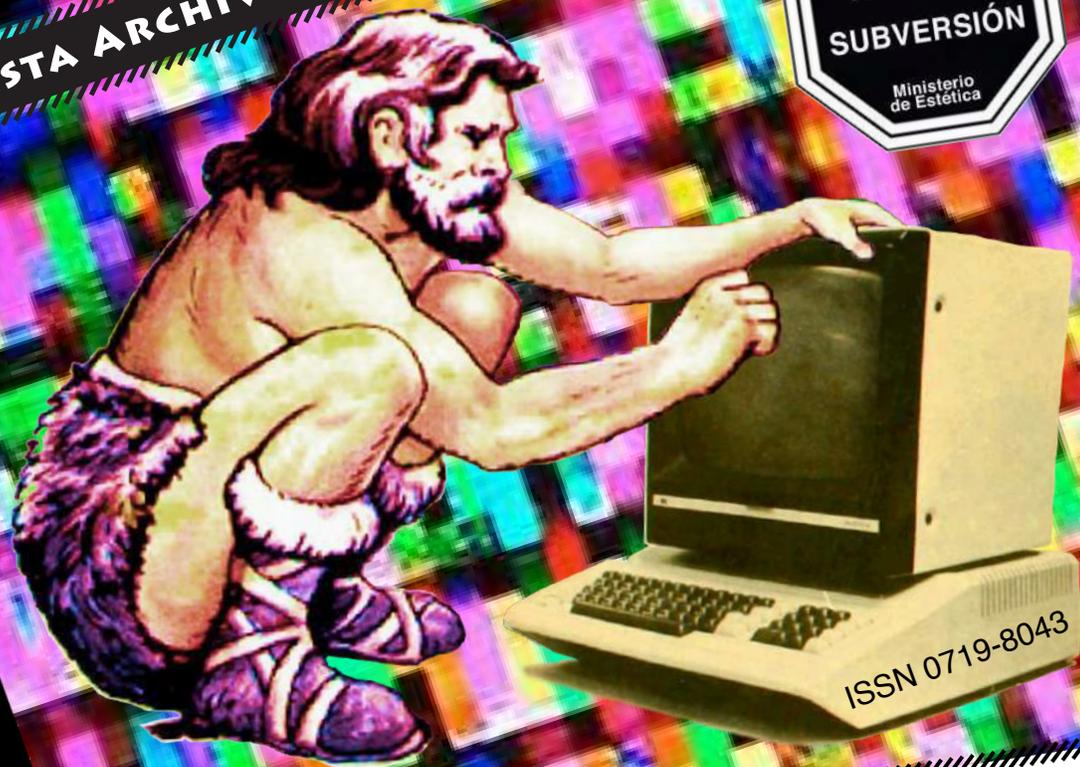


#1



REVISTA ARCHIVO MANOSEADO - OCTUBRE 2016

ALTO EN  
SUBVERSIÓN  
Ministerio  
de Estética



ISSN 0719-8043

-EXPERIENCIAS  
-ENSAYOS  
-A(EX)PROPIACIONES

# REVISTA ARCHIVO MANOSEADO

RAM es una publicación digital que tiene como objetivos estimular el estudio, la reflexión, la creación y la divulgación de las obras hechas total o parcialmente a partir de material de archivo propio o ajeno (llámese: apropiación, reutilización, mezcla, edición, resignificación, usurpación, reciclaje, collage, etc.).

Nº1, Octubre 2016 / Chile.

ISSN 0719-8043

**Edición:** Colectivo Miope, Rodrigo Araya Tacussis.

**Diseño y diagramación:** Colectivo Miope.

**Revisión de textos:** Pablo Molina Guerrero.

Contacto: revistaarchivomanoseado@gmail.com

**Escriben en este número:** Elisa Eliash, Gonzalo Aguirre, Luis Horta, Andrés Zúñiga, Pablo Molina Guerrero, Rodrigo Gonçalves, Colectivo Miope y Jorge Morales.

Se autoriza la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento y con cualquier fin, citando fuente, título y autor. Todas las opiniones vertidas en esta publicación representan el pensamiento de RAM aún cuando parezcan o sean contradictorias.

Esta publicación utiliza las tipografías Helvetica, Times New Roman, Prestige Elite Std, KG Arrows, Trabuchet MS y Lithos Pro.

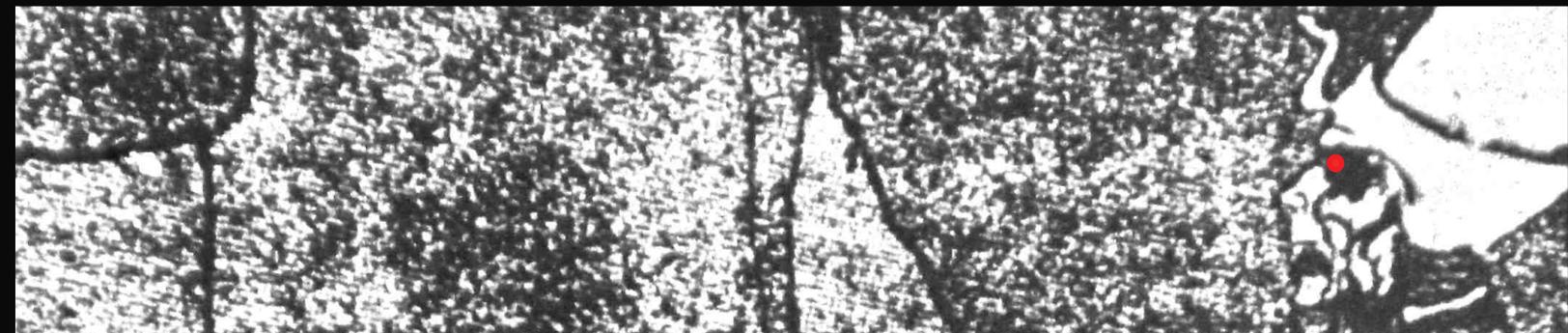
## Portada:

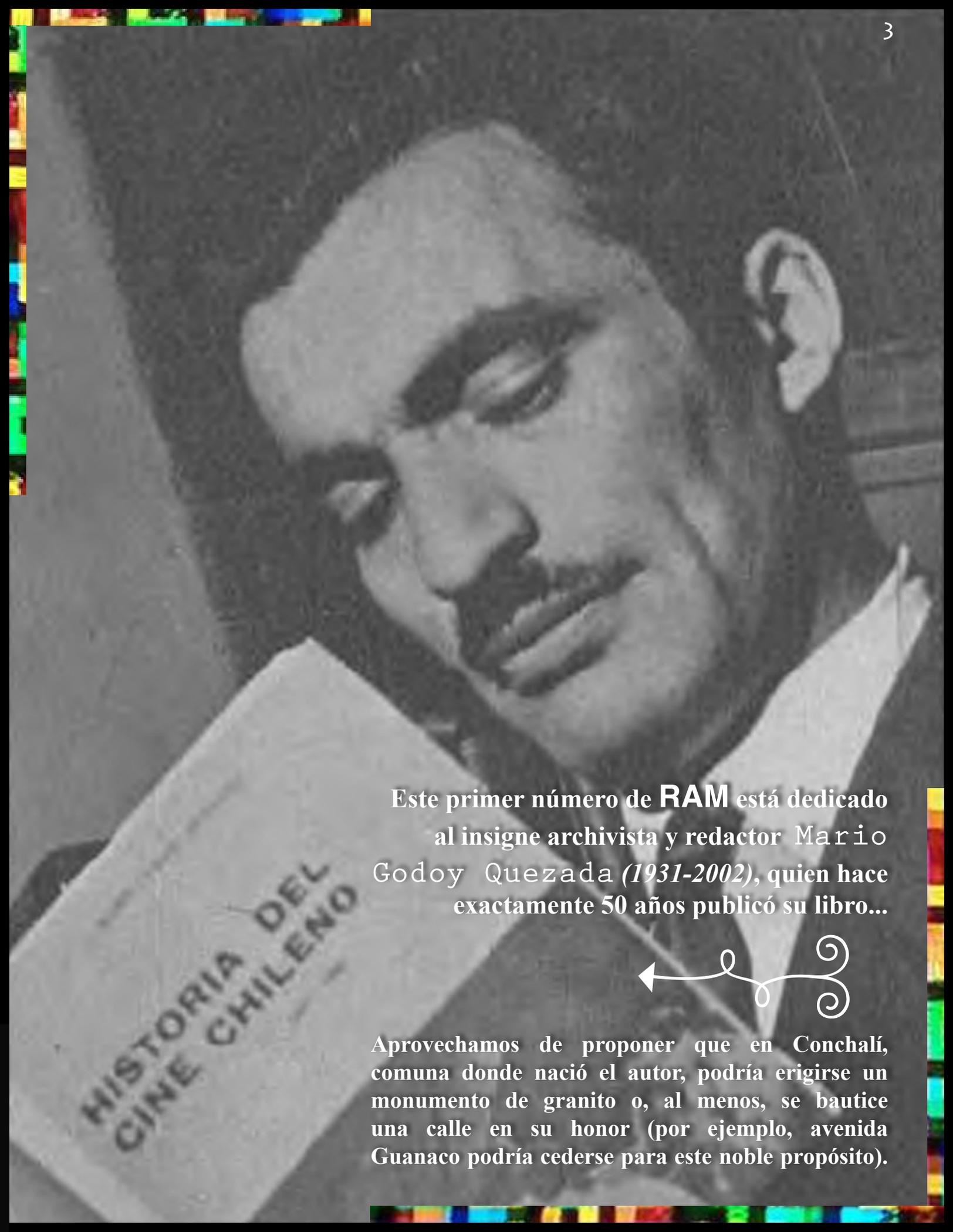
Fotogramas: imagen inserta en artículo de Ecran Nº1554, 8, IX-1960 [alusiva a la película *Recordando* (1961) de Edmundo Urrutia].

Hombre: imagen inserta en el album Flora y Fauna (MundiCrom, 1974)

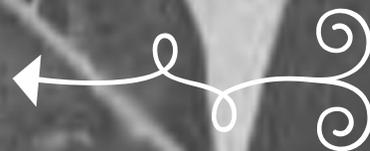
Mano: fragmento de *La creación de Adán* (1511) de Miguel Ángel.

Computador: imagen inserta en revista Apsi Nº 160, agosto de 1985.





Este primer número de **RAM** está dedicado al insigne archivista y redactor Mario Godoy Quezada (1931-2002), quien hace exactamente 50 años publicó su libro...



Aprovechamos de proponer que en Conchalí, comuna donde nació el autor, podría erigirse un monumento de granito o, al menos, se bautice una calle en su honor (por ejemplo, avenida Guanaco podría cederse para este noble propósito).

# CONTENIDO

6

## EDITORIAL

8

## EXPERIENCIAS:

- 8 Núcleo de Investigación en resignificación y uso del archivo
- 10 Conquistar el mundo (del archivo) antes de que este se apodere de nosotros, por Elisa Eliash
- 12 Video Papel: subversión de archivos audiovisuales de dominio público, por Gonzalo Aguirre

18

## ENSAYOS:

- 18 Historia del olvido: Recordando (1961), de Edmundo Urrutia por Luis Horta Canales
- 26 Imágenes a pesar de todo, por Andrés Zúñiga Mella
- 36 Notas sobre vampirismo cinematográfico, por Pablo Molina Guerrero
- 40 Recuperar nuestra imagen, por Rodrigo Gonçalves
- 50 Refutando algunas ideas de Patricio Guzmán, por C.M.

60

## A(EX)PROPIACIONES:

- 60 Vertov y el cine-documento, por C.M.
- 62 La mirada de los otros, por Jorge Morales
- 64 Sobre A film unfinished (2010), por Alan Pauls



# EDITORIAL

Para la confección de esta editorial leímos varias de otras revistas para sacar ideas, frases atinadas o incluso la estructura. Por ejemplo, del N° 1 de *Enfoque* nos quedamos con bastante. Con precisión en aquella editorial se esbozaba una imagen palpable del panorama en 1983: en Chile se hacía poco cine y el que llegaba a la cartelera —aún no se había expandido el Vhs— se veía con fascinación e incluso gula al no existir más fuentes. Pero además la tecnología había generado una alternativa: comenzaba a explorarse con fuerza el video y surgían formas de experimentación, espacios de expresión, surcos por donde ejercer la libertad. Y es que Chile había sufrido una feroz crisis económica un año atrás, cumplía 10 años de dictadura y, por lo tanto, se estaba manifestando cada vez con mayor fuerza un cabreo general. Había una energía nueva; se ansiaban vientos de cambio.

Hoy, 33 años después, la producción nacional es cuantiosa, abrumadora incluso —hay fondos públicos—, y probablemente nunca antes habíamos tenido tanto acceso a cinematografías locales y extranjeras gracias a Internet. La cartelera sigue existiendo, sí, pero afortunadamente en ningún caso es el único lugar donde acudir para experimentar contenidos y formas atrevidas.

El panorama ha cambiado tanto que desde el retorno de la Democracia ya no basta el visionado pasivo o una mayor producción: la recuperación de todo el cine nacional pretérito se ha vuelto una urgencia. La conservación, la restauración y socialización de los contenidos han dado pie a la creación de archivos públicos y privados. Si le sumamos a ésto el proceso de constante digitalización que globaliza el acceso mediante Internet, se constata que un caudal de contenidos sabrosos sigue creciendo.

Y bueno, una de las inquietudes derivadas de esta abundancia ahora es: ¿se necesita filmar/registrar para hacer cine?, considerando que los archivos, los bancos de imágenes y las colecciones se agrandan, ya sea visiblemente o a nuestras espaldas. O, considerando que el cine además de ser registro de imágenes también es montaje, por lo tanto: ¿Qué pasa entonces con el acceso a todo ese cine de antaño o incluso reciente que si bien ha sido restaurado, conservado y acumulado sigue muchas veces congelado o “protegido” por instituciones o privados en recintos innacesibles o accesibles bajo condiciones draconianas o a precios infames.

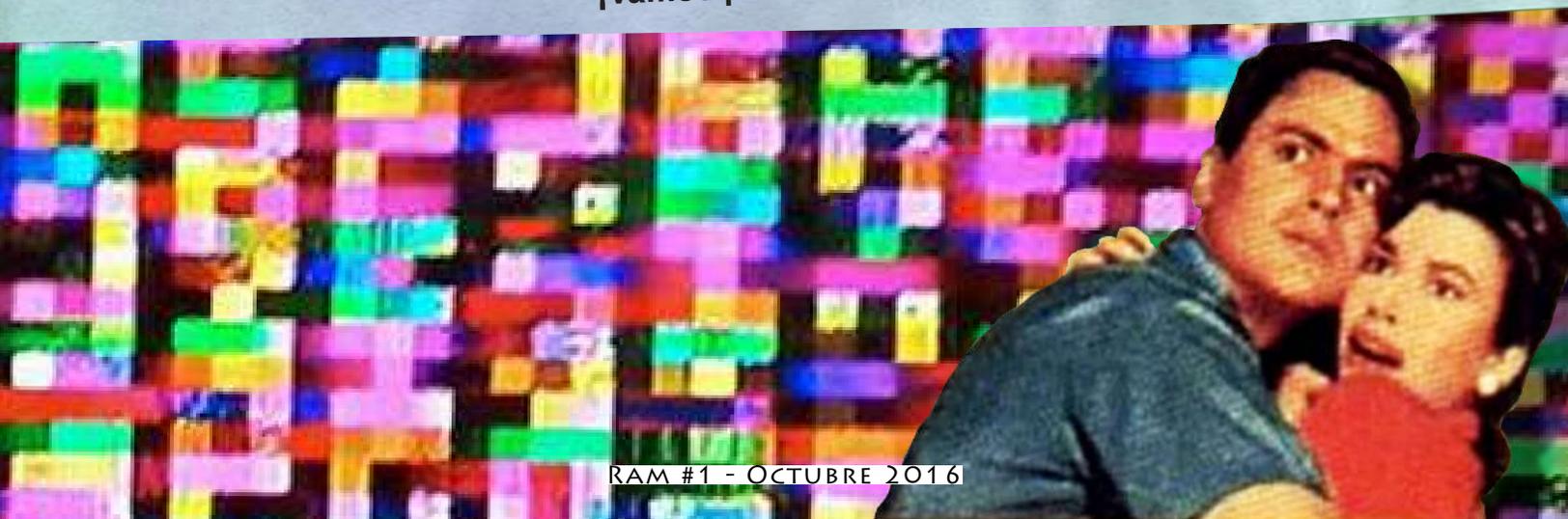
La denominada democratización del cine y la cultura acaba entonces como un lindo slogan. Se tiene acceso a ver, a consumir, a tragar, a comprar, pero no a tocar, ni mucho menos practicar, experimentar o subvertir. Se perpetúa la lógica privatizadora, de cautiverio elitista, donde los contenidos están “protegidos” (criogenizados) porque tienen valor “patrimonial” (inmaculado); y sus custodios temerosos de que se “manipule” el acervo (como si todo trabajo con la imagen no fuera acaso una constante reapropiación, relectura y manipulación).

A partir de estas y otras inquietudes generamos RAM, un espacio destinado a albergar reflexiones, observaciones, ensayos, estudios, críticas, reclamos, ataques, experimentos, etc., en torno a cómo se trabaja el material de archivo para la creación de obras derivadas; obras que trastocan el sentido de todo lo conocido gracias a la tergiversación irrestricta y creativa de lo disponible o por disponer.

Usualmente se denomina a esta técnica “Found Footage”, pero el anglicismo se nos figura limitado, y de ahí el nombre de esta publicación. Pues, el insumo en cuestión no es solo un aséptico material “encontrado” sino un material que debe ser pesquisado, desentrañado, expropiado, toqueteado, salvado, inhumado, reciclado, secuestrado, viviseccionado y/o tuneado; es y será manoseado en el más profundo sentido de la expresión y cuyo resultado puede ser –ojalá– desafiante, perturbador, insolente, atroz, inspirador, libertino, creativo, productivo.

Es cierto, existen decenas de sitios, blogs y revistas dedicados al cine en términos generales. Sin embargo, esta técnica en particular requiere a nuestro entender un pasquín singular que cobije y potencie contenidos que de otra manera se diluirían en un mar de letras, hipervínculos y líneas de tiempo.

**¡Vamos por esos archivos!**





El 5 de agosto se inauguró el **Núcleo de investigación en resignificación y uso del archivo** en las dependencias de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Huérfanos #1869). La instancia fue generada mediante una alianza entre la nueva Escuela de Cine de ésta institución, la Cineteca de la Universidad de Chile y el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago.

por C.M.

El proyecto se planteó dos objetivos precisos: identificar e investigar el material de archivo (gráfico, audiovisual, u otro que surja) que poseen tanto éstas instituciones como otras -incluso privadas-, y además generar proyectos de reutilización de ese material para la creación de obras derivadas.

En este sentido el Archivo Patrimonial Usach fue pionero, pues en 2013 dispuso su acervo con libre acceso de un tirón a través de una plataforma propia. La apertura dio frutos de inmediato: el artista visual Gonzalo Aguirre realizó el cortometraje *Video papel...* mezclando material de esa institución con fragmentos de obras que ya había dispuesto el sitio Cinepata.com con licencia Creative Commons. Ese mismo año, en una lógica similar (aunque licenciando el contenido con una salvedad: sin la posibilidad de generar obras derivadas) se lanzó el portal **Cinetecavirtual.cl**, plataforma dependiente de la Cinoteca de la Universidad de Chile. El sitio dispuso películas realizadas por el Centro de Cine Experimental y con el correr de

los años ha ido ampliando su corpus incluyendo cine contemporáneo, regional, y en general obras que antes deambulaban de manera irregular o simplemente eran inubicables.

Vale la pena apuntar que muchas otras instituciones tienen sus propios archivos y que algunas han entendido el momento histórico-tecnológico actual y, por lo tanto, la necesidad de visibilizar su material, de socializarlo; permitiendo que no solo se divulgue, circule y enriquezca sin limitaciones la cultura nacional sino que también puede reutilizarse con fines investigativos, creativos, críticos y, por qué no, también comerciales.

Como botón de muestra, durante la jornada inaugural se exhibieron cuatro cortometrajes producidos en el marco del taller de *Found Footage* de la Licenciatura de cine documental de la institución anfitriona usando obras escogidas del Archivo Patrimonial Usach. Estimulamos en esta edición a que los mismos realizadores plasmaran su experiencia sobre el proceso (una respondió). 

Institución	Tipo	Acceso público al catálogo	Permite visionado en línea	Se puede descargar el material	Autoriza utilización para creación de obras derivadas	Servidor
Archivo Patrimonial Usach	publico	si	si	si	si	Vimeo
Prensa Presidencia	publico	si	si	si	no	Otro
Cineteca Virtual.cl	publico	si	si	si	no	Vimeo
Archivo Filmico UC	privado	si	si	no	no	Vimeo
Cineteca Digital (CCPLM)	privado	si	si	no	no	Otro (Encriptado)
Archivo Audiovisual Museo Chileno de Arte Precolombino	privado	si	si	no	no	Vimeo
Archivo audiovisual Casa Museo Eduardo Frei Montalva	privado	si	si	no	no	Youtube
Archivo Audiovisual Biblioteca Nacional	publico	si	no	no	no	---
Archivo Audiovisual Museo de la Memoria y los DDHH	privado	si	no	no	no	---
Archivo Chilefilms	privado	no	no	no	no	----

Nota: Respecto el ítem "Se puede descargar el material" en este caso se aplica a la descarga autorizada y facilitada por el mismo sitio, pues, en rigor, todo el material disponible en internet se puede descargar, capturar y/o almacenar mediante <http://en.savefrom.net> o <http://offliberty.com>

# Conquistar el mundo (del archivo) antes de que este se apodere de nosotros

por *Elisa Eliash*

Utilizar material de archivo en las obras propias es una oportunidad exquisita pero llena de trampas. En mi caso, que vengo de la ficción, lo más tentador es descontextualizar el material, ponerse *clever* y hacer una pieccecita perfecta en donde no tuviste que lidiar con ningún tipo de traba de producción, reunión con actores, etc., etc., etc. Sólo yo, el archivo y la retórica de la ficción. Además, con material transferido de cine -paraíso de fetichistas- no sólo es la vía más fácil sino también la más placentera.

Este proyecto *-La no historia de cómo Condorito fue a la Luna-* parte como un trabajo en el marco de la Licenciatura en Cine Documental que acabo de terminar en la Academia de Humanismo Cristiano. Es la pieza final de mis estudios documentales, entonces ahí empieza la presión por concentrarse en esa otra naturaleza del material. Se trata además de imágenes valiosísimas de la historia reciente de Chile, parte importante del archivo fílmico de la USACH y es imposible, incluso hasta para una cineasta de la escuela cínica como yo, hacerse la tonta con la riqueza histórica que hay ahí. Eso, sumado a la revisión obsesiva de Adam Curtis y su *It Felt Like a Kiss (2009)*, Godard mediante, provoca el desvío hacia el camino más intrincado: el de la re-lectura del material desde su dimensión histórica.

Al revisar los archivos lo primero que surge es la evidente cantidad de material sobre minería en sus distintas formas. Surge entonces también una dimensión distinta a lo que -debo confesar-

ha sido en alguna vez ya tema en mi oficio, a modo de institucional minero, de esos que sirven para pagar las cuentas y del cual nunca más se habla. Trabajar para esos monstruos mineros no es cómodo. Entonces la posibilidad de tener una revancha simbólica entusiasma. El problema era ahora evitar el sermón. Mucho menos con una tesis política latente, el objetivo principal siempre

es que aparezca el cine, y luego todo lo demás. Ahí empieza la cocinería del montaje en todo su misterio. Una imagen de retroexcavadoras me refiere a dinosaurios y unas varas de cobre ardiente me resuenan con demasiada fuerza a las entrañas moribundas del computador Hal 9000. El discurso comienza entonces a emerger justamente cuando la premisa más evidente (en este caso sobre la invasión extranjera en la explotación minera) se ve enterrada en las imágenes y sus conexiones. Los armónicos se apoderan del enunciado y el resultado final es una pieza que sólo puede explicarse en sí misma.

Si traemos el tema del archivo a la época actual, el problema en torno a su interpretación se complejiza y la oportunidad se acrecienta. Es que el cine después del Youtube no puede ser el mismo, especialmente en su aspecto documental. Esto no sólo pasa por la riqueza de un material auto generado, documento ahora no sólo en lo testimonial sino en la autenticidad de su forma. Se trata de videos tomados con cámaras microscópicas, íntimas, móviles, somáticas,

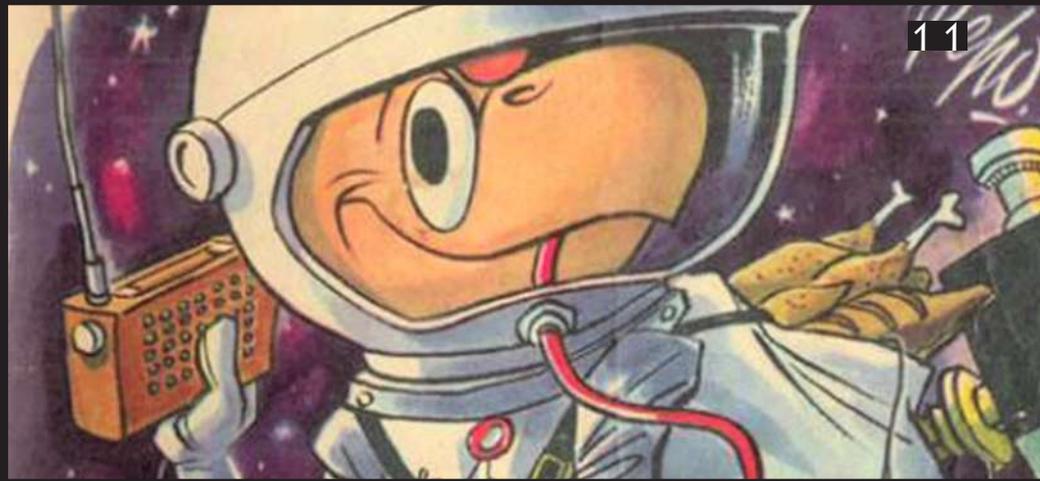


que rompen toda gramática cinematográfica existente en pos de una expresión brutal. Material amateur que le hace tributo al concepto a partir de su etimología latina: *amateur-amator*, o “del que ama”.

Youtube –o todas las otras videotecas derivadas– son por lo demás, paradero y basurero del archivo documental más grande de nuestro tiempo. Se trata de material aún subvalorado que pocos se han propuesto domesticar y mucho menos, interpretar bajo un criterio cinematográfico. Experimentos hay, claro, pero no se condicen con las cantidades monstruosas que ocupan los servidores del mundo, y que hace nuevamente plantearse la necesidad de diseñar la escena e instalar la cámara. Un

cuestionamiento inevitable que no planteo desde la pura lógica de la producción y sus avatares locales, sino desde la responsabilidad ética de generar más material, aún en lógicas gramaticales de los tiempos previos a Internet, aferrados a un

paradigma contenidista y lineal. No digo que haya que dejar de filmar, menos grabar. Digo, ¿será en cada caso necesario? ¿No estaremos además con ello ignorando la riqueza brutal y vibrante del material que colapsa hoy nuestros teléfonos? ¿No hay, en ese descontrol, personajes que el cine como lo conocíamos no podía llegar a diseñar? ¿Por qué veo tanta más complejidad en un modelo frívola de un *reality show* que en las producciones millonarias de teleseries nocturnas nacionales? ¿Qué pasaría si los ojos y las manos de los cineastas se volcaran a ese archivo-basura, a tomar una punta del rizoma e interpretarlo? Oliver Stone dijo eso de que una película sin un punto de vista no es más que decorado. Decorados que conforman la



retórica exquisita que amamos del cine, pero que se ha llegado a sobre producir. Entonces, ¿porqué no apropiarse de este?

Ok, no todo el cine pasa por el puro discurso, por la pura reflexividad, hay aún escenas por orquestar. En tiempos en que todo el mundo anda con una cámara de alta resolución en el bolsillo del pantalón, ¿no será tal vez la época donde más deberíamos seleccionar, qué efectivamente “decorar”?

El “Cine imperfecto” del que hablaba García Espinosa tiene su gran oportunidad acá, en la medida de que nos sepamos apropiar de las imágenes y estas no se apoderen de nosotros.

Acá el corto: <https://vimeo.com/180305349>



Tengo dos ficciones independientes: *Mami te amo* (2008) fue mi tesis de estudio en la Escuela de Cine de Chile (exhibida en más de 25 festivales en todo el mundo con diversos reconocimientos) y *Aquí estoy aquí no* (2011), mi segunda ficción (mejor película, guión y premio del público Ficiant 2013). Actualmente trabajo en mi primer largo documental, *El origen del mundo*, a partir de material de videos domésticos de partos naturales, al mismo tiempo que orquesto mi tercer largometraje de ficción, esta vez para público infantil.



# VIDEO PAPEL

subversión de archivos audiovisuales de dominio público.

por Gonzalo Aguirre

El año 2010 comencé a trabajar en un proyecto que tempranamente titulé *Video papel*.

Más que configurarse como una pieza en específico, funcionaba como un proceso de trabajo que consistía en: copiar videos de otros y transformarlos mediante el traspaso y el montaje. Lo que hacía era descargar videos de internet, descomponer estos videos en fotogramas, imprimir los fotogramas en papel roneo, intervenirlos, y finalmente digitalizarlos y remontarlos en video.

decir, archivos que permitiesen hacer uso libre de sus películas –más allá de la mera reproducción–, que dieran la posibilidad de combinar sus imágenes con otras, cambiarles el sonido, remontarlas, alterarlas, descontextualizarlas, etc.

Así fue como llegué al Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile. Les comenté que quería hacer un filme-ensayo que reflexionara sobre el uso contemporáneo de los archivos



1-Fotograma imagen original (video).



2-Proceso de traducción de digital a análogo.



3-Fotograma imagen intervenida (papel).

A partir de este proceso de trabajo, surgió la idea de hacer el cortometraje *Video Papel: subversión de archivos audiovisuales de dominio público*. Aquí, más allá de los traspasos digitales/análogos y la intervención gráfica de videos ajenos, la idea era investigar si en Chile existían acervos audiovisuales de dominio público total, es

audiovisuales y el remontaje de imágenes, y que para ello, pretendía ocupar las imágenes de su archivo, a lo que accedieron sin problema. De la misma forma, me encontré con la plataforma Cinepata.com, donde existían varias películas nacionales con Licencia *Creative Commons*, que permitían la realización de obras derivadas. Fue así, como me dediqué a recopilar videos de estos dos archivos

y de otros que operaban bajo esa misma licencia.

El método de trabajo se dividió en tres partes: recopilación, clasificación y montaje. La fase de recopilación, consistió en la descarga y almacenaje indiscriminado de videos, lo que me permitió construir mi propio archivo, de imágenes ajenas. Paralelamente, fui cortando y clasificando secuencias de estos videos según criterios vagos, como: "personas fumando", "texturas", "tomas aéreas", "fiestas", "rostros", "Mesas", entre muchos otros. Fue a partir de esta clasificación antojadiza, como fui generando la estructura narrativa de la película. La idea era simple: generar grupos de imágenes según varias categorías y que éstas, durante el desarrollo, se fueran combinando y generando mini relatos, que a su vez, respondían a un relato más grande.

Mientras trabajaba en este proyecto tuve la fantasía de que existía una gran máquina cinematográfica que podía reproducir todas las imágenes del mundo al mismo tiempo, de manera frenética y veloz, y que de tanto funcionar, a ratos colapsaba y permitía visualizar imágenes que nunca habíamos visto, nuevos lugares, nuevos cuerpos, nuevos gestos.

En definitiva, el filme-ensayo **Video Papel: subversión de archivos audiovisuales de dominio público**, propone una reflexión en torno al uso de los archivos audiovisuales del pasado en la actualidad, atendiendo la dimensión siniestra y melancólica que implica su intervención y remontaje.

[Nota: El editor de esta revista -ansioso por saber más- interviene este texto monologuista y procede a formular algunas preguntas, en negrita.]





**-¿Cómo llegas a Waldo Rojas y cómo se genera esa voz en off; el sentido a nivel teórico-plástico que te interesó explorar?**

Este cortometraje siempre contempló una voz en off. Uno de mis mayores deseos, antes de empezar, era que existiera un narrador que hablara debajo de las imágenes. Desde niño me gusta ese formato, tiene una solemnidad que es muy atractiva, como que todo queda digerible y honorable si hay una voz de fondo. Uno de mis programas de TV preferidos de la infancia –y de ahora– es *Al Sur del Mundo*. Más allá de los lugares y los animales que mostraban, me atraían las voces en off. Escuchaba a Freddy Hube, Jaime Vadell o Roberto Poblete y entraba en un estado de hipnosis que desde hace tiempo quiero replicar.

También, antes de empezar este proyecto, estuve viviendo en Ciudad de México (2009-2012), estudiando un Master en Artes Visuales que finalicé con una tesis que se llama “El Mundo y la Mano: prácticas y estrategias archivísticas”. Ahí, me dediqué a leer varias cosas sobre archivos, atlas, imágenes y cine, y vi varios filme-ensayo de Harun Farocki, Alexander Kluge, Agnès Varda, Luis Ospina, entre otros.

Entonces, el texto que escribí para la voz en off de *Video Papel* proviene de esa investigación, principalmente de esta característica que tienen las imágenes de ser flexibles y resignificables al

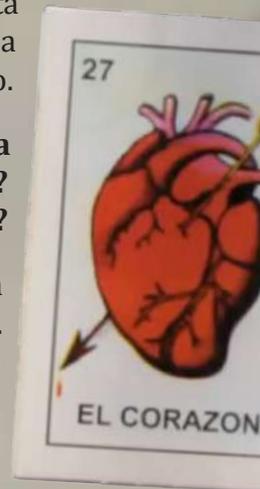
ser reproducidas en distintos contextos y medios.

Una vez escrito el texto, traté de conseguir una voz creíble. Supe que Waldo Rojas estaba en Chile (vive en París desde el exilio), le escribí y aceptó de inmediato. Fue un honor contar con él. Es considerado uno de los mejores lectores de poesía, tiene una voz ilustrada y una pronunciación anárquica que funcionó perfecta para el proyecto. Creo que se logró la solemnidad que estaba buscando.

**-¿Y sobre el diseño y la musicalización del corto? ¿Cómo abordaste este aspecto?**

La música de este proyecto la compuso Diego Aguirre, mi hermano. Llevamos trabajando juntos cerca de diez años, por lo que existe una buena comunicación al momento de mezclar imagen y sonido. El año 2008 hicimos juntos un montaje del “Archivo Zonaglo” de Gonzalo Millán (<https://vimeo.com/167134568>), y antes de eso, varios video-clips. También, mientras yo vivía en México tuvimos un proyecto que se llamó “Sin Rebelión” que consistía en una conversación audiovisual que hacíamos una vez a la semana, tipo correspondencia.

Para *Video Papel*, el trabajo con la música fue bien tradicional. Mientras yo hacía los primeros montajes de imágenes de archivo, Diego fue generando una serie de piezas musicales influenciadas por las imágenes. También, compuso según sus inquietudes musicales de ese momento, sin referencias visuales. De



esta forma, generamos un repertorio de piezas musicales que luego ocupé en el montaje final.

Asimismo, mientras Diego componía y grababa las piezas, yo fui sonorizando algunas imágenes. Ahí el trabajo consistió en recrear los sonidos originales que tenían las películas, ocupando bibliotecas de audio. Lo que hice ahí fue tratar de profundizar y exaltar algunas secuencias de video mediante la reinención de su sonido. Luego de tener una maqueta general, trabajé con un ingeniero que me ayudó a hacer el diseño sonoro y la mezcla final.

**-Cómo se gesta esa reducción de 30 minutos a la mitad. Pues para recortar casi a la mitad se requiere mucha convicción a raíz de algo.**

La reedición del cortometraje respondió a un problema de circulación. La mayoría de las convocatorias que existen para este tipo de videos piden un máximo de 15 minutos de duración, entonces, para poder postular a un mayor número de instancias de exhibición decidí acortarlo a la mitad. Por otra parte, al resumir el cortometraje creo que funciona mejor como Ensayo Visual, entendiendo que este formato sería una extensión del ensayo escrito. Fue una forma de precisar la reflexión que quería plantear. En concreto, lo que hice fue darle un mayor énfasis a la voz en



off y por ende al texto, y ocupar las imágenes como un medio argumentativo de lo que se narra.

**-¿Cómo podría o debería circular un corto con este enfoque (no convencional, es decir, no del todo narrativo, ni ficción, ni documental)?  
¿Cómo ha sido tu experiencia con *Video Papel*?**

Mi experiencia de exhibición ha sido variada. Hasta la fecha lo he presentado en cines universitarios y galerías de arte; en marcos académicos y artísticos. Hay una gran diferencia entre estas dos instancias: En la primera el cortometraje se ve sentado y de comienzo a fin; y en la segunda, de pie y a pedacitos. Creo que las dos experiencias tienen lo suyo, puesto que se perciben las dos dimensiones que pueden tener este tipo de trabajos, una más teórica y otra más plástica.

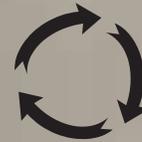
Al trabajar con imágenes de archivo hay un aspecto que es relevante, que tiene que ver con la circulación y con el como son percibidas las imágenes. **Más allá de la torsión o subversión que uno le quiera dar a las imágenes, no pierden su condición de documento.** Como pasa cuando uno ve un collage, está la posibilidad de ver el montaje completo, pero también está la pulsión por descifrar de dónde provienen cada una de las imágenes.

Entonces, aunque uno quiera subvertir las imágenes, muchas veces no se transforman en otra cosa, es ahí cuando la película desempeña un rol de difusión del archivo de procedencia, el cortometraje pierde autonomía y lo que interesa es la persona, lugar o cosa que aparece, no el discurso que uno propone. Para los espectadores es muy fácil *bypasear* la dimensión crítica de la película, asunto que me parece muy atractivo.

Creo que este tipo de trabajos puede

circular en varios espacios, puesto que se establecen vínculos bien amplios, y se plantean problemas que pueden interesarle a las artes visuales, al cine, a la literatura, a la historiografía, etc. Existen festivales de Metraje Encontrado donde tienen una cabida absoluta, pero a su vez puede ser un espacio muy complaciente. La verdad no sé dónde deberían circular estas películas, la respuesta más fácil es Internet.

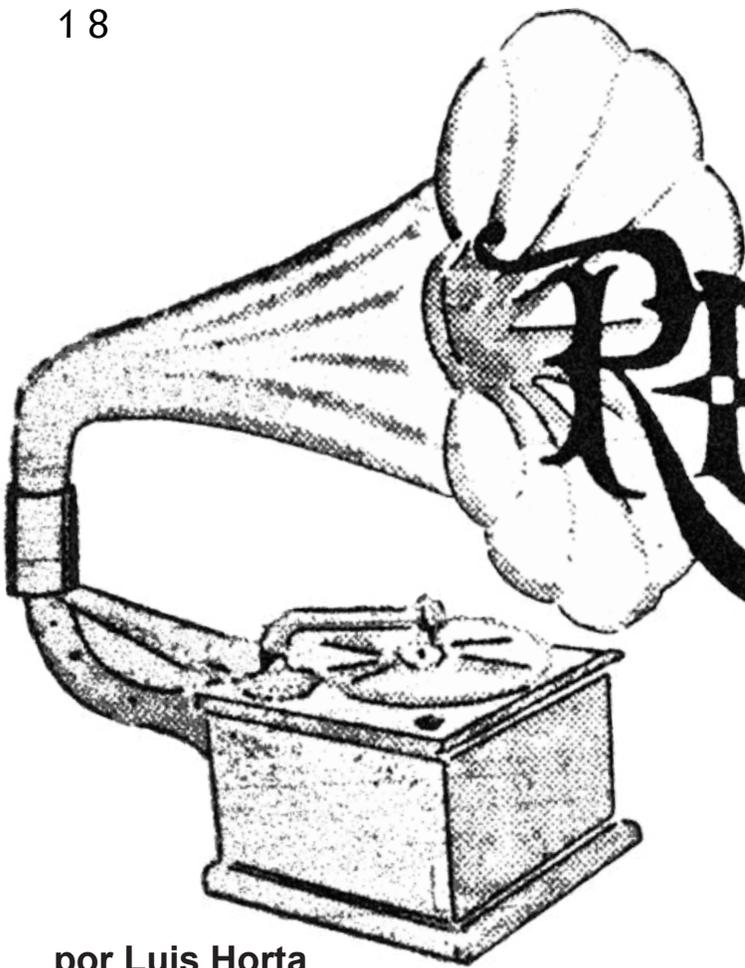
Acá se puede ver el video: <https://vimeo.com/166999915>



# ALGUNOS HITOS DEL CINE DE APROPIACIÓN



- [1] *Rose Hobart* (1936, Joseph Cornell) / [2] *Lambeth Walk: Nazi Style* (1941, Charles A. Ridley)  
 [3] *A Movie* (1958, Bruce Conner) / [4] *Cowboy and Indian Film* (1958, Raphael Montañez)  
 [5] *Recordando* (1961, Edmundo Urrutia) / [6] *Las banderas del pueblo* (1964, Sergio Bravo)  
 [7] *L.B.J.* (1966, Santiago Álvarez) [8] *What's Up, Tiger Lily?* (1966, Woody Allen)  
 [9] *Los puños frente al cañón* (1972-75, Orlando Lübbert & Gastón Ancelovici)  
 [10] *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978, Dara Birnbaum)



# Historia de

# RECORDANDO

# 1910 - 19

por Luis Horta

I.

La película documental “Recordando” es un caso paradigmático dentro de la historia del cine chileno por varios factores. Primero, es posiblemente la primera en estar compuesta íntegramente por materiales de archivo; en segundo término, por su intención de transformarse en un relato historiográfico que propone el registro cinematográfico como una huella de tiempo, un simulacro de la realidad mediada por la técnica que habla de una conciencia de la imagen dado en la cinematografía chilena de los años sesenta; y en tercer lugar, considerando su relevancia, su preservación se encuentra aún pendiente y ajena a una metodología acorde a su valor cultural. Estos tres aspectos están atravesados por un elemento común, como es la fragilidad de la materialidad y la espectacularización de

su supervivencia. Señalamos esto último por los modos en que emerge desde fragmentos fílmicos recuperados una concepción del tiempo histórico cuya pátina histórica describe una fenomenología del ver que se ubicaría en una posición de vanguardia respecto a la institucionalidad.

Estrenada en 1961, su director Edmundo Urrutia dedicó alrededor de diez años a recuperar filmaciones del periodo silente e inicios del sonoro, al descubrir como estas eran vendidas “a 80 pesos el kilo” para realizar peinetas con la base de nitrato. Este procedimiento era habitual con películas que para los exhibidores dejaban de tener valor comercial, pero Urrutia encuentra en ellas un valor adicional y comenzó a adquirirlas para reunir dichos fragmentos, editando un relato que intenta abarcar al menos

# 1 olvido:

# Recordando

# 1950. de Edmundo Urrutia



treinta años de la historia de Chile donde el cine oficia como un *testigo documental*. Sin embargo, la supervivencia de cada fragmento fílmico es azaroso, y las realidades plasmadas en dicho soporte configuran más que un testimonio, una evidencia de las prácticas y modos de concebir la visualidad tanto en los años propios del registro, como en los años sesenta, cuando Urrutia compagina, administra y ejecuta una acción racional sobre la resignificación del archivo a partir de conceptos como los imaginarios de identidad y nación.

Entre los registros sobrevivientes, se cuenta la filmación realizada por Arturo Larraín Lecaros durante el mes de Febrero de 1911, registrando el traslado de los restos y exequias del presidente Pedro Montt desde Valparaíso a Santiago, quien falleciera el 16 de agosto

de 1910 en Alemania (Mouesca, 2010:18). No es el único evento público, ya que también figura la inauguración del Estadio Nacional, los funerales del presidente Pedro Aguirre Cerda, fiestas del centenario, entre otros. Por lo mismo, la construcción visual determina un modo de representación de la comunidad dado por la elite que controla y despliega los recursos técnicos para determinar cual es la imagen de dicha comunidad, administra la visualidad de un cuerpo social homogéneo y unidireccional. Lo particular en ello es que, exhibidas en otro contexto y a casi cuarenta años de su realización, las imágenes son legitimadas por la comunidad: "**Recordando**" se convirtió en un pequeño éxito de público y manteniéndose inesperadamente varias semanas en cartelera, algo que no era habitual para una película documental chilena.

## II.

Cineasta autodidacta, Edmundo Urrutia realizó numerosas películas documentales en los años 20 y 30, para luego desempeñarse como camarógrafo de noticieros en los primeros films sonoros como “**Norte y Sur**” (Jorge Délano, 1934). Fue durante años funcionario de la Universidad de Chile, así como un innovador en el uso del cinemascope, inventando un sistema que empleó en el registro de noticieros.

Posiblemente, cuando estrena la película, sabe que emerge una nueva generación que establece prácticas de lenguaje completamente distintas a las que él había contribuido a fundar: en 1957 Sergio Bravo filma “Mimbre”, en 1958 “Andacollo” de Jorge di Lauro y Nieves Yancovic, y en 1962 Pedro Chaskel con Héctor Ríos “Aquí vivieron”. De cierta forma, “Recordando” es una película autobiográfica disciplinar, ya que recupera registros de una generación que se sabe en el ocaso.

La génesis de “**Recordando**” se encuentra en

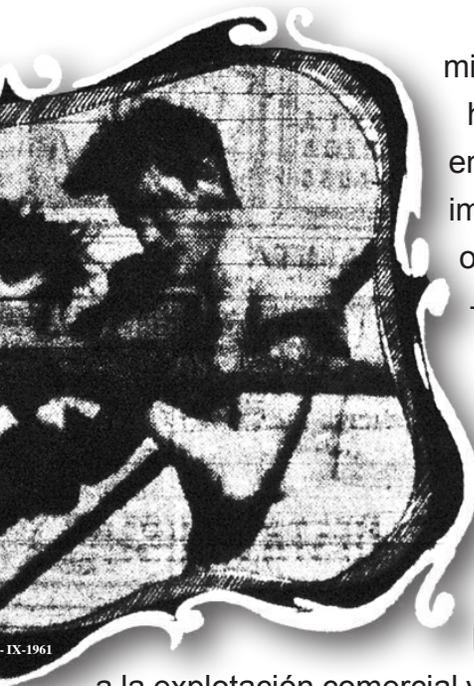
la voluntad de Edmundo Urrutia por recuperar antiguas filmaciones destinadas a desaparecer. El proceso de selección y montaje se realiza gracias al aporte de la Universidad de Chile, donde Urrutia era funcionario del Departamento Audiovisual, siendo un colaborador el cineasta Fernando Bellet. Para el proceso final destinado a la circulación de la película, es el productor Alfonso Naranjo aquel que suma los recursos que permiten que la película llegue a salas de cine. A pocos meses del estreno, Urrutia fallece. Es el corolario de una carrera dedicada por completo al cine.

“**Recordando**”, antes que una película, es un objeto cultural que puede ser leído desde muchas dimensiones. Ya sea por la vinculación entre patrimonio e institucionalidad, en los dispositivos de lenguaje, la construcción de un imaginario identitario o la resignificación de archivos destinados a su desaparición. En todos estos aspectos, nos encontramos con un punto en común dado por imágenes que son tanto exhibidas como invisibilizadas, gatillando el archivo una reconfiguración de mundo que en el intertexto sugiere provocadoramente una



La Nación, 7 - IX - 1961

<b>“RECORDANDO”</b> : en los c		
<b>GRAN PALACE</b>	<b>BANDERA</b>	<b>A. A.</b>
Avant Premiere	Bandera 78	Av. I
7 - SEPTIEMBRE	8 - SEPTIEMBRE	



mirada de tiempo que habla del momento en que emergen dichas imágenes. Como un objeto cultural dual -producto comercial y dispositivo de conservación patrimonial-, devela que los archivos cinematográficos han estado sometidos

a la explotación comercial y política, aún cuando la intención de Urrutia era mucho más modesta. En su gesto convive el acopio y salvaguarda de los vestigios primigenios de nuestro cine, la fascinación por la imagen y por la disciplina del cine. Pero aún tras rescatar los films, el discurso de la película es el de una melancolía por el pasado irre recuperable, cuya constatación es solo efímera y estéril dado por una condición fantasmática dado por la ruina de una imagen que emerge con todas sus imperfecciones: saltos, cortes y manchas se alternan con las condiciones de reproductibilidad de los inicios del cine: silente, en blanco y negro. El tiempo se manifiesta en los condicionantes exógenos de un soporte tan frágil como la memoria, e igualmente azaroso.

La obra no funciona únicamente como un producto de nostalgia, sino como un artefacto sociocultural que apela a la sensibilidad de

la comunidad incorporando elementos en apariencia arbitrarios, como son fragmentos de una película de ciencia ficción europea, un melodrama, un noticiero o una animación. Por ende no se trata solamente de un constructo que alude a acontecimientos reales, sino que busca ante todo aludir a la visualidad de principios de siglo por medio de archivos que recrean la mirada posible y parcial, administrada por una sensibilidad moderna que concibe la imagen como control de la memoria colectiva a partir de una materialidad frágil y espectacular en la proyección de grandes dimensiones. Es también la tecnología domesticada para la reproducción de una memoria supuestamente colectiva, pero vedada por un mercado insensible frente al pasado. La resurrección del archivo es la constatación de una identidad, tan arquetípica como



<b>cines...</b>		
<b>ALESSANDRI</b> D. O'Higgins 1564 8 - SEPTIEMBRE	<b>CALIFORNIA</b> Av. Yrarrázaval 1564 8 - SEPTIEMBRE	

**"RECORDANDO" EMOCIONA.** Es difícil si no imposible permanecer indiferente ante esta recopilación de imágenes olvidadas de la historia chilena. Edmundo Urrutia tuvo el buen sentido de presentar este material, tan trabajosamente rescatado y recopilado, en forma sencilla y directa.



maleable, y Urrutia decide evidenciarlo por medio de canciones tradicionales e incluso por una caja musical insertada como puente entre bloques narrativos, la cual evoca los recuerdos pero alude a un presente desde el cual se mira.

### III.

Los registros de las fiestas del centenario, así como las exequias del presidente Pedro Montt filmadas a inicios de 1911, permiten constatar los dispositivos con que la cinematografía primigenia construye el retrato de lo propio. La solemnidad del cuerpo muerto sobre la máquina, en un recorrido cuya sofisticación formal permite a los autores ubicar la cámara desde el punto de vista del féretro, contrastan con el alcoholismo pícaro de las fiestas populares en el Parque Cousiño durante el 18 de Septiembre de 1910. Las ceremonias

públicas ocultan al sujeto popular, el mismo que meses antes de estas filmaciones había sido masacrado en Iquique, proveniente de las salitreras y que demandaba mejores condiciones laborales.

Ante la irreverencia del trabajador, surge la matanza que coarta a un cuerpo social sin

imagen. A cambio, las sofisticadas tomas recuperadas estetizan al poder, y el archivo constata estos arquetipos del sujeto popular por caricaturas que simplifican esta ausencia.

### IV

Aparentemente, el digital ha contribuido a liberar a **"Recordando"** de su cárcel analógica<sup>1</sup>. Sin embargo, tanto Urrutia como la película siguen manteniéndose en una especie de marginalidad que no permite una real puesta en valor de la obra. En la imagen documental rescatada aparece el tiempo, la degradación, el descuido y la liviandad que dotan a dichas representaciones de un carácter espectral de un país, donde un aparente relato objetivo es en realidad un relato subjetivo que entreteje un valioso diálogo bajo el contexto epocal en que esta obra se produce y por quien la produce. Por ende la desarticulación de un montaje compuesto únicamente de archivo sería la anulación de una subjetividad particular<sup>2</sup>.

1 En el año 2010 la Universidad de Chile homenajeó a Edmundo Urrutia en su calidad de ex funcionario de la casa de estudios exhibiendo **"Recordando"** en el Teatro Antonio Varas con la presencia de familiares del director, y posteriormente algunos archivos que componen la película han sido liberados en el sitio web [www.cinetecavirtual.uchile.cl](http://www.cinetecavirtual.uchile.cl) indicando que pertenecen a **"Recordando"**. En el año 2011 la Cinoteca del Centro Cultural La Moneda editó el librito y DVD "Imágenes del centenario 1903-1933" compuesto principalmente por fragmentos de la película **"Recordando"** aunque sin mencionarla o aludir al rescate de Edmundo Urrutia. En el año 2015 se exhibió **"Recordando"** en una versión digital en el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso.

2 En rigor, la película cuenta con una imagen de una caja de música que alude a la idea del recuerdo y el salto del tiempo, cuya reiteración es claramente una solución nostálgica al uso de archivos. Es la única imagen filmada en la época y sirve como puente entre el "hoy" y el "ayer".



demostrado en que a la fecha, no existe en Chile el despliegue de una metodología que conlleve a un proyecto de restauración de la película<sup>3</sup>. En este sentido ¿Cómo construir una idea de la memoria cuando es el azar o el capital quien determina la destrucción o salvataje de imágenes? En palabras de Paul Ricoeur “¿De qué hay recuerdo? ¿De quién es la memoria?”. En la película existe un intento discursivo que alude a una idea muy particular de la memoria, que posiblemente es la subjetivación del autor sobre la materialidad en la cual el mismo se ha constituido desde el oficio de cineasta. Igualmente el recuerdo y la pérdida adquiere una nueva connotación de reclamo frente a la pérdida de la objetualidad que da cuenta de los hábitos, costumbres y estados de una sociedad representada. ■

**Bibliografía**

Ricoeur, Paul. (2008) La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires: FCE.

Mouesca, Jacqueline. (2010) Breve historia del cine chileno. Santiago: LOM Ediciones.

Jara, Eliana. (1994) Cine Mudo Chileno. Santiago, Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

Simondon, Gilbert. (2007) El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo Libros.

3 Existe una copia 35mm que actualmente se encuentra en poder de la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda. Los negativos originales están en poder de un particular que, en conjunto con la Universidad de Chile ha intentado desarrollar un proyecto de restauración de la película, dada su calidad de titular de los derechos de la obra. Sin embargo, la precariedad en los mecanismos de financiamiento público a proyectos de esta índole han reincidento en que este proyecto aún no se concrete.

A lo anterior debe sumarse el rol de la institucionalidad –sino desinterés– por los archivos, ya sea los que componen la película, como la película misma. Aventuradamente podríamos indicar que “Recordando” forma parte del origen en la toma de conciencia del rol del archivo audiovisual en nuestro país, marcando un periodo que coincide con la conformación de la primera Cineteca (1960) y la recuperación de una obra señera del cine mudo como es “**El Húsar de la Muerte**” (Pedro Sienna, 1925). A más de 50 años de su realización, “Recordando” hoy es vagamente citada en textos de historia del cine chileno o mínimamente referenciada en investigaciones relativas al archivo, mientras que la omisión de Edmundo Urrutia como un pionero del rescate y conservación del cine chileno choca con el empleo que profusamente han realizado canales de Televisión, Documentales e instituciones de los fragmentos recuperados que componen la película. Por tanto las paradojas pueden multiplicarse aún en un olvido perpetuo adosado a nuestra propia imagen, en donde el acto político de la conservación patrimonial está dado por individuos que –dicho de manera generosa– se adelantan a las instituciones, y constatan la desidia, la mala voluntad o el desconocimiento sobre el archivo. Esto queda

Excmo N°1597 (5-A-X-1961)

**SEMINARIO INTERNACIONAL  
20/21 DE OCTUBRE DE 2016**

# **EL ROL DE LOS ARCHIVOS**

**EN LA NUEVA INSTITUCIONALIDAD CULTURAL**



**dibam** | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
EL PATRIMONIO DE CHILE



**Archivo  
Nacional  
de Chile**



Yo pregunto a los presentes  
si no se han puesto a pensar  
que el archivo es de nosotros  
y no del que pague más.

Yo pregunto con insistencia,  
nunca habrá pensado usted,  
que si la edición es nuestra  
es nuestro lo que nos dé.

¡A re-utilizar, a re-significar  
que el archivo es nuestro,  
es tuyo y de aquel  
de Juancho y Rosita,  
de Lucho y Manuel!

Si molesto con mi canto,  
alguien que no quiera oír,  
le aseguro que es un burócrata  
o una vaca sagrada de este país.

¡A manipular, a re-mezclar  
que el archivo es nuestro,  
es tuyo y de aquel,  
de Pablo y Maruja,  
de Nacho y José!

Yo pregunto a los presentes  
si no se han puesto a pensar  
que el archivo es de nosotros  
y no del que pague más.

¡A re-editar, a tergiversar  
que el archivo es nuestro  
es tuyo y de aquel,  
de Tito y Panchita  
de Toño y Marlén!



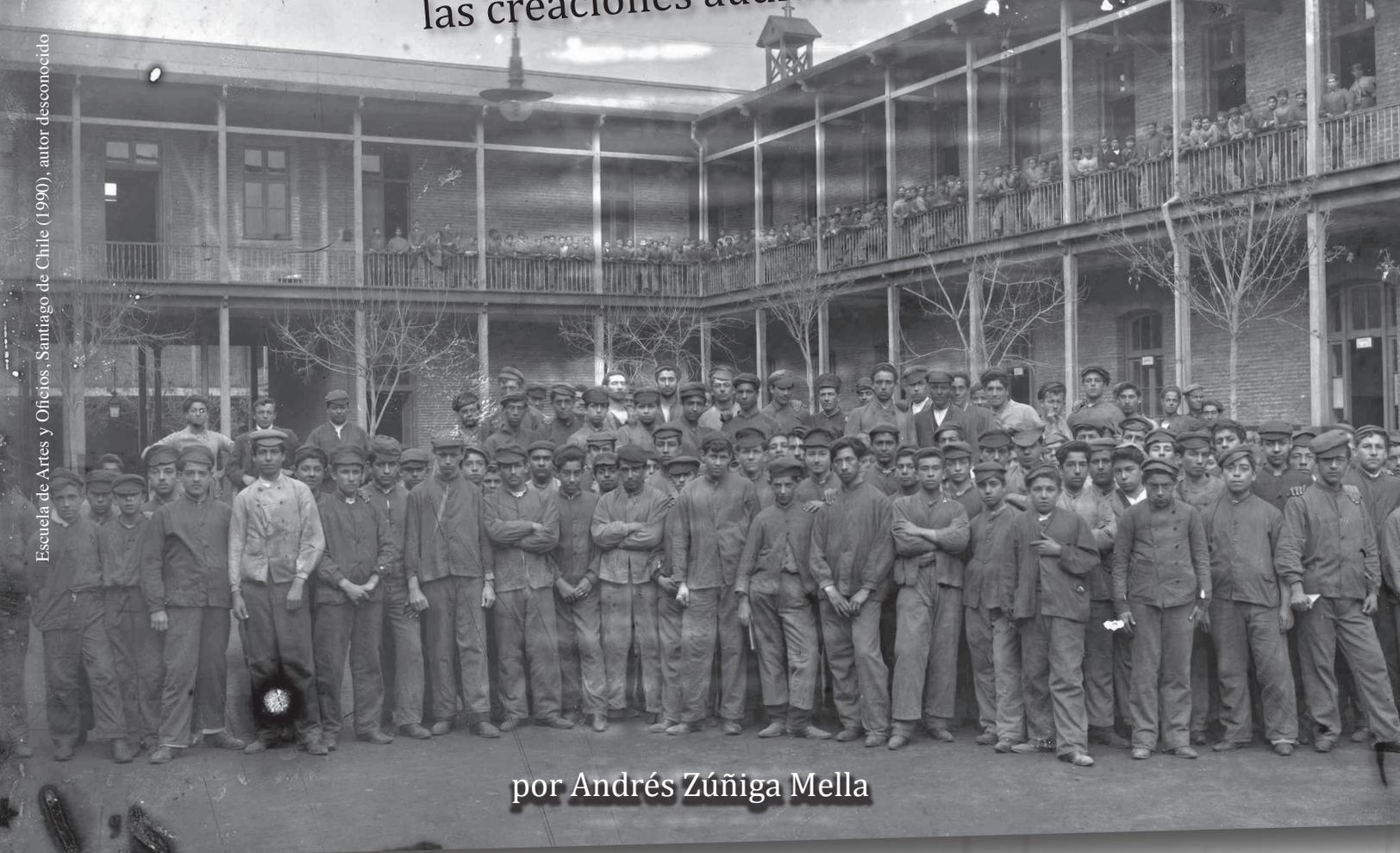
Foto: Patricio Guzmán Campos



# IMÁGENES A PESAR DE TODO

El nuevo papel de los archivos en las creaciones audiovisuales.

Escuela de Artes y Oficios, Santiago de Chile (1990), autor desconocido



por Andrés Zúñiga Mella

Entre 1971 y 1976 el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Técnica del Estado (UTE) produjo aproximadamente 28 documentales, 14 se conservan íntegros a la fecha, del resto quedan solo descartes, copiones y negativos sin montar: un collage que registra el paso del único régimen socialista elegido democráticamente en el mundo (gobierno de la Unidad Popular 1970-1973), a una de las dictaduras más largas de Sudamérica (1973-1990).

Fundado originalmente como una propuesta artístico-política que dialogara con los postulados del Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular<sup>1</sup>, y a partir del Golpe de Estado, reconvertido en un arma de difusión oficial de las nuevas autoridades militares (algo que nunca se logró totalmente), el Departamento de Cine nos legó, pese a todo<sup>2</sup>, imágenes. Hoy son precisamente esos retazos, esos archivos huérfanos, los que sin la carga ideológica del montaje, están abiertos a la resignificación y de

<sup>1</sup> Ver <http://www.cinechile.cl/archivo.php?archivoid=66>

<sup>2</sup> Concepto recogido del texto "Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto" de Georges Didi-Huberman.

paso otorgan la oportunidad de que los Archivos pasen de ser custodios, a impulsores de nuevas creaciones audiovisuales.

### El contexto

La Universidad de Santiago de Chile es una institución de educación superior pública, estatal y laica, posicionada como una de las más tradicionales e importantes del país. Fundada en 1849, ha sido identificada bajo tres denominaciones, cada una de ellas representativa de sus tiempos, idearios y proyectos políticos asociados. Su primera expresión fue la **Escuela de Artes y Oficios** (EAO, 1849-1947), una escuela técnica creada para promover el cultivo de las artes mecánicas y que impulsó la formación de trabajadores calificados para la incipiente industria nacional, mediante la enseñanza de carpintería, herrería, fundición y mecánica (Castillo, 2014). Más tarde se integró a otras instituciones de educación a nivel nacional, hasta constituir la **Universidad Técnica del Estado** (UTE, 1947-1981) casa de estudios que continuó la labor de su antecesora, educando esta vez no a técnicos sino a profesionales para la industria que durante la segunda mitad del siglo XX se consolidó al alero

de los proyectos de izquierda. Justo cuando ese proyecto tomaba fuerza sobrevino el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la Universidad ese mismo día fue atacada con artillería de guerra. Su rector quedó detenido por dos años y luego partió al exilio, cientos de estudiantes fueron expulsados y más de 90 personas son en la actualidad ejecutados políticos o DD.DD. En 1981, cuando la educación chilena se reestructuró completamente para convertirse en lo que es ahora, la Universidad cambió de nombre y se convirtió en USACH, perdiendo sus sedes

regionales y consolidando las transformaciones económicas e ideológicas de la dictadura.

Este relato complejo, fragmentado y violentado, dejó, sin embargo, una huella cultural rastreable, lineal y permanente, pero que a falta de un trabajo serio de investigación y recopilación, se mantuvo medianamente invisibilizada. En 2009 la Universidad funda su **Archivo Patrimonial**, consciente de que en los archivos, en las fotos, en las películas, está el espejo donde la comunidad podría reconocerse, interpretarse y comenzar a unir los innumerables puntos fijados desde 1849 en adelante.

**Todo comenzó con 27 mil fotografías semi olvidadas/ semi organizadas encontradas en la Biblioteca Central de la Institución (hoy el Archivo conserva cerca de 200 mil imágenes).**

En ese grupo de fotografías estaba la imagen fundacional de la Universidad: un grupo de niños/hombres de entre 12 y 18 años posan en uno de los patios interiores de la Escuela de Artes y Oficios en los primeros años del siglo XX. Algunos desafiantes otros sonrientes, pero siempre inmóviles para perpetuar su rostro en la primera fotografía de la que se tenga conocimiento sobre la Universidad. El primer registro visual.



Visita presidencial (1974, dir: Hernán Garrido)

La página número uno del álbum familiar.

Un año después llegó el turno del movimiento, el cine. Dispuestas con esmero en unos estantes metálicos reposaban 728 latas que contenían películas de 16 y 35 mm.

**Sin un catálogo para echar mano, se revisó y fotografió una a una las latas hasta dar con los títulos más sugerentes para ser transferidos a digital y argumentar con imágenes a las autoridades universitarias de que lo que ahí había, era material inédito de la accidentada y siempre incompleta historia del cine chileno.**

“**Compromiso con Chile**” (1972) y “**Visita presidencial**” (1974) fueron las seleccionadas, dos películas que compartían el antecedente cronológico de distanciarse un año de la fractura del golpe cívico-militar de 1973. En la primera, un sonriente Salvador Allende -el primer socialista en el mundo que llegaba al poder a

través de la vía democrática- se dirigía a una multitud de entusiastas jóvenes universitarios. En la segunda, un Augusto Pinochet sonriente, que vivía el primer año de los 17 que se quedó en el poder, es ovacionado por una multitud de entusiastas jóvenes universitarios.

Primera  
Lección:  
hay que  
desconfiar de  
las imágenes.

La producción  
de imágenes:  
el archivo fílmico  
de la Universidad de  
Santiago de Chile

Los archivos fílmicos “**Compromiso con Chile**” y “**Visita presidencial**” formaban parte de la colección de películas resguardadas por la Cinemateca de la UTE y a la vez eran producciones originales del Departamento de Cine y Televisión de la misma casa de estudios.

La obra del Departamento de Cine se divide en dos momentos. El primero, desde 1971 hasta 1973, está marcado por las ideas de “experimentar, divulgar y ejercer la docencia en el campo de la realización cinematográfica y televisiva”. Para esto, la unidad se dividió en cuatro servicios: Producción, Programación de Televisión, Cineteca y Escuela de Cine (Paulina Alfaro, 2013). La recién constituida Unidad comenzó a trabajar en documentales institucionales, en la realización de producciones a estamentos gubernamentales, en la formación de una cineteca universitaria y en sentar las bases de lo que sería una carrera inédita para la historia de una universidad, con más raíz en la técnica y la ingeniería que en el arte.

En esta etapa se producen los documentales “**El sueldo de Chile**” (Balmaceda, 1971), “**Hombres de hierro**” (Román, 1972), “**Pulpomomios a la chilena**” (Ottone, 1972) y “**Compromiso con Chile**” (Balmaceda, 1972) todas películas que se alineaban con las acciones programáticas del gobierno de Salvador Allende. La segunda etapa va de 1974 a 1976, donde al menos se triplica la producción fílmica con



documentales que no repiten el compromiso con la autoridad política de la época, razón por la cual, las autoridades cívico-militares instaladas por la dictadura, deciden cerrar el Departamento de cine por ser poco útil a su causa. Algunos títulos de esta época son “Visita presidencial” (Garrido, 1974), “Un puente invisible” (Freire, 1974), “Marihuana” (Garrido, 1975), “La ermita del socorro” (Sánchez, 1974) y “Buenos días tía” (Fauré, 1975), entre otros. A esta producción se suman las películas chilenas y extranjeras resguardadas por la Cinemateca que se mantuvo activa entre los años 1971 y 1981.

Atravesado por el fervor de un gobierno popular y una devastadora dictadura, el primer impulso al visualizar este material es querer encontrar en ellos toda la verdad. En un país hambriento de verdades para poder establecer las esquivas justicias<sup>3</sup>, se ha vuelto una práctica común acudir a los archivos fílmicos (especialmente producidos durante la década del 70) para instalarlos como documentos verídicos, casi siempre para ser el acompañamiento de testimonios autorizados o al menos convincentes.

<sup>3</sup> De acuerdo a datos del Poder Judicial chileno, en la actualidad hay pendientes 1052 causas por violación a los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar, algunas con más de 10 años de tramitación. La gran mayoría de ellas comenzaron a investigarse a partir del año 2000, 10 años después de la llegada a la democracia a Chile.

Pero como plantea Georges Didi-Huberman, a lo que más pueden aspirar estos archivos es a ser veraces: “las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas” (Didi-Huberman, 2004, p. 59). Independiente de su contexto, resolución formal, contenido y punto de vista, son, pese a todo, imágenes.

**De las 728 latas que componen el archivo fílmico de la Universidad de Santiago, 134 son material de origen chileno. De ellas menos del 5% son películas acabadas, es decir, montadas como una copia final lista para ser exhibidas en sala.**

Lo demás es, literalmente, restos de películas: descartes, copiones, negativos sin montar, pruebas, errores. Un collage multicolor y multiformato. No se les puede exigir toda la verdad a estas desvalidas piezas, mas sí tomarlas en serio como fragmentos reales. Ya lo dijo Godard, “incluso completamente rayado un simple rectángulo de 35 mm salva el honor de todo lo real” (Didi-Huberman, 2004, p. 15).

Cuando se piensa en la conservación de películas y archivos fílmicos patrimoniales, la prioridad pareciera ser siempre las PELÍCULAS, así, con mayúsculas. Las que empiezan y terminan con créditos. Finalmente es también una decisión económica: seleccionar qué material transferir, cuál exhibir y, especialmente en el caso de la televisión,



qué vender, cuál queda mejor quemada en DVD o en un sistema de Video on Demand. ¿Qué interés comercial puede haber en veinte segundos de película sobre expuesta, mal revelada y sin sonido? Afortunadamente para quienes comulgan con Godard, desde hace un tiempo asistimos a lo que Paula Félix-Didier bautizó como una “modesta revolución” que se ha gestado en el mundo de la preservación fílmica en el que las instituciones de interés público han recuperado y, lo más importante, vuelto accesible toda clase de material fílmico olvidado por la historia. Esas películas, o lo que queda de ellas, son conocidas como películas “huérfanas”, término acuñado en los noventa para hacer referencia a obras “desamparadas” por sus autores, películas educativas, corporativas e institucionales, experimentales, promocionales, antiguos noticieros, los descartes y excedentes de productos en sí concebidos para una vigencia percedera y que, una vez terminado su uso, quedaron olvidados, sin valor, inútiles (Félix-Didier, 2010).

Volviendo a la pregunta anterior, el interés en esos 20 segundos de un material “huérfano” está en el poder de resignificarlo, subvertirlo, contraponerlo, cuestionarlo. Montarlo. Godard otra vez: **“hacer historia es pasarse horas mirando estas imágenes y después, de repente, contraponerlas, provocar una chispa. Con ello se construyen unas constelaciones, unas estrellas que se acercan o se alejan”** (Didi-Huberman, 2004, p. 207). La institución archivística, tradicionalmente entendida como el lugar donde toda imagen termina su ciclo vital bajo la lápida de la codificación, tiene hoy la oportunidad de pasar de ser responsables de la custodia a catalizadores de nuevas creaciones, “espacios vivos” donde converjan artistas, académicos, informáticos y archivistas a explorar las incontables posibilidades que ofrece una modesta película sobre expuesta de escasos 20 segundos. Mal revelada. Ah, y sin sonido.

### Por un nuevo rol de los archivos

**¿Qué pasa cuando todo el esfuerzo de conservación se traduce en una imagen en la peor resolución posible con un sello de agua justo al medio por temor a ser reproducida, descargada o, el peor de los males, usada?** Para Jacques Derrida un

Marihuana (1975, dir: Hernán Garrido)

archivo es una construcción patriarcal motivada por el deseo de domesticar y domiciliar la memoria, ejerciendo la autoridad sobre su posible significado, además de ser una institución económica que “guarda, pone en reserva, ahorra” (Derrida, 1997, p. 15). Es decir, no comparte.

Por eso, cuando en 2012 se subieron a internet las películas **“Compromiso con Chile”** y **“Visita presidencial”** se tomó la decisión editorial de que fuera en la mejor calidad posible, tuviera asociado un link de descarga y, por muy discreto y transparente que fuera, no colocar un sello sobre la imagen. **Sin explicitarlo y de forma más intuitiva que meditada, el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile le decía a la comunidad “vea, descargue, reflexione, use y resignifique. Cree”.** A cuatro años de ese primer hito, el portal web del Archivo alberga más de 150 películas de libre visualizado, uso y descarga.

En este ejercicio democrático y moderadamente revolucionario, existe el riesgo de convertirse en meros facilitadores de material fílmico para ilustrar contenidos editoriales, básicamente seguir con la operación resumida por algún anónimo en el concepto de “perro-perro, gato-gato”. Si hablo de un perro, muestro el perro. Mismo ejercicio con el gato. Si bien es una operación válida, limita el

carácter polisémico de los archivos y los vuelve un mero complemento donde la imagen se relaciona directa y literalmente con los otros referentes. Les endosa toda la carga de verdad. Huberman sostiene que **“el montaje sólo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir, cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia, no cuando la esquematiza abusivamente”** (Didi-Huberman, 2004, p. 180). En concordancia con esta línea, se han concretado tres colaboraciones que marcan el camino a seguir y que tienen en común denominador la resignificación de las imágenes a través de esa “zona liberada” y “manantial inagotable” (Wolf, 2010) denominado Found Footage o en español, Cine u obra de apropiación.

En **“Video Papel: subversión de archivos audiovisuales de dominio público”** (2014) el artista chileno Gonzalo Aguirre utiliza diecisiete películas del Archivo Patrimonial Usach para confrontarlas, desarmarlas, reiterarlas, quitar toda huella del montaje primigenio, para que mediante un nuevo orden se revele una coherencia hasta entonces oculta. Aguirre: “Si los archivos audiovisuales se convirtieran en una máquina cinematográfica que reproduce sus películas de manera veloz y aleatoria, seguramente, a ratos, la máquina se aturdiría y podríamos visualizar algunas secuencias que quedaron a mitad de camino.

**Se revelaría un sentido oculto, aparecerían nuevos lugares, gestos, movimientos corporales, que podrían desplazar el título original de algunos filmes de este archivo.** O también pasaría lo contrario, algunas imágenes se resistirían a ser leídas en otro sentido, o difícilmente abandonarían su significado original, o al menos sería difícil verlas de otro modo” (Aguirre, 2016). Pero al menos hay que intentarlo, desconfiar de las imágenes para darles un nuevo significado. Lo que hace Gonzalo Aguirre en su película



es alterar lo que Leandro Listorti llama la ecuación básica del ejercicio audiovisual,  $IDEA+OPERACIÓN=RESULTADO$ , y la convierte en  $RESULTADO+OPERACIÓN=IDEA$  (Listorti, 2010). En **"Video Papel"** no hay ninguna imagen grabada por Aguirre. La cámara y los equipos asociados se vuelven inútiles; incluso el soporte no es relevante. Construye su película a partir de las certezas de películas ya terminadas, pero consciente de que puede construir más verdades haciendo dialogar archivos que jamás se habían necesitado, uniendo películas que, irremediabilmente, bordean la obsolescencia en forma y fondo. Como plantea Harun Farocki, es en la isla de edición donde "se escribe un segundo guión en función de lo concreto y no de las intenciones" (Farocki, 2013, p. 80).

En mayo de 2016 en el marco del 2º **Seminario de Fotografía "Fotografía universitaria 1973-1981: registro de una intervención y ejercicios de resignificación"**, se puso a disposición de estudiantes de fotografía, artes visuales y público general, una carpeta con mil fotografías institucionales que registraban los ocho primeros años de la dictadura cívico-militar al interior de la universidad. Este archivo de imágenes tiene la particularidad que corresponde al registro oficial de aquel periodo, es decir, exhibe lo que las autoridades querían mostrar de sí mismos: disciplina, excelencia, armonía y control. El contra-registro está ausente



de los fondos documentales del Archivo, por lo mismo ¿cómo mostrar lo que la cámara no pudo registrar? Los trabajos de Felicidad Guarda, Francisco Guerra, Camilo Matiz y Cristián Díaz lo hacen a través de la manipulación digital. Guarda y Guerra optaron por el ejercicio del fotomontaje, mientras que Matiz y Díaz por el GIF (Graphics Interchange Format, 1987). Me detendré en esta última resignificación, entendiendo el GIF como un heredero sintético del cine<sup>4</sup>. El trabajo de Camilo Matiz en **"Solicitudes"** (2016) y **"Conexiones"** (2016) muestra lo que el fotógrafo oficial de una universidad intervenida militarmente no registró. En el primer ejercicio una fila de mujeres jóvenes, estudiantes universitarias, esperan a ser atendidas en el recién inaugurado centro médico institucional. No sabemos a qué van. Matiz en 3 simples operaciones la resignifica: cambia el cartel donde se lee "Recepción" y lo transforma en un primitivo panel Led donde un loop de palabras nos revela el misterio de la fila: "Aborto libre aquí". Una segunda operación es reemplazar una anodina fotografía de árboles colgada tras la recepcionista por una foto de Lucía Hiriart de Pinochet, autoproclamada primera dama de la nación y uno de los personajes más oscuros de la dictadura chilena (Matus, 2013). Ella, la presidenta de la Fundación de Centro de Madres (CEMA), vigila, autoriza y censura el acto de convertirse o no en madre. La tercera operación es el movimiento. Hiriart sigue con su mirada lo que revela una pequeña billetera extendida por la primera mujer en la fila. La repetición eterna de esa mirada nunca nos revela

si pasó la prueba, si era el documento indicado para tener su venia. Hay en este ejercicio de Camilo Matiz un puente al presente. En marzo de 2016, 2 meses antes de que se estrenara

<sup>4</sup> El GIF funciona con una operación similar a como lo hacía el Estroboscopio (1829), el Zootropo (1834) o el Praxinoscopio (1877), imágenes fijas, desplegadas una tras otra, generando la ilusión de movimiento gracias a la persistencia retiniana, durante unos pocos segundos, repitiendo el ciclo.

“**Solicitudes**”, fue aprobado por la Cámara de diputados chilena el proyecto de despenalización del aborto<sup>5</sup>. Un aborto restringido, un aborto censurado por la iglesia y la clase política. Los ojos de Lucía continúan vigilando (Matiz, 2016).

“**Conexiones**” reflexiona sobre sus propios tiempos de producción. La fotografía original muestra a un estudiante de electricidad reparando un televisor con el uso de un osciloscopio. A sus espaldas, en las sombras, un segundo personaje se sumerge en los libros, tal vez manuales de televisores como el que destaca en el mesón de trabajo. Se suman dos elementos nuevos a la composición: el televisor apagado muestra imágenes ruidosas de un hombre joven, acostado, sudoroso y con la mirada perdida. Los cables que sostiene el estudiante de electricidad, emiten precisamente aquello, electricidad. La aguja del osciloscopio se descontrola y alcanza su máxima potencia en centésimas de segundo. El hombre joven en la pantalla abre los ojos recibiendo el impulso. Una de las torturas más recurrentes durante la dictadura chilena fue el uso reiterado de corriente en hombres y mujeres, aplicadas de forma directa o a través de la parrilla, un catre metálico donde las víctimas recibían descargas eléctricas. Hoy sabemos que los muertos y desaparecidos que dejó la dictadura en la Universidad corresponden a 91 personas, entre ejecutadas y detenidas desaparecidas, cifra que podría seguir aumentando en base a nuevas investigaciones y enjuiciamientos. Ciertamente no hay un registro oficial de aquello. Pero a través de la alteración digital Matiz logró mostrar lo que no se pudo registrar: agentes de la dictadura disfrazados de estudiantes que acusaron, torturaron y asesinaron a los reales estudiantes. Y en el fondo, en las sombras, alguien que, cabeza



gacha y tranquilamente leía, mientras una mujer semidesnuda le meneaba las caderas al ritmo de los choques eléctricos en un oscuro y triste taller de arreglo de televisores (Matiz, Conexiones, 2016).

Una tercera experiencia se dio en junio de 2016 cuando se inauguró el **Núcleo de Investigación en la resignificación y el uso de archivos** en conjunto a la Escuela de Cine de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y la Cineteca de la Universidad de Chile. Su objetivo es catastrar, identificar y recuperar archivos fílmicos chilenos

y/o sobre Chile repartidos entre instituciones públicas, privadas y particulares con el fin de levantar investigaciones que pongan en valor estos materiales. Este objetivo académico se complementa con la tarea pragmática del fomento a la utilización creativa de esos archivos en forma de cine de apropiación y reciclaje. El piloto

se está llevando a cabo con estudiantes de primer año de la carrera de cine de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, a quienes se les entregó un total de diez películas huérfanas, sin sonido ni montaje acabado, para explorar la resemantización del material mediante operaciones de montaje. Las obras resultantes se exhibirán al público en el marco del Festival de Estudiantes de Cine a desarrollarse en



Hombres de hierro (1972, dir: José Roman)

<sup>5</sup> La iniciativa establece que la interrupción voluntaria del embarazo deja de ser delito en caso de **inviabilidad del feto, riesgo para la vida de la madre y violación**. Chile es junto a Nicaragua y El Salvador, los únicos países de América Latina que establecen una prohibición total del aborto.

Santiago en el mes de octubre de 2016, donde el Archivo Patrimonial organiza un conversatorio en torno al cine de apropiación. Además se contempla la muestra de películas huérfanas sin intervención, acción que en el campo internacional tiene un larga data, pero en Chile se instala como un ejercicio pionero en la puesta en valor de la multiplicidad de ejercicios fílmicos realizados en el país que por años fueron ignorados por no cumplir con criterios formales, estilísticos, históricos o estar firmadas por un autor.

La oportunidad es dejar de ser los custodios, incluso dejar de ser los prestamistas, y convertirse en promotores de nuevas lecturas audiovisuales a partir de los archivos y hacer posible el sueño (medio en serio, medio en broma, pero al menos

provocador y estimulante) de Tristan Tzara en Para hacer un poema dadaísta (Di Tella, 2010):

**Coja un periódico.**

**Coja unas tijeras.**

**Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.**

**Recorte el artículo.**

**Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.**

**Agítela suavemente.**

**Ahora saque cada recorte uno tras otro.**

**Copie concienzudamente**

**En el orden en que hayan salido de la bolsa.**

**El poema se parece a usted.**

**La película no se parecerá a ninguna otra. Ni ahora ni después, cuando vengan otros a extraer verdades en un simple rectángulo.**

## Bibliografía

Castillo, E. (2014) La Escuela de Artes y Oficios. En V. d. Medio, Formando personas, transformando país (págs. 21-30). Santiago, Chile: Universidad de Santiago de Chile.

Paulina Alfaro, T. G. (2013) Retratos de la UTE en 16 y 35 mm. Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado, un proyecto de 1970 a 1981. Santiago, Chile: Analfabeta Ediciones.

Didi-Huberman, G. (2004) Imágenes pese a todo. Madrid, España: Paidós.

Derrida, J. (1997) Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid, España: Trotta.

Félix-Didier, P. (2010) Sin techo ni ley-Films "huérfanos", archivos y found footage. En L. L. (Compiladores), Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage? (págs. 107-112). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.

Wolf, S. (2010) El manantial. En L. Listorri, & D. (. Trerotola, Cine encontrado ¿qué es y adónde va el found footage? Buenos Aires, Argentina: BAFICI.

Aguirre, G. (1 de junio de 2016). Vimeo. Recuperado el 3 de julio de 2016, de Vimeo: <https://vimeo.com/166999915>

Listorti, L. (2010) Toda la memoria del mundo. En L. Listorri, & D. (. Trerotola, Cine encontrado ¿qué es y adónde va el found footage? (págs. 113-118). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.

Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Matus, A. (2013) Doña Lucía. La biografía no autorizada. Santiago, Chile: Ediciones B.

Matiz, C. (Dirección). (2016) Solicitudes [Película]. Chile.

Matiz, C. (Dirección). (2016) Conexiones [Película]. Chile.

Di Tella, A. (2010) Montaje, mi problema favorito. En L. Listorri, & D. (Trerotola, Cine encontrado ¿qué es y adónde va el found footage? Buenos Aires, Chile: BAFICI. ■

**SI CREATIVO SER QUIERES**

**OBRAS AJENAS RE-EDITAR DEBES**

# Notas sobre vampirismo cinematográfico

por Pablo Molina Guerrero

*“El derecho de autor realmente no tiene razón de ser. Yo no tengo derechos. Al contrario, tengo deberes.”*

Jean-Luc Godard

Siglo XXI. Las imágenes y los sonidos deambulan bajo diversos formatos y soportes, sea en los diferentes medios comunicacionales, sea en archivos y bodegas que logran asemejarse a criptas o en las turbulentas y profundas aguas de Internet. La sociedad ha convertido todo

acto humano en un intercambio de imágenes entre unos y otros. La imagen deja de poseer una propiedad, pasa a ser un elemento público, sin dueño. Ello a pesar de los puristas y los protectores de derechos de autor.

Unos y ceros en alta calidad, en baja calidad o en deplorables estados de compresión. Cada ser humano no es más que una vasta red de imágenes espectacularizadas que lo representan, le llaman o que posee una conexión intelectual o afectiva con ellas. Suele compartirlas con los demás, modificarlas o parodiarlas, convirtiéndolas en íconos, símbolos o arquetipos. Guy Debord escribía: **“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”**. El mundo virtual

ha llegado a ser una extensión de uno mismo, un otro que prácticamente logra llevar una vida aparte del cuerpo, entre códigos e hipervínculos.

Esteyo virtual es un vampiro. Tal como Pedro en “Arrebato” (1979) -el único largometraje del cineasta Iván Zulueta- quien obsesionado con registrar imágenes como si fueran presas, la cámara finalmente lo consume como una forma de autovampirización, la depredación final, el cuerpo convertido en imagen, en una mancha. Este Nosferatu virtual se alimenta de imágenes que va depredando, creando una familia, creando una constelación al modo que Walter Benjamin lo entiende, es decir, elementos independientes que sólo mediante la observación nos han llevado a establecer uniones pero

que, a pesar de ello, permiten la autonomía del elemento.

El único nexo entre imágenes tan dispares y heterodoxas es un yo fragmentario que se identifica como tal, permitiendo un centro, un tallo, a las ramificaciones que son las imágenes en nuestra vida, un gigantesco historial que se manifiesta no sólo en el mundo digital sino que a veces, también alcanza al mundo palpable. Dentro de la gran variedad de seres humanos, aquel que más navega-vampiriza entre imágenes es el cineasta, sea por razones laborales-profesionales o por simple placer.

Tal como dijo el cineasta hispano-venezolano Andrés Duque en una entrevista, a propósito de su primer largometraje "Color perro que huye":

***"Pienso que el oficio del cineasta es como el de un vampiro, por lo tanto, si veo/grabo una imagen y la retengo en mi memoria, entonces pasa a ser mía por derecho universal. Forma parte de mi imaginario",***

y continúa, "cuando hoy me veo enfrentado a un disco duro externo que guarda cantidad de imágenes

*digitalizadas, tanto más como de otros, me siento con el derecho de utilizarlas, porque estoy ligado a ellas emocionalmente".*

A propósito de "Histoire(s) du Cinéma" (1998), la gran obra que se apropia de una infinidad de películas, fotografías, pinturas, música y una serie de otros elementos, su director Jean-Luc Godard comenta en una entrevista: "En literatura, el derecho de citar permite X cantidad de líneas; en música, tantos compases. Pero en el cine está el copyright y listo, no hay ningún derecho de cita". A su vez, respecto a "Film Socialisme" que también incorpora fragmentos de películas de otros realizadores, comenta: "En mi película hay otro tipo de préstamos, no citas, simplemente extractos. Como una inyección que recoge una muestra de sangre para ser analizada."

Sea como cita, préstamo o extractos a utilizar, nada es inocente, Georges Didi-Huberman lo explicita claramente en el prólogo de "Desconfiar de las imágenes": "La investigación de Farocki sobre las imágenes nunca estará libre de consecuencias legales, empezando por la cuestión de quién las "produce" y a quién le pertenecen, cómo se puede citarlas y en qué riesgos se incurre cuando se las utiliza...", después de todo, cada gesto, acto e imagen es siempre político, y la apropiación-vampirización de ellas lo es aún más.

El vampiro cinematográfico no se preocupa de los derechos de autor. Es un consumidor devenido en productor, un ensamblador de fragmentos ajenos que pasan a formar parte de él, a modo de una extensión audiovisual. El autor

convertido en montajista posee el control del universo. La mesa de montaje, el computador, el disco duro, son la materia prima y el centro de operaciones y de producción a la vez, creando la libertad absoluta que tantos otros desean. Libertad de creación, libertad anárquica de elección, libertad de dar forma. Video ergo sum.

Godard decía: "Todo lo que se necesita en una película es un arma y una mujer". El lema del Cinema Novo era: "Una cámara en la mano y una idea en la cabeza". Un lema posible para el vampiro cinematográfico sería:

***"Todo lo que se necesita es una idea y un archivo de imágenes".***

Este accionar, puede ser visto desde cierto punto de vista como una forma ecológica de trabajar las imágenes, volver a darles vidas, generar asociaciones nuevas, descontextualizar, crear otros sentidos. Después de todo, el mundo se encuentra tan sobrepoblado de imágenes que es, a la vez, un gesto sensato y crítico.

Ese gigantesco universo llamado Internet atrae a todos aquellos que desean explorar entre hipervínculos, buscando elementos con qué crear mezclando. Practicamente se puede encontrar de todo en la web, siempre habrá un usuario anónimo que adjuntará en alguna página algún elemento que no se encontraba, y las redes que se

forman para compartir material digital no se detienen, ninguna ley es capaz de detener el curso de una suerte de democracia anónima y horizontal.

Es ahí desde donde el vampiro cinematográfico se alimenta. Webs públicas y privadas donde encontrar esos preciados tesoros llamados imágenes, simplemente se debe poseer el tiempo para realizar la búsqueda, sortear páginas emergentes, ingresar verificadores de identidad, descargar *plugins*, conectarse. El juego de máscaras entre la autoría y el anonimato no importa en esta red de hipervínculos, Kenneth

mías y las de otros. Son parte de mí. Mi mesa de edición es un banquete organizado para mi apetito voraz. Vampirizo imágenes con el erotismo propio del beso de la muerte. Decido la duración, la cadencia, la mezcla, el origen y su significado final. Decido conservar, destruir, rayar, usar, abusar y modificar en todos los modos posibles. Yo soy mis imágenes, las imágenes soy yo. Ya no hay límites entre uno y otro.



*de construirla como lo hemos hecho.* <http://www.elcultural.com/revista/cine/Jean-Luc-Godard/28261>

Farocki, Harun. (2015) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra

Gibson, William. (2001) *Neuromante*. Barcelona: Minotauro

Godard, Jean-Luc. (2007) *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra

Guy Debord. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: El hornero



Arcebaldo (1979), Ivan Zulueta.

Goldsmith en su libro "Escritura no-creativa" escribe: **"Internet se ha convertido en el espejo del ego de un autor ausente aunque muy presente"**. Este "entre" de la ausencia y la presencia, es la fantasmagoría del vampiro y el digital.

Me alimento de imágenes,

### Bibliografía

Blogs&docs. (2011) *Andrés Duque. A propósito de Color perro que huye*. <http://www.blogsandocs.com/?p=1032>

El Cultural. (2010) *Jean-Luc Godard. Europa existe desde hace mucho tiempo, no había necesidad*

Goldsmith, Kenneth. (2015) *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra

Rocha, Glauber. (2011) *La revolución es una Eztetika*. Buenos Aires: Caja Negra ■



**El archivo hay que: editarlo,  
remezclarlo, mercantilizarlo,  
reinterpretarlo, transformarlo,  
profanarlo, tergiversarlo,  
aterrorizarlo, torcerlo,  
maltratarlo, cuidarlo,  
cocinarlo, escrutarlo,  
machacarlo, expropiarlo,  
sodomizarlo, acariciarlo,  
regurgitarlo, evacuarlo,  
descontextualizarlo, vulgarizarlo,  
deshilvanarlo, reinventarlo,  
capitalizarlo, sociabilizarlo,  
viralizarlo, conservarlo,  
amarlo, manosearlo,  
... hasta que duela.**

# RECUPERAR NUESTRA IMAGEN

por Rodrigo Gonçalves

**“El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”**

Uno de los más grandes directores de la historia del cine, Jean Luc Godard, dijo en alguna ocasión: *“No es de dónde tomas las cosas, es a dónde las llevas”*. Esto podría aplicarse a los derechos de autor, y a la remediación, una forma expresiva dominada por el director de un film como *Alphaville* (1965), donde la voz de Borges, de Eluard, la visión de Orwell y las películas de gángster, se entremezclan con la narrativa y la mejor estética de la ciencia-ficción negra.

Al respecto, también dijo: *“Estoy en contra del Hadopi (la ley francesa de copyright en Internet), obviamente. La propiedad intelectual no existe, estoy en contra de la herencia (de obras) por ejemplo. Los hijos de un artista podrían beneficiarse de los derechos de autor del*

*trabajo de sus padres hasta que cumplan la mayoría de edad... Pero después, no me queda claro por qué los hijos de Ravel deben de obtener ganancias del Bolero”*.

El cinematógrafo es un arte porque, a través de un lenguaje propio, puede servir para reflexionar sobre la realidad. El director francés va todavía más allá: afirma que el cine es el arte que mejor refleja la realidad. Ha superado a la pintura, a la literatura y a la fotografía, apoderándose de sus recursos y llegando, además, a una audiencia mucho más amplia de la que alcanzaron todos los vehículos de expresión anteriores.

Pero un gran poder conlleva una gran responsabilidad, continúa Godard. Por eso el cine debe tener un compromiso con la sociedad a la que intenta retratar. El cine tiene la obligación de

retratar el horror, así como retrata la belleza.

Hay acontecimientos de la Historia que no deben repetirse. El suceso más deleznable del siglo, aún más terrible porque se conserva en cientos de películas, es el Holocausto judío. Estos hechos han llegado a una audiencia global, pero el cine contemporáneo parece haber olvidado su compromiso con la Historia e ignora de modo sistemático o retrata de manera sesgada los nuevos horrores que se producen a diario.

El cine es un vehículo de pensamiento y, por fin, en *Histoire(s) du cinema (1998)* ha dado con la fórmula: la poesía-ensayo contenida en el filme es la base expresiva. Si a esto le sumamos los ingredientes ideológicos de la filosofía, más los aspectos expresivos de la fotografía y la pintura, y lo combinamos todo bien, conseguiremos el milagro. Por fin podremos otorgar al cine la categoría de "séptimo arte".

### Alineación y espacios.

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Podríamos decir que tales **artistas, que insertan su propio trabajo en el de otros, contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original.** La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no



se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. En la inauguración de la Bienal de Venecia de 1993, Ángela Bullock expone el video de *Solaris*, el film de ciencia ficción de Andrej Tarkovski, cuya banda de sonido ha reemplazado por sus propios diálogos. La pregunta artística ya no es: "¿qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien: "¿qué se puede hacer con?". Vale decir:

**¿Cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituyen nuestro ámbito cotidiano?**

De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etcétera.), utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o "superar", tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas

HAY UNA LEY SUPERIOR  
QUE DECLARA  
"NO ROBARAS"

TENGA A BIEN NO HACER  
COPIAS DE ESTE VIDEO,  
AGRADECEMOS SU  
HONRADEZ.

que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena.

El DJ activa la historia de la música copiando, pegando trozos sonoros, poniendo en relación productos grabados. El usuario de Internet crea su propio sitio o su homepage, conducido incesantemente a recortar las informaciones obtenidas, inventa recorridos que podrá consignar en sus *bookmarks* (marcador de Internet) y reproducir a voluntad. Ese reciclaje de sonidos, imágenes o formas implica una navegación incesante por los meandros de la historia, de la cultura-navegación que termina volviéndose el tema mismo de la práctica artística. ¿No es Arte, en palabras de Marcel Duchamp, "un juego entre los hombres de todas las épocas"? La postproducción es la forma contemporánea de ese juego. Cuando un músico utiliza un *Sample*, sabe que su propio aporte podrá ser retomado y servir como material de base para una nueva composición. Él o ella consideran normal que el tratamiento sonoro aplicado al trozo escogido pueda a su vez generar otras interpretaciones, y así sucesivamente. De la misma manera, que un foro de discusión *on line*, un mensaje adquiere un valor en el momento en que es retomado y comentado por alguien más. Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como conclusión del "proceso creativo" (un "producto

finito" para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades. Se componen combinaciones a partir de la producción, se navega en las redes de signos, se insertan las propias formas en líneas existentes.

## Lo que aúna todas las figuras del uso artístico del mundo es esa difuminación de las fronteras entre consumo y producción.

En esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona pues, como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuará y reinterpretará los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones.



## ¿Y acaso hoy podría compararse la creación artística con un deporte colectivo, lejos de la mitología clásica del esfuerzo solitario?

¿Por qué el sentido de una obra no provendría del uso que se hace de ella tanto como del sentido de lo que podríamos aventurarnos a llamar un comunismo formal? Durante los años ochenta, la democratización de la informática y la aparición del *sampling* permitieron el surgimiento de un paisaje cultural cuyas figuras emblemáticas son los DJs y los programadores. La supremacía de las culturas de la apropiación y

del reprocesamiento de las formas introducen una moral: las obras pertenecen a todo el mundo. El arte contemporáneo tiende a abolir la propiedad de las formas; en todo caso perturba sus antiguas jurisprudencias. ¿Nos dirigiríamos hacia una cultura que abandonaría el *copyright* en beneficio de una gestión del derecho de acceso a las obras, hacia una especie de esbozo del comunismo de las formas? *Ready-mades*.

**“El derecho de autor que nos impone el primer mundo, no nos permite tener opinión.**

**Simplemente nos silencia”.**

El cine de Hollywood, los Mass Media, las Agencias de Publicidad y el Marketing, han jugado un rol determinante en la construcción de este perverso sistema, en la manipulación de la información, en la formación de estereotipos de vida, en vender verdades falsas, en deformar criterios, en intentar crear sociedades desposeídas de toda identidad.

Nuestras sociedades, sometidas a las reglas del mercado imperante a nivel planetario, no generan las condiciones que posibiliten que seamos nosotros quienes informemos

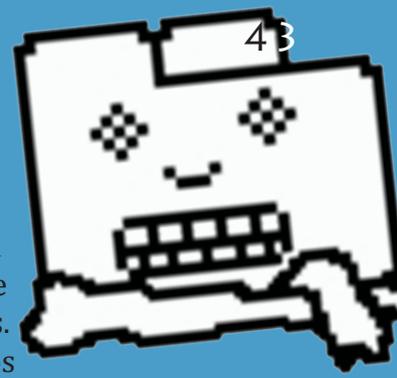
sobre nuestras realidades a nuestra gente y al mundo. Nuestros gobiernos, obedientes de las leyes del Mercado, no facilitan la existencia de medios de información independientes. Las imágenes que nos muestran como ciudadanos, como sociedad, son captadas y emitidas por las cámaras de las Cadenas Transnacionales de la Información, tales como la BBC, NBC, CNN, CBS, Fox, Time Warner, etcétera.

Nosotros solo somos simples telespectadores de nuestras vidas, de nuestras realidades, de nuestros dramas, pero a través de su prisma.

La prueba más flagrante del involucramiento de los Mass media, fue la invasión de Irak. Los Mass media cubrieron en vivo y en directo cuando las tropas de USA y Europa invadían y destruían Irak.

En nombre de una mentira de EEUU, avalada por la mayoría de los países europeos, asumida por los Mass media, y que la ONU fue incapaz de impedir, se cometió un genocidio, se atropelló, y se destruyó a una nación soberana. Hoy el petróleo de Irak descansa en los bolsillos de las multinacionales y la reconstrucción en manos de empresas vinculadas a altos personeros del gobierno norteamericano que encabezara Bush hijo. La destrucción de Libia por los mismos malhechores permitió que el petróleo de Libia corriera la misma suerte y pasado mañana seguirán con Siria, Irán, Venezuela, Mali.

**“Hollywood, es el bálsamo del Pentágono”.**



Hollywood hace un trabajo político en todas las regiones del planeta, pavimentando las futuras acciones de intervención cultural, política, económica y militar del gran capital. Lo peor que podemos hacer en un país, es entregar nuestra autonomía a cualquier organismo, institución o empresa extranjera, que inevitablemente operará buscando su propio beneficio a costa de nuestra dignidad, haciéndonos, ya sea de manera declarada o subrepticia, dependientes de ella.

Lo más grave es que nos engañamos a nosotros mismos pensando en las posibles ventajas que una asociación de esa naturaleza podría entregarnos. Cuando perdemos la capacidad de producir nuestros alimentos,

Frente a esta realidad debemos reaccionar. Nosotros, los llamados tercermundistas tenemos la obligación de encontrar la fórmula que nos permita sentir que somos capaces, que tenemos derechos, que podemos manejar nuestros destinos, que podemos soñar con un mundo mejor para la mayoría.

Tenemos el derecho y el deber de ser dueños de nuestras vidas, de nuestras penas, alegrías, debemos poder expresarnos sin límites, sin censuras de ningún tipo. El retrato de nuestras imágenes, nos pertenece. Independiente del Mass media que la capte y la transmita, ninguno de ellos pagó o firmó algún documento con los sujetos de esas imágenes, de esos rostros.

Hoy, en mi trabajo cinematográfico, he



Este vídeo incluye contenido de , que lo ha bloqueado en tu país por motivos de derechos de copyright.

Disculpa las molestias.

nuestros conocimientos, nuestra educación, nuestro trabajo, perdemos la libertad de elegir lo que queremos y nos hacemos dependientes de la voluntad y deseos de otros.

Frecuentemente decimos que los seres humanos somos seres racionales y que la razón debe guiar nuestras acciones. Pero no es así. Somos seres emocionales que usamos la racionalidad para justificar o negar nuestros deseos. Todo argumento racional, todo sistema racional se funda en premisas básicas no racionales, aceptadas desde nuestros deseos, gustos, ganas o preferencias.

**No debemos aceptar ninguna circunstancia que restrinja nuestra autonomía, haciéndonos de manera directa o indirecta dependientes de algún monopolio productivo empresarial cualquiera.**

incorporado a YouTube, entre otros, como mi coproductor virtual, a través del cual obtengo las imágenes necesarias para la realización de mis filmes.

Con esta colaboración, “voluntaria” por cierto, hoy puedo y debo realizar filmes que retraten las diversas realidades que nos afectan a nosotros, los llamados Tercer Mundistas. Hoy podemos y debemos **recuperar nuestra imagen**, tenemos que ser dueños de los rostros de esas imágenes; son nuestros autorretratos. Debemos hacer uso de ellas para expresarnos y así comunicar nuestro punto de vista sobre cualquier situación que nos afecte o interese, independiente del país que sea.

**“La libertad es uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los cielos, con ella no pueden**

**igualarse los tesoros que la tierra encierra ni el mar encubre, por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida”.**

Las personas que salen en esas *imágenes*, ¿fueron pagadas por ser filmadas?, o de lo contrario, ¿esas personas firmaron algún documento autorizando para que fueran filmadas?, ¿los camarógrafos y sonidistas de aquellas *imágenes* han compartido el pago por los derechos de autor de ese audio, de esas imágenes?

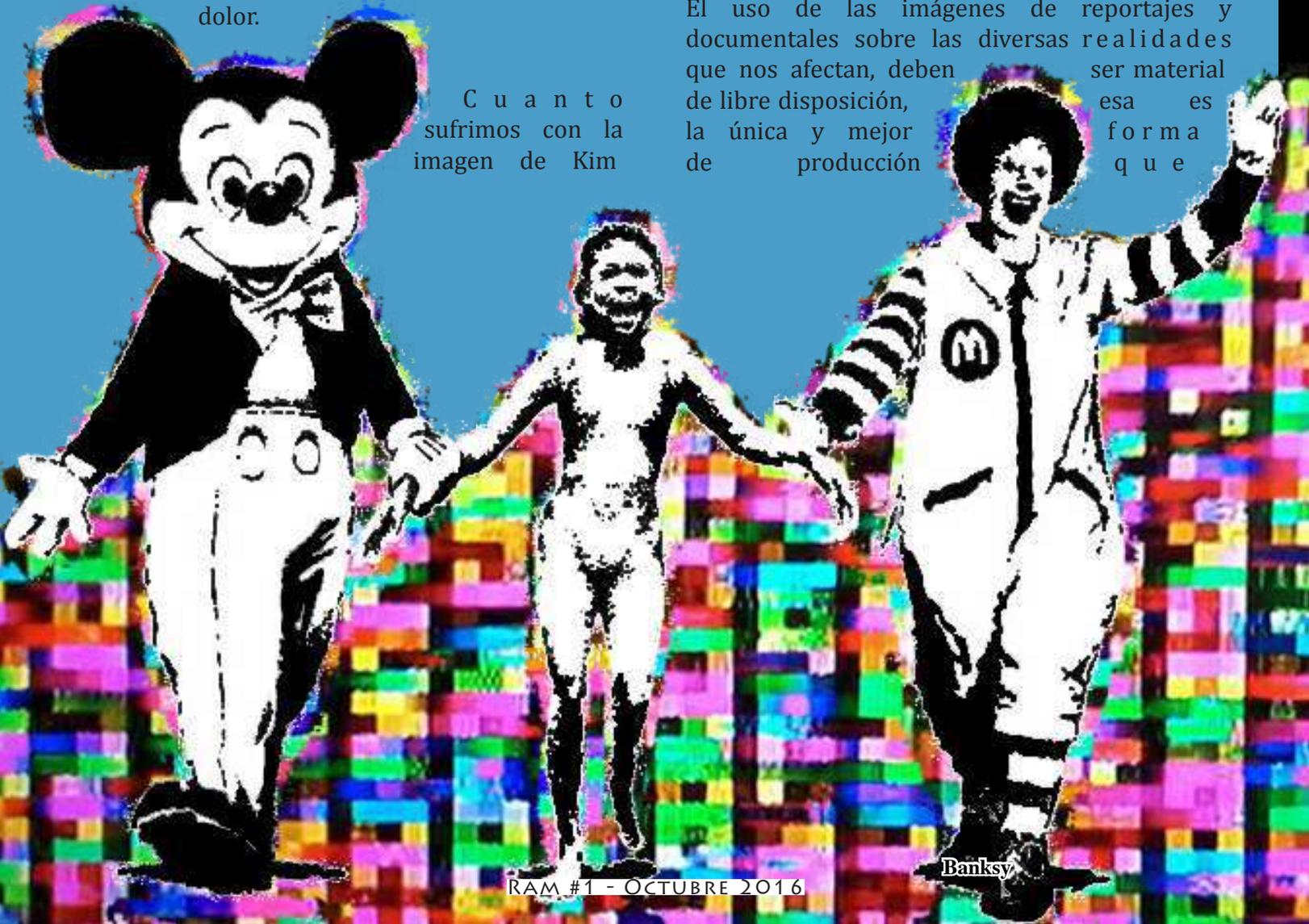
Los cineastas del tercer mundo que somos parte comprometida y activa con el mundo, tenemos el derecho de recuperar nuestras imágenes que las transnacionales de la información han ido capturando de nuestra diversa, dramática y rica realidad, sin pagar derechos a los dueños de esos rostros, generalmente llenos de dolor.

C u a n t o  
sufrimos con la  
imagen de Kim

Phuc, la niña vietnamita corriendo desnuda, mientras su cuerpo ardía por causa de las bombas de napalm norteamericanas. ¿Ustedes creen que esa niña recibió algún pago por los derechos de su imagen? ¿Ustedes creen que las cadenas de televisión pagaron a los miles de iraquíes, libios, sirios, palestinos heridos durante guerras impuestas por EE.UU y Europa ? ¿Ustedes creen que Patricio Guzmán pagó a cada persona que aparece en las escenas captadas antes y después del Golpe de Estado? Esas imágenes deben ser patrimonio de todos.

**Si ellos no pagan, ¿por qué deberíamos nosotros pagar por el uso de nuestros propios rostros, por las imágenes de nuestras dramáticas realidades?**

El uso de las imágenes de reportajes y documentales sobre las diversas realidades que nos afectan, deben ser material de libre disposición, esa es la única y mejor forma de producción que



nos permite, a los cineastas del tercer mundo, independiente del lugar físico donde vivamos, poder abordar temas que nos afectan, que nos conmueven y a través de Internet entregar al mundo nuestro punto de vista, nuestra opinión. Solo así podemos combatir la desinformación que nos imponen, y ayudar a provocar los cambios necesarios en este mundo tan desigual. No está demás decir que esos cineastas que nos vienen a filmar, cuando contratan un técnico local, no le pagan el dinero que declaran en su presupuesto. Las tarifas europeas que declaran, quedan en sus bolsillos.

**“Cuando uno ve todo ese océano de sufrimiento, de dolor, en el mismo mundo que uno está viviendo en este instante y piensa como seres que sufren tanto, sin embargo siguen y se levantan y lo normal no es el suicidio, es porque algo se está construyendo, sino lo normal sería que al menos un tercio de la humanidad se suicidara. Viven en situación inhumana. Y si no es así es porque eso que llamamos utopía se está construyendo, aunque todo, todo parezca desmentirlo”.**

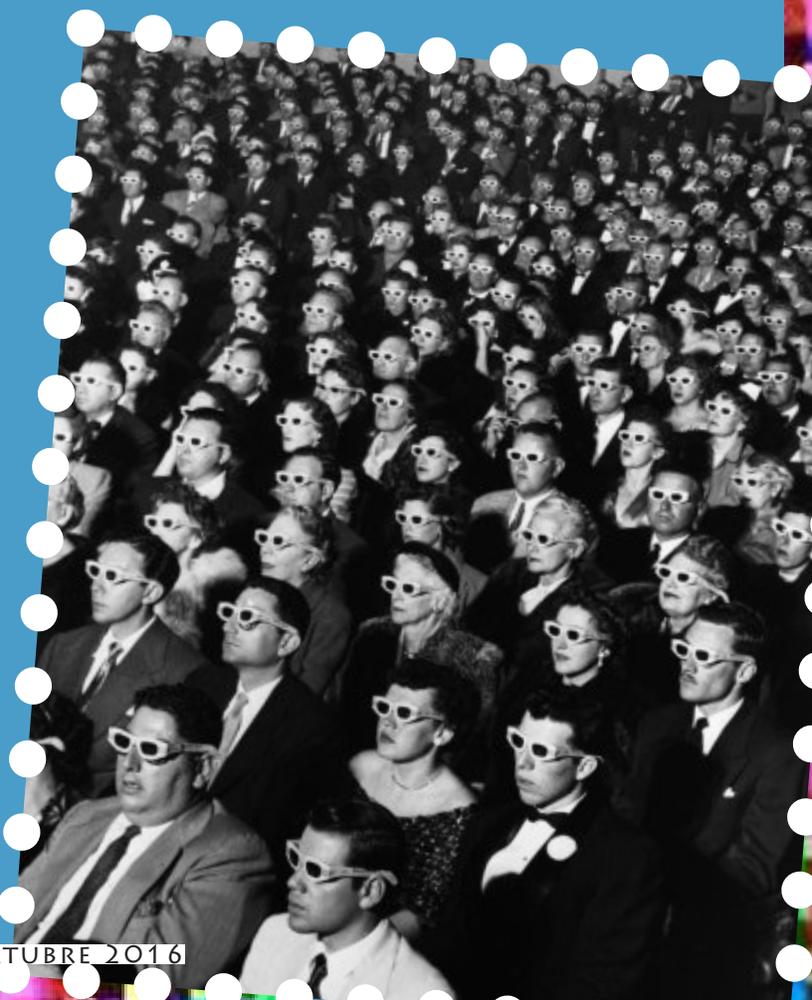
**Yo considero que esas imágenes son patrimonio chileno y universal. Los cineastas chilenos son quienes menos deberían pagar por su uso, ya que finalmente fue el Estado chileno quien financió todas esas películas y los ciudadanos de este país sus protagonistas.**

Desde el punto de vista político es fundamental que lo sucedido no se olvide, que nuevas generaciones conozcan y puedan realizar trabajos en relación al golpe militar. Es condenable impedir

que nuevas generaciones de cineastas no puedan aproximarse cinematográficamente a nuestra memoria, utilizando esas y otras imágenes históricas. “Un país sin documentales es como una familia sin fotografías”. Las nuevas tecnologías así lo posibilitan, nada debe impedirlo.

Como ya lo expresé anteriormente, el Internet debe ser un vehículo que nos permita, que nos facilite la posibilidad de que cualquier ciudadano y, principalmente, del tercer mundo, usen las imágenes documentales y las que suben personas diversas a Internet, y así con ellas puedan realizar trabajos cinematográficos.

La única posibilidad que tenemos de ofrecer nuestro punto de vista es usando sin límite todo lo que esté en Internet. Esa es la forma de ganarnos el espacio y de poder estar presentes en este mundo como personas pensantes, como personas que reflexionan, como personas sensibles a las injusticias, a las desigualdades, a los atropellos, sin importarnos de qué país se trate. Las nuevas tecnologías así lo permiten y es nuestra única posibilidad de decir que estamos presentes en este mundo. ■



# SALA SAZIÉ



## CINE EN CASA CENTRAL

[www.uchile.cl/CineSazie](http://www.uchile.cl/CineSazie)



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Vicerrectoría de Extensión  
y Comunicaciones



**CINETECA**  
**UNIVERSIDAD de CHILE**

en colaboración





# CHILE

1897  
2016

"R.A.M."



***necesita...***

ARCHIVOS, PARA USO JUSTO, LIBRES.  
REVISTA ARCHIVO MANOSEADO



# REFUTANDO ALGUNAS IDEAS DE PATRICIO GUZMÁN

El siguiente texto, llamado "SOBRE LOS DERECHOS DE AUTOR", fue publicado originalmente por Patricio Guzmán en su sitio. Bajo cada párrafo se despliegan -si viene al caso, en **negrita**- observaciones diversas con el fin de estimular fraternalmente el debate en torno a los derechos de autor y el uso del material de archivo.

por C.M.

## EN LAS ESCUELAS DE CINE

Hace poco tiempo la joven directora de la Escuela de Cine de Cuba (EICTV) me pidió mis documentales como material de estudio y análisis. “Para los alumnos -me decía ella- representan un campo de observación, de crítica, o simplemente la toma de contacto con un cineasta”. Esto me pareció satisfactorio y accedí a su petición de buen grado, más ciertas aclaraciones que yo le envié por escrito. La primera cosa que le resalté es que

**los alumnos no podían usar mis imágenes para fabricar otra película sin pedirme una autorización.**

“Si ustedes -les expresé- van a utilizar mis planos como banco de archivo para sus propias creaciones, recuerden que yo soy el propietario de los derechos de esas imágenes y que necesitan una autorización por escrito”. Ya que el único patrimonio que un documentalista tiene son sus imágenes.

**[Pero el contexto era académico. ¿Dónde queda el uso justo, con fines pedagógicos, parodia, crítica, investigación? Qué mejor manera de aprender que citar. Usar un fragmento también es una cita (audiovisual en este caso) y eso es legítimo en la literatura, música, teatro (citar un sonido, un ademán, un tono). ¿Acaso un escritor no sufrió o se esforzó al conceptualizar un verso, una frase, una idea? ¿Sería un ultraje o un robo, citarlo acaso? No dijo el gran Picasso “Los grandes artistas copian, los genios roban”. Volviendo a los alumnos. Entre que soliciten la autorización y la reciban -si es que la reciben- ya se habrá desvanecido el entusiasmo experimental que insufla a todo aquel que mezcla y prueba. ¿Acaso eres el propietario de los derechos de TODAS esas imágenes? ¿Tienes, a su vez, la autorización escrita y formal**

**de todos los que grabaste y que, en rigor, son los verdaderos dueños de su propia imagen y de todo ese “patrimonio” que te has autoadjudicado?]**

En América Latina se ha extendido la idea de que todo lo que proviene del mundo artístico es gratis. Las conferencias son gratis. Las clases magistrales son gratis. Las retrospectivas son gratis. Las películas son gratis. Los videos son gratis. ¿En nombre de qué son gratis?... Siempre que se necesitan imágenes documentales, aparece un argumento que acredita su uso gratuito: “Necesitamos su película para una función sobre los derechos humanos. Somos un canal alternativo. No somos un canal comercial. Somos una asociación sin fines de lucro. Pertenece a un colectivo sin beneficios comerciales”... Existe la costumbre de completar algunos actos públicos (homenajes, aniversarios, premiaciones) con imágenes de películas documentales, trozos de piezas de teatro, pedazos de música, todo gratis.

**[Mezclas peras con cochayuyos. En el párrafo anterior el contexto era académico y ahora te refieres a cómo instituciones -algunas- con fines de lucro abusan del tiempo, la dedicación y el conocimiento de una persona (tú en este caso). Todo eso -charlas, clases, conferencias, etc- obviamente debe o puede ser remunerado. Usar material de otro para crear obras derivadas con fines de investigación, cita, estudio, parodia no es plantear la gratuidad a ultranza. ¿Cuánto valen 5 segundos de La Batalla de Chile? ¿Vas a cobrar por frame, por segundo, por minuto?**



La batalla de Chile (Parte I): La insurrección de la burguesía (1975)



**¿Vas a cobrar para tí los planos que hicieron Heynowski y Gerhard Scheumann, Jorge Müller y Pedro Chaskel? ¿No debiera ser en rigor el ICAIC de Cuba el “dueño” de la película y el titular de los derechos considerando que pagó el montaje?]**

Mi carta terminaba con otro párrafo necesario: “No se roban las imágenes impunemente, no se revenden sin avisar antes a su autor. No se puede escribir una novela a base de frases que otros ya escribieron antes, sin mencionara su creador. Reducir al anonimato a un autor es aún peor que robarle”.

**[No queda claro si te molesta el uso que se pueda hacer de tu obra para fines comerciales o la negativa es para todo fin (omitiendo que existen excepciones al derecho de autor). O si te molesta que si se hace algo de lo anterior no se mencione al autor, no se le cite. Eso sí es importante en cualquier caso: reconocer la autoría siempre. Y el autor de *La Batalla de Chile* es el pueblo chileno; ese pueblo anónimo que entrevistas con Jorge Müller; esos obreros que captas furtivamente discutiendo en asambleas; esos rostros fugaces de señoras risueñas que**

**jamás recibieron un peso y acaso nunca vieron la película, y si acaso hoy pudieran verla deberían pagar; esa masa de gente que pedazo a pedazo -como en un *collage*- permitieron que exista tu “obra”, que, claro, es ahora tu “patrimonio”, tu propiedad privada que ni siquiera liberas a estudiantes y que además consideras ladrones.]**

La joven directora de la Escuela me respondió rápidamente. Prometió tomar en cuenta mis consideraciones. Y como se trataba de una escuela de cine y en especial cubana, me sentí contento con su respuesta.

**[¿Y no hace acaso -muchas veces- el documentalista un impune “robo hormiga” cuando sale a cazar rostros, voces y situaciones?]**

\* \* \*

### EN EL MUSEO DE LA MEMORIA

Lo que me pone menos contento es la actitud del Museo de la Memoria en Santiago de Chile. Ellos no compran películas. Han reunido una colección de documentales a base de donaciones. Yo no entiendo para

nada esta iniciativa. ¿Por qué el Museo de la Memoria puso en práctica este sistema? ¿Ellos piensan que no tienen valor las películas sobre los derechos humanos?...

[Este Museo no inventó esta práctica, es usual que este tipo de instituciones funcionen en base a donaciones, ésto para no convertir en mercancía obras que muchas veces están ligadas al sufrimiento ajeno. Las películas sobre DDHH tienen valor, sin duda, hay detrás trabajo e incluso muchas veces riesgo, pero, ¿es comparable un Museo a un canal de televisión? El Museo es un espacio diferente, abierto a la comunidad –se supone–, no es un Mall ni un supermercado. Si le comienzan a poner precio a lo que reciben pueden acabar creando un mercado negro, un comercio clandestino en torno a los derechos humanos: *“Tengo una filmación de un hueso de cadáver, ¿cuánto me das por él? ¿Pero es de niño o de mirista? Si es de cabro chico vale más poh, obvio”* / *“Tengo fotografías de los cuerpos de Lonquén. Ya tengo hartas, eso está muy trillado, ahora ando buscando fotos de rieles, rieles con pedazos de ropa, con carne seca pegada ojalá”*. ¿En eso quieres que se conviertan los museos, en ferias persa de regateo?]

La mayoría de los realizadores documentales no tenemos ninguna continuidad económica a lo largo de la vida (como la que tienen, por ejemplo, los funcionarios de los museos).

Los directores  
no tenemos salarios  
regulares. No tenemos un  
trabajo fijo. No tenemos  
un seguro de vida. No  
tenemos vacaciones  
pagadas. No tenemos  
jubilación.

No tenemos contratos estables con la televisión. Nunca hemos tenido una relación de amor con los productores.

[La mayoría de los realizadores documentales tienen la capacidad de crear obras de diverso tipo. Tú mismo trabajaste en publicidad, donde dicho sea de paso se gana bastante plata. ¿Por qué los realizadores no ahorran cuando hay períodos de vacas gordas? ¿Por qué no hacen APV? De cada proyecto podrían sacar un % y simplemente ahorrarlo para la vejez como cualquier chileno que no tiene contrato y, si es responsable, lo hace (y probablemente gana mucho menos que un “realizador documental”). Te recuerdo que apenas el 11% de los artistas chilenos tiene contrato. Por lo tanto el “realizador documental” no es un ser especial que no pueda



La batalla de Chile (Parte I): La insurrección de la burguesía (1975)

también planificar su vejez o alternar su trabajo de cine documental con otros más lucrativos como la publicidad, cosa que perfectamente puede hacer pues tiene todas las habilidades.]

El problema es simple: cuando a un pintor no se le paga, él no puede comprar los materiales: la tela, el bastidor, los colores, los pinceles, nada. Sobreviene el día en que no puede comprar comida, sobre todo cuando envejece. ¿Cómo cree el Museo de la Memoria que se generan nuevas películas sobre la memoria? ¿De qué vive un documentalista que hace documentales de creación, películas independientes, si los museos, televisiones, bibliotecas, universidades, liceos, escuelas chilenas, no las compran?... La idea de la gratuidad provoca la muerte de la producción artística. El creador tiene que dedicarse a otra cosa para vivir y abandonar su profesión



La batalla de Chile (Parte I): La insurrección de la burguesía (1975)

para convertirse en docente, publicista o en “artista de día domingo”. Es complicado encontrar otra actividad para la cual uno no ha sido formado ni siente vocación.

[El cineasta suele postular a fondos –bastante millonarios– en Europa o Chile y luego vender su obra a canales extranjeros de televisión. De ahí obtiene ganancias y lo sabes muy bien. También puede obtener un monto dando clases, seminarios, conferencias, que son instancias tan dignas como hacer cine. Pues son momentos para la transmisión de todo ese conocimiento y experiencia acumuladas en sus realizaciones. Y, claro, la publicidad, que es tan digna como hacer clases o hacer “cine de verdad”. ¿Por qué recurrir a estas instancias significaría “abandonar su profesión”? No tiene sentido. ¿Acaso el chofer de limunisa está incapacitado para conducir un taxi o un furgón de reparto? Sin duda que la gratuidad a ultranza ayuda poco a la creación, pero no es comparable una escuela con un museo ni un canal de televisión. ¿Han generado los cineastas ediciones en DVD o blu-ray de buena calidad de sus películas? ¿Han creado un catálogo colectivo que instituciones educacionales u otras puedan mirar y considerar en su presupuesto anual? Gran parte del cine chileno es inaccesible; cada película la tiene su propio realizador guardada bajo siete llaves en su casa y acaba corriendo de mano en mano como los antiguos *cassettes*. El cine chileno está atomizado. Una institución no puede comprar películas una a una: compran packs, compran colecciones.]

Toda obra de arte es el resultado de un largo proceso de trabajo (yo me demoré siete años en concluir “La Batalla de Chile I-II-III”, de 272 minutos, filmada y montada sin ninguna ayuda estatal durante el gobierno

de la Unidad Popular, acabada sólo gracias al apoyo extranjero). Un documental normal de 90 minutos se demora casi siempre un año para ser montado y sonorizado. Es evidente que las subvenciones no alcanzan para cubrir todos los gastos. Después, si esa película no se vende, hay que pedir ayuda a los bancos (cuando se puede). Muchos colegas terminan por claudicar. Y así desaparece poco a poco “el álbum de fotografías” de Chile, ya que el documental es eso: la pequeña historia y la historia grande de un país.

Hay que tener mucha perseverancia para continuar haciendo películas en el aire. Nuestras obras no son “comerciales”, como dicen erróneamente los ejecutivos de la televisión.

Son películas sobre un poeta, un obrero, una profesora de provincia, un árbol, una plaza, o bien sobre memoria histórica o los derechos humanos. Sin la comprensión de la sociedad, sin la ayuda de las instituciones, se convierten en un trabajo marginal. Y sin cine documental se destruye “una parte de la casa que habitamos todos”. Es necesario apoyar este género, desarrollarlo, diversificarlo, perfeccionarlo, pues el documental ennoblece la realidad de un país. Los museos siempre han sido nuestros aliados naturales en todo el mundo. La obra irremplazable de Frederick Wiseman no se hubiera podido hacer si los museos no la hubieran adquirido.

[Las obras se hacen –al menos en parte– para que alguien la vea, la aprecie, la considere, las consuma. Si algún ejecutivo ignorante dice que tal o cual documental no es “comercial” entonces el equivocado ahí al insistir sin cambiar de enfoque

es el cineasta. Si efectivamente algunos museos han adquirido estas obras entonces ahí es donde el cineasta inteligente debe acudir primero para asegurarse un piso. El cineasta no solo debe crear obras bellas o atrevidas, también debe ser capaz de encontrar su público, paso a paso, haciendo uso de su sensibilidad, de forma estratégica. Lo dijo Einstein: “Locura es hacer lo mismo una vez tras otra y esperar resultados diferentes”.]

Las universidades de Estados Unidos y Canadá, por ejemplo, pagan los derechos de exhibición cuando alquilan documentales para sus alumnos.

El Centro *Pompidou* de París paga a los autores de las películas documentales que están en sus salas a disposición del público.

El conjunto de las bibliotecas públicas de Francia (B.P.I.) también paga esos derechos. Los países de la Comunidad Europea también lo hacen. El Museo de la Memoria de La Plata en Argentina lo hace. El Museo de Antropología de México lo hace. El Memorial de Sao Paulo lo hace. En general, los títulos cinematográficos que componen la colección de los museos son adquiridos, igual como son adquiridos los cuadros, las esculturas, las fotos... El artista tiene la posibilidad de donar su obra (pero no donarla *obligatoriamente* como lo exige el Museo de la Memoria de Santiago).

¿Cuáles son los precios?

Por regla general son razonables. No se puede vivir únicamente de esos pequeños derechos. En general, nosotros vivimos de un conglomerado de “pequeños derechos” (museos, canales privados, centros educativos, instituciones culturales). Sólo cuando tenemos la suerte de terminar una película nueva --un estreno--, entra más dinero. Pero, mientras tanto ¿de qué vivimos entre película y película? Precisamente, de esos “pequeños derechos”.

La puesta en marcha del Museo de la Memoria chileno costó mucho dinero. Se compraron terrenos con fondos



La batalla de Chile (Parte II): La insurrección de la burguesía (1975)



públicos. Se organizó un concurso de arquitectos. Se levantó el edificio. Se compraron los equipos técnicos. Se contrató un equipo estable de funcionarios para mantenerlo... ¿Por qué se olvidaron de la “adquisición de películas documentales sobre la memoria”?

[Una cosa es recibir obras en donación u objetos y otra es pagar una suma razonable por la reproducción o exhibición de una obra audiovisual o gráfica. Eso es justo y sensato, pero, ¿dónde estaban los documentalistas opinando e influyendo -tan acertadamente como lo haces ahora- cuando se elaboró el presupuesto que no consideró esta “adquisición”?]

\* \* \*

### EN LOS CANALES DE TELEVISION CHILENOS

Hay otras instituciones que tienen mucho más dinero que el Museo de la Memoria y que controlan una cantidad apreciable de recursos; poseen equipos sofisticados y además tienen la capacidad para ofrecer altos salarios a sus colaboradores principales. No obstante,

a la hora de pagar las tomas de “archivo” que utilizan, los canales audiovisuales chilenos hacen la vista gorda.

Por regla general, los canales se adueñan de cualquier imagen de cualquier procedencia para producir sus programas informativos, sus documentales, sus reportajes, sin pagar nada ni pedir la autorización a nadie. Los jefes de los archivos, los programadores y los periodistas de investigación, que están en el origen de esos programas, se lavan las manos. Ellos saben muy bien que están usando imágenes ajenas, que no tienen derecho a usarlas. Pero estos canales nunca han desarrollado un código de ética. Por lo tanto, continúan mirando para

otro lado, a pesar de que muchos de estos profesionales tienen una competente formación técnica y universitaria; y probablemente ellos conocen la ética profesional de los medios porque la han estudiado.

**[Muy cierto. De hecho hace poco Canal 13 utilizó para un reportaje sobre el terremoto de Valdivia con Marcelo Lagos fragmentos de La Respuesta (1961) del finado Leopoldo Castedo –que ni siquiera citó bien–. Nadie solicitó formalmente autorización a la institución que tiene hoy los derechos sobre ese material: la Cineteca de la Universidad de Chile.]**

<http://www.t13.cl/videos/nacional/tendencias/video-valdivia-1960-gran-terremoto-del-sur>

En gran número, los realizadores independientes de documentales reclaman, se indignan, cuando descubren imágenes de su propiedad incrustadas en algún programa de la televisión, sin que nadie les haya consultado ni pagado. Nunca reciben una respuesta coherente. La televisión pública trata con desdén el cine nacional y aún más cuando se trata de documentales con “temas difíciles”. Mi trilogía “La Batalla de Chile I-II-III” ha sido utilizada durante 35 años como un “banco de imágenes anónimo” cada vez que la televisión produce un programa sobre Allende o la Unidad Popular. Asimismo, las imágenes de Pablo Salas, Raúl Cuevas, Hernán Castro, Germán Malig, Pablo Basulto (y de muchos otros cineastas que arriesgaron su vida para filmar la represión de Pinochet), son utilizadas libremente cuando deciden producir programas sobre ese tema. ¿Es ésta otra expresión del “pago de Chile?”

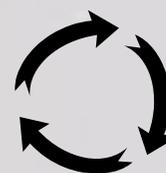
**[Falta entonces una especie de SCD Audiovisual que fiscalice lo que se emite y gestione, abogados mediante, acciones legales y/o pagos correspondientes por cada fragmento utilizado para**

el usufructo. ¿Han hecho los cineastas locales algo para crearla? ¿Se preocupa de esto la ATN.cl?

La modificación en la ley de propiedad intelectual de 2009 incluyó un añadido al artículo (que contempla excepciones en beneficio de la ciudadanía) que poco ayudó, al contrario, fue más restrictivo. Es letra muerta aunque esté cargada de buenas intenciones, pues a la larga impide que solo las denominadas “obras audiovisuales de carácter documental” formen parte de las excepciones que benefician y estimulan la investigación, la crítica, la parodia y el uso académico, pero no impide que los canales hagan uso ilegítimo de éstas (cosa que siguen haciendo de todas maneras como ya ilustré). Además, ¿cuáles sino todas las obras –ficción y animación– pueden perfectamente tener carácter documental con el tiempo? ¿Cuándo comienza y cuándo acaba el “carácter” documental de una obra.]

[Artículo 71 Q. Es lícito el uso incidental y excepcional de una obra protegida con el propósito de crítica, comentario, caricatura, enseñanza, interés académico o de investigación, siempre que dicha utilización no constituya una explotación encubierta de la obra protegida.

**La excepción establecida en este artículo no es aplicable a obras audiovisuales de carácter documental.]**





**“¿QUIÉNES SOMOS CADA UNO DE NOSOTROS SINO UNA COMBINACIÓN DE EXPERIENCIAS, DE INFORMACIONES, DE LECTURAS Y DE IMAGINACIONES?”**

ITALO CALVINO

“No es de dónde tomas las cosas,  
es a dónde las llevas”.

Jean-Luc Godard

**“LOS BUENOS ARTISTAS COPIAN,  
LOS GENIOS ROBAN”**

Pablo Picasso

“La mayoría de las personas son otras: sus pensamientos,  
las opiniones de otros; su vida, una imitación; sus  
pasiones, una cita”.

Oscar Wilde

**“La imitación es la  
forma más sincera de  
elogio”**

Stephen King

**“Los que no quieren imitar  
nada, no producen nada”.**

Salvador Dalí

“No se puede escribir  
nada, no se puede  
reproducir nada, no se puede  
vivir nada....no se puede vivir. Nada  
de lo que existe merece ser conservado”.

Armando Uribe

# VERTOV



## Y EL CINE-DOCUMENTO

◆◆◆◆◆ por C.M. ◆◆◆◆◆

Si bien este concepto o procedimiento “archivo encontrado” o *found footage* se usó en el cine desde sus orígenes, se necesitó la conciencia plena de la acumulación y la necesidad de evocar eventos o situaciones para que pudiera comenzar a desarrollarse en plenitud. Ya en los años 30 el célebre cineasta soviético Dziga Vertov comenzaba a teorizar y aplicar la utilización de material de archivo para sus películas.

Por ejemplo, para el décimo aniversario de la muerte de Lenin (1870-1924) Vertov debía producir un filme sobre el finado y se encontró con la duda fundamental: ¿dónde hay filmaciones sobre este personaje, que no tengamos, a las cuáles echar mano?

“He tenido que hacer el filme *Tres cantos sobre Lenin* a partir de nada. A partir de nada: ningún sitio para guardar nuestro

material filmado previamente (material de montaje)”

La ayudante y editora del cineasta, Yelizaveta Svilova, buscó en archivos y cinematecas de Moscú, Tiflis, Kiev y hasta Bakú durante un año: “Se dedicó a realizar un examen minucioso de centenares de millares de metros de película en los archivos y en las reservas, cosa que no sólo le permitió descubrir las imágenes indispensables para los *Tres cantos sobre Lenin*, sino recuperar asimismo decenas de negativos originales que reproducían en película a Lenin vivo. Ahora están en el Instituto Lenin”.

Vertov llamaría a este material “cine-documentos”. Y a propósito de esta experiencia reflexionaría además: “Sólo se puede realizar una buena obra poética en los plazos fijados si se posee una reserva importante de documentos poéticos.

Pero el hallazgo del material clave que Vertov y su equipo necesitaba sobre Lenin para la concreción de la película no estuvo ajeno de tensiones. Desde que comienza a usarse directa o indirectamente el concepto “material de archivo” surge una pugna entre lo público y lo privado, entre lo accesible y lo exclusivo.

Cuando Vertov terminó *Tres cantos sobre Lenin* algunos colegas le indicaron que debía entregar los “desechos” o “tomas dobles” a la cinemateca central (entregar una copia de la película finalizada no estaba en discusión, era una obviedad). Vertov –viejo zorro– se fue por la tangente y rechazó el requerimiento argumentando que no consideraba ese material ni desecho ni tomas dobles: eran sus “reservas” para próximos filmes, cosa imposible de comprobar pues nadie explicita una autocita. Es decir, construyó, tanto con material propio como con material encontrado, un archivo personal y privado –usando lenguaje actual–; y además explicó que era necesario que fuese así pues representaba “la garantía”



de que esos hipotéticos filmes a realizar serán de “mejor calidad” ya que costarían incluso menos dinero justamente por eso.

Esto, en todo caso, en tiempos donde no existía la posibilidad tecnológica de la duplicación digital. Y por lo tanto se podría asumir esta negativa de Vertov por entregar sus archivos no usados no producto de alguna defensa a ultranza de sus derechos de autor sino como una opción estratégica basada en la conservación eficiente de materiales que él mismo reciclaría y que —se deduce— no se podían duplicar por un asunto de costos. Y —entre líneas— por cierto afán de exclusividad también.

“Ha sido preciso esforzarse en buscar imágenes de Lenin vivo, todavía sin descubrir ni publicar. Esto fue llevado a cabo con una paciencia y una perseverancia infinitas por mi ayudante, la camarada Svilova que, llegado el décimo aniversario de la muerte de Lenin, pudo mostrar una decena de nuevas imágenes de llich vivo, descubiertas por ella. A este fin, la camarada Svilova ha visionado, en diferentes

ciudades de la Union Soviética, más de seiscientos kilómetros de negativos o de positivos”.

A continuación reproducimos un texto del realizador ruso inserto en el libro *Memorias de un cineasta bolchevique*:



## LOS KINOKS Y EL MONTAJE

En la cinematografía artística, se suele entender por montaje la unión de escenas filmadas separadamente, en función de un guión más o menos elaborado por un realizador.

Los *kinoks* dan al montaje una significación absolutamente diferente y lo entienden como *la organización del mundo visible*.

Los *kinoks* diferencian:

1. *El montaje en el momento de la observación*: orientación del ojo desarmado hacia cualquier lugar, en cualquier momento.

2. *El montaje a partir de la observación*: organización mental de lo que se ha visto en función de tales o cuales índices característicos.

3. *El montaje durante el rodaje*: orientación del ojo armado de la cámara al lugar inspeccionado en el punto 1. Adaptación del rodaje a las condiciones que se han modificado.

4. *El montaje después del rodaje*: organización grosso modo [sic] de lo que se ha filmado en función de índices de base. Búsqueda de los trozos que faltan en el montaje.

5. *La vista (caza a los trozos de montaje)*, orientación instantánea en cualquier medio visual para captar las imágenes de relación necesarias.

Facultad de atención excepcional. Regla de guerra: vista, velocidad, intensidad.

6. *El montaje definitivo*, puesta en evidencia de los temas menores ocultos al mismo plano que los mayores. Reorganización de todo el material en la mejor sucesión. Puesta en relieve del eje del filme. Reagrupamiento de las situaciones de idéntica naturaleza y, finalmente, cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje.

Cuando las condiciones de rodaje no permiten la observación previa, en el caso en que, por ejemplo, la cámara está oculta o filma de improviso, se saltan los dos primeros puntos y se aplican los puntos tres y cinco.

Para rodar las escenas de poco metraje y para los rodajes urgentes, se pueden fusionar varios puntos.

En todos los demás casos, ruédese sobre un tema o sobre varios, se deben respetar todos los puntos, *el montaje es ininterrumpido, desde la primera observación hasta el filme definitivo*.



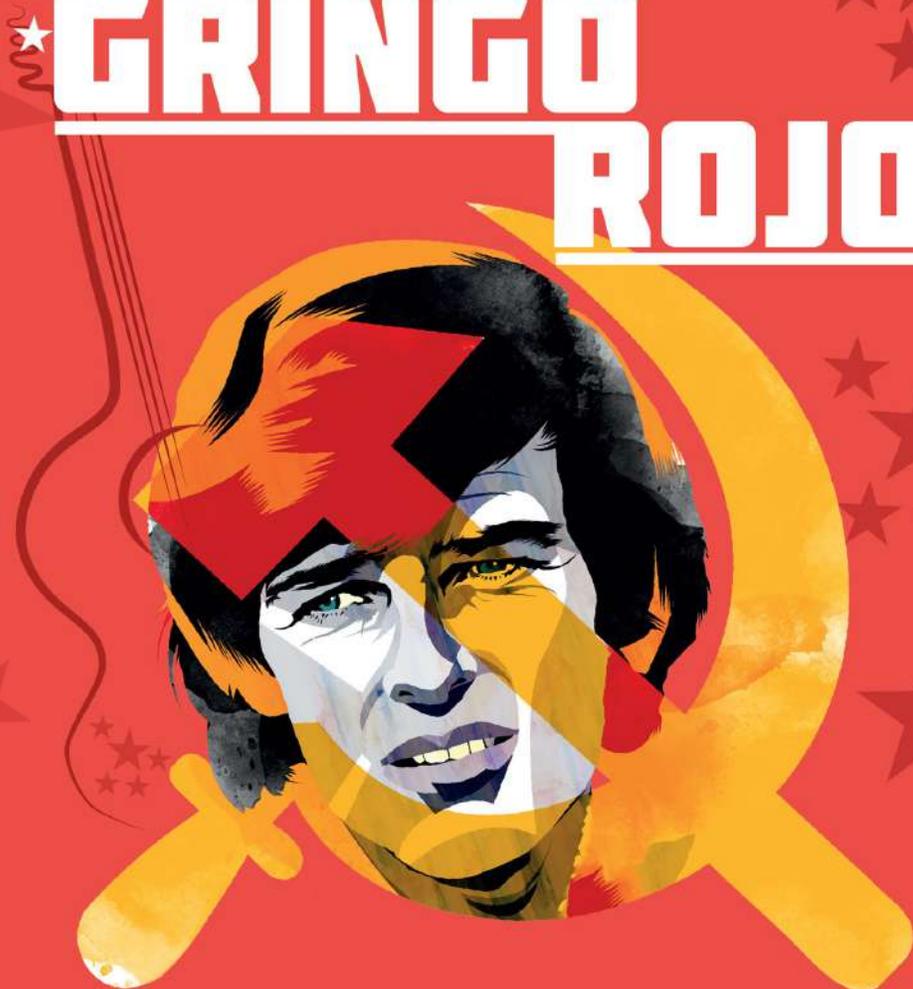
[Publicado en la colección *Por los caminos del arte*, edición del Proletkult, Moscú, 1926.]



# GRINGO ROJO

## LA MIRADA DE LOS OTROS

por Jorge Morales



**E**n los créditos de **Gringo Rojo**, en la breve lista de entrevistas del documental, junto a los nombres de José Román y Gonzalo Planet, entrevistados por el realizador o su equipo, aparece nombrado también Dean Reed. El dato puede pasar desapercibido porque la cinta se trata precisamente de Dean Reed, el cantante pop norteamericano que, influenciado por los cambios radicales que ocurrieron en Chile y el mundo en los años '70, se reconvirtió en trovador revolucionario. Dean Reed murió en la República Democrática Alemana en 1986, por lo que, en estricto rigor, la entrevista no debería aparecer acreditada porque

forma parte de las "imágenes de archivo" que el director, Miguel Ángel Vidaurre, "rescató". Y digo "imágenes de archivo" y "rescató" entre comillas porque tanto esa entrevista como otra omitida en el listado (al locutor Agustín "Cucho" Fernández, que falleció en 2011), forman parte -entre otros segmentos de **Gringo Rojo**- de dos documentales anteriores sobre el artista: **American Rebel: The Dean Reed Story** (1985), del norteamericano Will Roberts, y **The Red Elvis (Der Rote Elvis, 2007)**, del alemán Leopold Grün. En el caso de la secuencia de "Cucho" Fernández la situación se torna incluso embarazosa porque en la película se utiliza el mismo

montaje original que en **The Red Elvis**. Nada de eso sería cuestionable si es que estuviera debidamente acreditado el origen de esos segmentos en la película. Sólo al final del film, en la secuencia de créditos, Will Roberts y Leopold Grün encabezan -cómo no- la lista de "archiveros" aunque no se señala el título de sus films que es de donde fueron extraídas esas imágenes.

Si bien a Miguel Ángel Vidaurre no se le podría acusar de haber copiado literalmente esos documentales (el guión y tratamiento es diferente), la desafección de utilizar imágenes y



escenas de otros documentales sin reseñarlos, grafica la crítica principal que se puede hacer a esta cinta: su laxitud y ausencia total de punto de vista.

**Gringo Rojo no es otra cosa que una acumulación ingente de material audiovisual sobre Dean Reed que hay en YouTube** y de textos

extraídos de la antigua revista de cine y espectáculos Ecran (donde Reed era tratado como un ídolo juvenil), pero no parece fruto de la supuestamente meditada y profunda investigación que pregona su director. No cabe duda que cuando se estudia a un personaje hay una búsqueda exhaustiva de material (ojalá inédito), posiblemente sondeando en los archivos de canales de televisión (chilenos y extranjeros como se precisaría en este caso), y hacer múltiples entrevistas que, independientemente de que sean utilizadas o no en el documental, puedan servir para hacerse una idea del personaje o de su época (trabajo que, de haberse practicado, no se ve reflejado en este caso). A decir

verdad, basta poner el nombre de Dean Reed en YouTube y encontrarse rápida y profusamente con gran parte de las imágenes utilizadas

en **Gringo Rojo**. Vidaurre se ampara en que su documental es una suerte de ejercicio de “found footage” o imágenes encontradas. En esencia lo “encontrado” es un material que, si bien puede estar de algún modo *disponible*, no está completamente “a la vista” y mucho menos siendo parte integral de documentales de autor que tratan el mismo tema. Asimismo, el uso de noticieros franceses, como una manera de introducir lo que ocurría en Chile en esos años, es más un injustificado gesto de esnobismo que un verdadero hallazgo cinematográfico (todos están disponibles y subtitulados al español en YouTube, y al menos uno, fue rescatado gracias a la recopilación del antropólogo Matías Wolff, creador del proyecto “Chile desde fuera”).

Hay notables películas montadas sólo con videos de YouTube, pero, en general, uno está prevenido de que esa es su fuente principal, lo que a la postre permite también **e n t e n d e r** sus virtudes, **b o n d a d e s**, limitaciones y defectos (sobre todo en la calidad técnica del material). En este caso, **V i d a u r r e**



puede despertar asombro en el espectador desprevenido que cree encontrarse ante un trabajo de buceo arqueológico audiovisual de envergadura, pero que, en realidad, es una búsqueda no demasiado exhaustiva en esta plataforma, y como ya dijimos, tomando imágenes de los dos documentales hechos y derechos sobre el





personaje que, dicho sea de paso, también están disponibles en YouTube.

Desde luego, Dean Reed es un personaje magnético con una historia extraordinaria que arrastra curiosidad inmediata. La caricatura que -porgenuina convicción, ansia de reconocimiento o ambas- hizo de sí mismo, justifican sin muchas explicaciones por qué puede ser el centro de interés de una o más películas (hace unos años se decía que Tom Hanks quería encarnarlo). En ese sentido, Vidaurre no se hizo demasiado problema.

Lejos de extrapolar alguna idea sobre el personaje, sólo ensancha su perfil exótico, sin buscar ningún ángulo reflexivo, mostrando con holgura sus canciones o actuaciones como si su sola exhibición fuera suficiente para ilustrar la leyenda de su ingenua rebeldía.

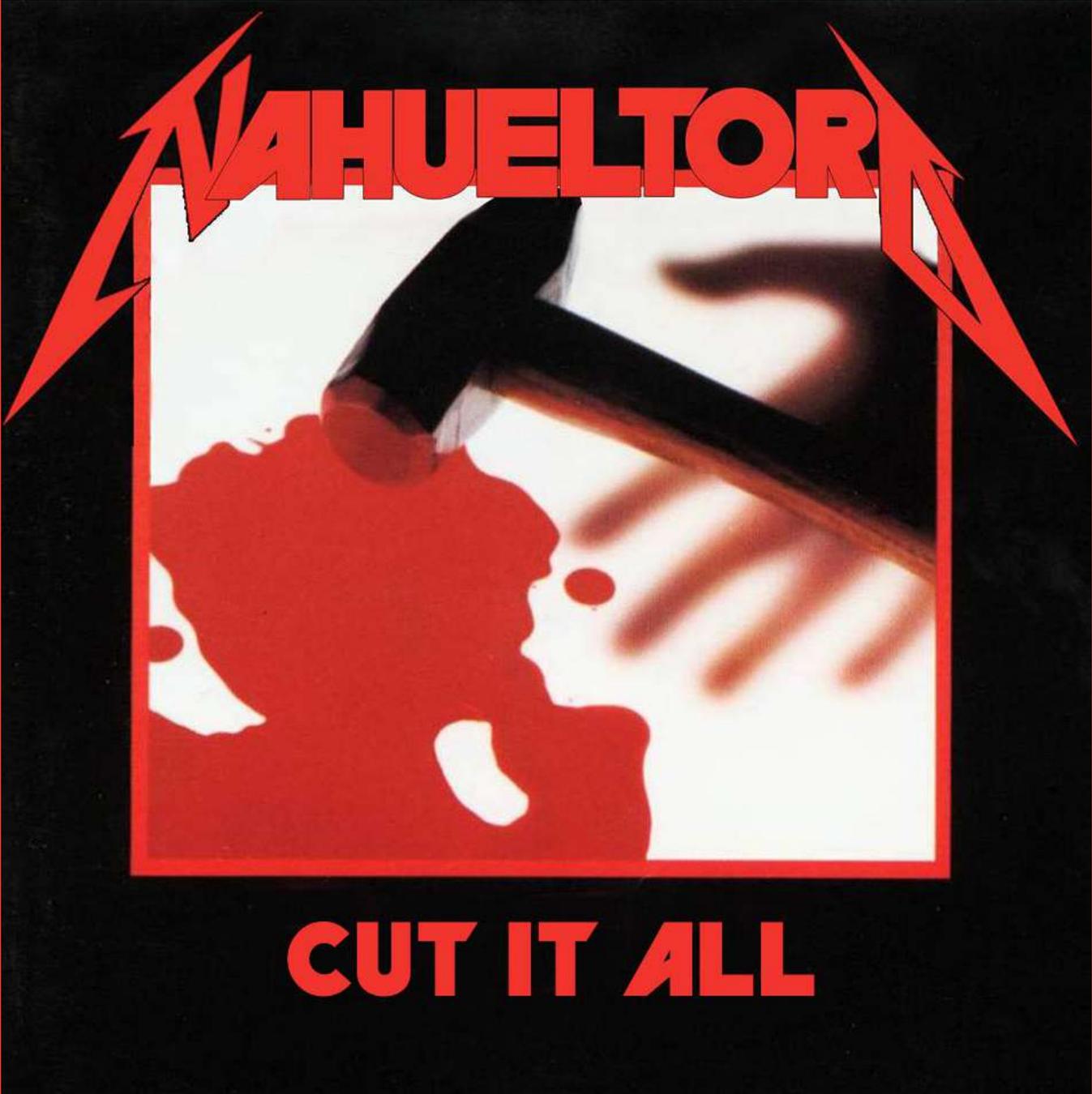
**Gringo rojo** es una suerte de tributo socarrón que sólo quiere subrayar el contraste evidente que, en plena guerra fría, una estrella popera de EEUU se convirtiera en la mascota de los

soviéticos pero sin perder los modos y estética de comercialización capitalista.

Miguel Ángel Vidaurre, que tiene una filmografía floja y pretenciosa (pero con las mismas ínfulas algo cándidas de un Dean Reed), no podría ser destacado en este caso por su olfato de investigador y menos por su capacidad de articular ese material “encontrado”. Su talento o picardía es haber tenido la ocurrencia y la oportunidad de escoger al personaje. No es poco para un cineasta como él, pero es una ocasión pérdida para conocer a Dean Reed a través de una mirada menos superficial. ■

*[Nota: este texto fue publicado originalmente en Mabuse.cl y su autor autorizó con regocijo esta reproducción.]*





# A film unfinished (2010), de Yael Hersonski

por Alan Pauls

En 1942 los nazis filman en el ghetto de Varsovia con el objeto de hacer un documental de propaganda. La película no fue concluida. Durante décadas circularon cuatro bobinas que fueron asumidas como testimonios fidedignos de la vida en el ghetto, hasta que 40 años después se encontró una quinta, donde se evidenciaban repeticiones y material de descarte propios de una puesta en escena. Con ese registro, *Ghetto*, la cineasta israelí Yael Hersonski hace *A film unfinished*, un documental que interpela estas imágenes y todas las nociones del registro fílmico, su veracidad y capacidad de intervención.

**A continuación, fragmentos transcritos escogidos de un análisis hecho por el escritor y crítico Alan Pauls luego de la exhibición del documental en la fundación Proa (Argentina) el 10 de agosto de 2013.**

Hay muchas cosas que se podrían decir sobre esta película. Empezando porque es una película muy discutible. En general, uno está acostumbrado a ver películas de este tipo y a aceptarlas de una manera un poco obediente, con una especie de exceso de sumisión. Porque el tema que tratan, el tipo de imágenes, funcionan de una manera inapelable.

Esta es una película que uno

Yael Hersonski

podría encuadrar dentro de una familia que en la jerga especializada se llaman películas de *found footage*, es decir, películas que trabajan sobre materiales encontrados. Películas que trabajan sobre películas. Y esta tiene una particularidad: la película encontrada aparece íntegra dentro de la película que vemos. O sea, la película *Ghetto* –si es que eso puede ser llamado una película– aparece totalmente dentro de la película *A film unfinished* de Yael Hersonski. Incluso la directora se jacta en algunas entrevistas de que la suya es la primera película en la que puede verse la película *Ghetto*. O sea, que hay en esta película algo muy raro, formal, que es que en cierto sentido es una película preñada de otra. Y lo que es más extraño aún es que es una película preñada de otra que es monstruosa. Y esa relación de monstruosidad entre la película huésped –digamos– y la película anfitriona es una de las cosas fuertes que tiene *A film unfinished*.

El año pasado, en la muestra Farocki que hubo aquí en Proa, se exhibió *Respite* (Respiro, 2007) de 40 minutos, que yo casi propondría que se viera como en simultáneo con esta. Porque también es una película de *found footage*, también es



una película que trabaja sobre material encontrado que tiene que ver con el nazismo, con los campos y también con el uso increíblemente sofisticado de la imagen que desplegó el régimen Nazi. Y al mismo tiempo es una película que propone “soluciones” de los problemas formales y políticos que plantean estas películas muy diferentes a los que propone Yael Hersonski. Son como la cara y la cruz. Es una película armada sobre un registro documental de un fotógrafo judío internado en un campo de trabajo que los nazis habían instalado en Holanda y recibe el encargo -la obligación, el mandato- de filmar una película sobre ese campo para mostrarlo como un campo modelo. La razón por la que se hace esta película en ese momento es que el director del campo, que ya ve que todos los judíos que habían sido enviados a Holanda están siendo deportados, y que es posible que el campo cierre, no quiere perder su puesto y entonces tiene que “vender” de algún modo su campo como un campo modelo. O sea, Farocki lo que hace en su película es analizar con la imagen y mostrar cómo esa película filmada por los nazis funciona como la primera película que piensa el régimen nazi como una especie de corporación, como una empresa que tiene que venderse a sí misma para poder sobrevivir.

La película de Hersonski tiene otra idea que uno podría discutir de ella es:

## hasta qué punto la película realmente confía en las imágenes.

En el sentido de que es una película que se presenta a sí misma como una película que va a leer otra película, que va a leerla críticamente. Que supuestamente va a poner de manifiesto todo aquello que esa película [*Ghetto*] no muestra,

omite o directamente desfigura. Pero uno podría preguntarse hasta qué punto realmente la directora confía en esas imágenes. Y digo, porque si uno ve con atención va a ver que las imágenes jamás se muestran tal como fueron registradas. O sea, todo lo que vemos de *Ghetto* aparece, primero, sonorizado. Son imágenes mudas que en realidad Hersonski sonoriza: gente caminando por la calle y se escuchan pasos, o el carruaje que lleva el ataúd en la ceremonia del entierro y se escuchan los cascos de los caballos.

Hay un trabajo de sonorización, de verosimilización de la imagen original que, por ejemplo, Farocki jamás haría en sus películas.



De hecho en *Respite* la imagen es totalmente

muda y Farocki cada vez que interviene sobre la imagen lo único que hace es poner intertítulos, siguiendo el procedimiento del cine mudo. En vez de poner voces en *off* lo que hace es intervenir en la película cortándola, poniendo un intertítulo que contextualiza la imagen, que lanza una hipótesis para entender la imagen, etc. Pero Farocki jamás interviene en el sentido de *a esta imagen le falta algo*. Y en la película de Hersonski uno puede ver hasta qué punto está preocupada de que a la imagen le falta algo. Le falta música: le pone música. La película tiene música todo el tiempo. Y buena parte de la carga emocional que tiene la película, que ya es fuerte, viene por el lado de la música. Eso es lo primero que a mi me interesaría pensar.

Después, el otro problema que plantea la

película es una de las cosas que dice Hersonski cuando habla de *A film unfinished* es que durante mucho tiempo se consideró que las imágenes de *Ghetto* describían en cierto sentido la realidad del ghetto de Varsovia.

Hasta que –dice Hersonski– se descubrió esta famosa quinta bobina de película donde quedaba claro que muchas de las escenas que aparecían en las escenas de la película como documentales habían sido puestas en escena, ensayadas, repetidas. Y que involucraban incluso actores. Entonces ahí Hersonski se pregunta: bueno, hasta qué punto descubrir que esta película ha sido por lo menos parcialmente puesta en escena no la incapacita, no la imposibilita, para convertirse en un testimonio histórico.

Porque, digamos, hay muchas cosas que se podrían reprochar a la película *Ghetto* en relación con la verdad, en relación con lo que sucedía realmente en el ghetto de Varsovia; con el modo en que vivía la comunidad judía. Se podría decir, primero, que la película podría mostrar cosas que no sucedieron, inventar cosas. Esa sería una manera de mentir o de faltar a la verdad. Se podría decir que podría mostrar cosas que sucedieron pero que no sucedieron como la película las muestra. Sería otra manera de mentir.

Y también hay una tercera manera de mentir que es quizá la más interesante, la más diabólica pero también la más interesante, y que yo creo que está en juego en buena parte de la película *Ghetto*, que es: se

pueden mostrar imágenes que reflejan cosas que sucedían, pero que no son exactamente las cosas que sucedían sino que son las cosas que sucedían tal como son puestas en escena por alguien, que no son precisamente las personas que protagonizan esos sucesos. Y ahí yo diría, bueno, la cuestión de la película *Ghetto*: ¿refleja la verdad de la vida en el ghetto de Varsovia, o no? Y ahí hay un punto interesante en la película, un punto contradictorio, que es: la directora que aparece en la película con esa narradora en *off* que habla en inglés – que yo no sé si es ella, pero es evidentemente la representación de la directora– dice una cosa, tiene una posición frente al valor de verdad del ghetto, y los sobrevivientes a los que ella misma invita a ver la película parecen tener otra opinión del valor de verdad que tiene esa película, que sin duda detestan.

## No hay ninguna duda acerca de la posición moral que tienen los cinco sobrevivientes del ghetto de Varsovia con respecto a la estrategia propagandística de la película.

Y sin embargo, mientras la directora dice: la versión nazi del ghetto de Varsovia es falsa, los sobrevivientes expuestos a esas imágenes reconocen todo el tiempo cosas en las imágenes: ahí está fulano, recuerdo a esa mujer. Hay momentos de reconocimiento con nombre y apellido. Incluso en los momentos más críticos de la película *Ghetto*, que son por supuesto el *staging*, la puesta en escena, de la opulencia y de la buena vida de los judíos ricos en el ghetto. Incluso en esos momentos hay judíos que dicen: bueno, había judíos más acomodados que otros, había judíos que podían comprar carne y judíos que no. O sea, reconocen que esa diferencia de clase brutal que el ghetto hace aparecer no

estaba del todo alejada de algo de lo que podía ser la experiencia cotidiana en el ghetto. Y ahí es donde se plantea la pregunta más interesante:

## hasta qué punto la imagen del verdugo puede reflejar la realidad de la víctima.

La respuesta de la directora parece ser que no, que un verdugo jamás puede reflejar ni los intereses, ni la perspectiva, ni la opinión, de una víctima. Y sin embargo, en los testimonios de los sobrevivientes más bien lo que se desprende de eso es que sí: es que también la imagen tomada por el verdugo puede reflejar la vida, los deseos, las opiniones, la mirada sobre el mundo, de una víctima.

En ese sentido la película me hacía pensar mucho en un ensayo de Michael Foucault que se llama *La vida de los hombres infames* (1970). Es un análisis de una serie de procesos judiciales, de

declaraciones de condenados en Francia en el siglo XVIII donde marginales, delincuentes, criminales, prostitutas, locos, -digamos- toda la escoria de la sociedad. Todos los que no tenían voz en ese momento tienen que hacer un alegato de algún tipo frente a un juez, que por supuesto los va a condenar. Entonces Foucault se pregunta en ese texto: hasta qué punto podemos leer en esos alegatos la voz de los condenados, sus pasiones, sus deseos, su imagen del mundo, siendo que esos alegatos están hechos en el marco de un sistema que existe solamente para aplastarlos y solamente para enmudecerlos. Y Foucault dice: podemos reconocer allí a los que no tienen voz diciendo por primera vez su nombre propio y dándose a conocer ante el mundo. Aún en esas condiciones de absoluta inequidad, aún en esas condiciones de victimización.

¿Hasta qué punto la imagen del verdugo, la imagen que el verdugo crea de su víctima puede representar de un modo legítimo -si se quiere- la perspectiva de la víctima? ■

Acá el video original con el análisis completo:

<https://www.youtube.com/watch?v=RfDd5JZ0wDs>



# RAM

REVISTA ARCHIVO MANOSEADO N°1 - OCTUBRE 2016



Cartas, comentarios, sugerencias, quejas, arengas, ditirambos, ensayos, artículos, testimonios, avisos, collages, intervenciones, eventos, datos, ofrecimientos, combos, plata...acá:

