de films ajenos) es buscado y alcanzado permanentemente para ponerlo en relación con el resto del tejido que conforma la obra.

Según Fredric Jameson, cuando el cine incorpora otros medios artísticos lo hace para declarar su superioridad con respecto a ellos. Si bien tal aseveración es discutible, existe siempre, consciente o inconscientemente, la posibilidad de que esta idea se haga patente en un film. El cine tiene la capacidad de fagocitar cualquier medio, de transformarlo y convertirlo en expresión propia, pura y exclusivamente cinematográfica; allí puede radicar su superioridad. Pero más allá de las complejas relaciones cine/pintura expuestas por Godard a lo largo de toda su obra, en *Historia(s) del cine* la cuestión parece pasar por otro lado. Esta gran memoria de cinéfilo erudito es posible sólo a través del video. Es este el que permite el análisis, la manipulación y la síntesis. Es su tecnología, a fin

de cuentas, la que aquí incorpora al cine. ¿Y será que aquí el video incorpora al cine (no en cualquier obra, sino en ésta) para demostrar categóricamente su superioridad? Puede que sí. Godard ha dicho: el video piensa lo que el cine crea. Y más allá de colocarlos en una relación de superioridad/inferioridad, los entronca como elementos constitutivos de un mismo proceso. Pensamiento y creación. Video y cine. La complejidad del pensamiento de Godard expuesto en esta obra parece inabarcable, y si su afán no es proporcionar respuestas categóricas, parece serlo el hecho de interpelar e interpelarse constantemente. Poner todo en tela de juicio, detenerse para ver más, para ver todo. Buscar el fotograma y recomensar, indefinidamente. Hasta encontrar esas imágenes en las que el mundo entero entra y sale.

A fin de cuentas esa sea, tal vez, la historia del cine para Godard. La interrogación permanente. La búsqueda indefinida. La reinención constante. La interrelación inabarcable. El misterio. El arte. El pensamiento y la creación. La muerte. La guerra. La injusticia. El amor. La pasión. Lo sublime. La decadencia. La industria. La mercantilización. La pornografía. La imagen. El sonido. La política. La lucha. La experimentación. La palabra. El paisaje. Renoir. La pintura. Rossellini. Marlene Dietrich. La vida. Su vida. La vejez. Y el cine.

Después, para los cinéfilos, esta *Historia(s) del cine* es una historia individual, la relación de amor-pasión personal e intransferible sostenida con el cine a lo largo de nuestra vida. Por eso tal vez sólo los demás, los que no aman tan profundamente el cine, puedan entonces comprender el verdadero alcance de esta obra inmensa.

Gustavo Galuppo




**Fernando Romero Diseño**

Tel.: 466 6673 • [romerof@yahoo.com](mailto:romerof@yahoo.com)



Alquiler Automático de películas las 24 hs

Videoclubes con ventajas

# VIDEOTECA

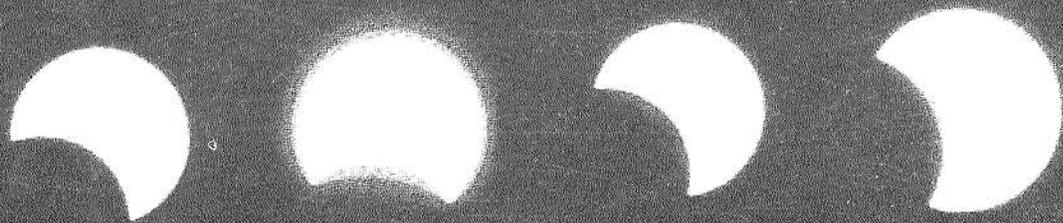
**CLUB DE VIDEO • VHS Y DVD**

La única con poder informativo cultural sobre cine en video  
Cine de autor, cine arte y educativo.  
y por supuesto no nos olvidamos del cine de entretenimiento.

Entre Ríos 1772, Tel.: 481 7660  
[www.videotecarosario.com](http://www.videotecarosario.com) • [info@videotecarosario.com](mailto:info@videotecarosario.com)

# Nosotros (variante del manifiesto)

de Dziga Vertov



Adoptamos la denominación de Kinoks para diferenciarnos de los "cineastas", rebaño de traperos que hurgan con cierta habilidad sus antiguallas.

No vemos relación alguna entre la picardía y los cálculos de los mercachifles y el auténtico "kinokismo".

El cine-drama psicológico ruso-alemán, entorpecido por las visiones y recuerdos de infancia se nos aparece como una incapacidad.

Al film de aventuras americano, este film repleto de dinamismo espectacular, a las puestas en escena americanas a lo Pinkerton, el kinok le agradece la velocidad a que pasan sus imágenes, los primeros planos. Está bien, pero desordenado, no fundado en un estudio preciso del movimiento. Un grado superior al drama psicológico; le falta, pese a todo, una base. Trivial. Copia de una copia. NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados, etc., tienen la lepra.

— No os acerquéis a ellos!

— No los toquéis con los ojos!

— Peligro de muerte!

— Contagiosos!

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.

La muerte de la "cinematografía" resulta indispensable para que pueda vivir el arte cinematográfico. NOSOTROS hacemos un llamamiento a fin de acelerar su muerte.

Nosotros protestamos contra la mezcolanza de las artes que muchos califican de síntesis. La mezcolanza de malos colores, aún escogidos idealmente entre los matices del espectro, jamás

nos dará el blanco, sino la suciedad.

Se accederá a la síntesis en el cenit de los aciertos de cada arte, nunca antes.

NOSOTROS depuramos de intrusos al cine de los kinoks: música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie, lo encontramos en los movimientos de las cosas.

NOSOTROS hacemos un llamamiento:

— para huir —

los dulzones enlazamientos de la romanza,

el veneno de la novela psicológica

la opresión del teatro de boulevard

a volver la espalda a la música

— para huir—

Extendamos el vasto campo, el espacio de las cuatro dimensiones (3 + el tiempo), a la búsqueda de un material, de un metro y de un ritmo totalmente propios.

Lo "psicológico" impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, pone trabas a su aspiración a emparentarse con la máquina.

Nosotros no tenemos ninguna razón para conceder al hombre de hoy lo esencial de nuestra atención en el arte del movimiento.

La incapacidad de los hombres para mantenerse nos avergüenza ante las máquinas, pero, qué queréis que le hagamos, si los modos infalibles de la electricidad nos emocionan más que los empujones desordenados de los hombres activos y la corruptora molición de los hombres pasivos.

La alegría que nos proporcionan las danzas de las sierras del aserradero resulta más comprensible y cercana que la que nos proporcionan las piruetas

de los hombres.

NOSOTROS no queremos, por el momento, filmar más al hombre, porque no sabe dirigir sus movimientos.

Nos dirigimos, a través de la poesía de la máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre perfecto.

Mostrando a la luz del día el alma de la máquina, haciendo al obrero un amante de su mesa de trabajo, al campesino de su tractor, al maquinista de su locomotora,

nosotros inducimos la alegría creadora en todo trabajo mecánico,

nosotros emparentamos a los hombres con las máquinas,

nosotros educamos hombres nuevos,

El hombre nuevo, aligerado de su torpeza y su desmaña, que poseerá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films.

NOSOTROS caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos; nosotros cantamos los terremotos, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, nosotros admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran a las estrellas.

Todos aquellos que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.

(Fragmento del texto publicado en la revista *Kinofot*, número 1, de 1922)