

#2



RAM

REVISTA ARCHIVO MANOSEADO - DIC. 2018

ALTO EN
SUBVERSIÓN
Ministerio
de Estética



-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.).

Nº2, Diciembre 2018 / Chile.

ISSN 0719-8043

Edición: Cè Eme y Pablo Molina Guerrero.

Diseño y diagramación: Cè Eme.

Revisión de textos: Pablo Molina Guerrero.

Contacto: revistaarchivomanoseado@gmail.com

Colaboran en este número: Jaime Córdova, Andrea González G., Nicolás Hayden, Cè Eme y Pablo Molina Guerrero.

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: Incendio (1926, Carlos del Mudo)

-Criatura: Fragmento del afiche de Frankenstein (1931, James Whale)

-Mano: Fragmento de La creación de Adán (1511, Miguel Ángel)

Este segundo número de **RAM** está dedicado al
insigne humorista y videísta
Jorge Romero, "Firulete"
(1925-2015)



CONTENIDO

6

EDITORIAL

8

EXPERIENCIAS:

- 8 *Imágenes familiares (no tan familiares)*
por Pablo Molina Guerrero
- 12 *Tribulaciones de un perseguidor de sueños*
por Jaime Córdova Ortega
- 16 *Temporalidad y otras dimensiones de la imagen,*
por Andrea González G.

22

ENSAYOS:

- 22 *Tiranos Temblad: la particular naturaleza de lo cotidiano*
por Nicolás Hayden.
- 26 *SELECT+ERASE, entrevista a Salise Hughes*
por Pablo Molina Guerrero

32

A(EX)PROPIACIONES:

- 32 *La dificultad de la conservación de archivos fílmicos*
por Viviana García Besné

Buenas. Les escribo justo al acabar de leer el número primero de la revista de archivo manoseado -ibravísimo título!-; les felicito por sus referencias e irreverencias. He disfrutado al leerles, al compartir ideas y me han servido para dialogar con la pantalla como aliada, al menos, durante una hora. Yo que estudié cinematografía y abandoné mis contactos por principios puramente ideológicos; que me desinteresé por la realización de ficción y acabé de camarógrafo-camarero, me siento 'vanitativamente' -vanitatis-orgullosa de leerles, exponiendo sus ideas, compartiéndolas en mi mente... esperaré los números venideros y créanme que les seguiré la pista, allá donde se escondan.

Disculpen esta gramática atolondrada, de frases agolpadas, soy tímido y al lanzar un mensaje como este prefiero escribir sin leer y sin corregir; por tanto, excusen los descuidos léxicos, semánticos y formales que se pudieran dar.

Simplemente, quiero felicitarles y desearles suerte en su proyecto.

manu.rodri93 / 27 de mayo de 2017

¡ Gracias a ti, Manu !



EDITORIAL

Digamos las cosas como son: Nos ha costado cuajar este N°2. Más de lo imaginado, más de lo deseado, más de lo razonable. Teníamos la ilusa pero honesta pretensión de realizar 3 números al año (¿!), y sin duda que eso podría haberse concretado, aunque con dedicación exclusiva y excluyente. Pues, varios de nosotros hemos entrado en obscuramente lucrativa y degenerativa máquina del trabajo estable, y otros proyectos personales muy demandantes. El costo: más preocupaciones en nuestras cabezas; menos tiempo y energía, menos espacio y RAM en el disco duro mental. Vale la pena mencionar que cuando craneamos, gestionamos, editamos y diagramamos RAM °1 (agosto-septiembre de 2016) teníamos mucho más tiempo "libre". O, mejor dicho: teníamos el tiempo necesario y coherente para embarcarnos en la edición de una publicación con todos los procesos y menudencias que eso conlleva. Tiempo para pensar, experimentar, observar, leer, divagar, editar; todo eso que es tan necesario para abordar algo que integre ideas escandalosas – ojalá también lúcidas y divertidas- y aspirar a cierta creatividad diseñística.

Pero basta de explicaciones. Los asuntos hay que concretarlos y aquí estamos para avanzar porque el material que traemos nos fascina. Tenemos una responsabilidad. Eso sí, hemos reducido la extensión de la publicación en su conjunto a la mitad, esto, para volver el proceso más manejable. También hemos sacado algunos otros textos que no tenían el desarrollo suficiente. La idea no es rellenar.

En estos últimos dos años el panorama en torno a los archivos sigue en febril expansión. Cada mes surgen eventos o plataformas vinculadas a la puesta en valor de aquellos o a repensar cómo se mantienen de acuerdo a los cambios tecnológicos. ¡Las condenadas redes sociales tan hiperconectadas y sus atinados algoritmos nos tienen demasiado al tanto

de todo! Nos abruma). Dos revelaciones recientes ha sido los documentales **Cinema Futures (2016)** y **¿El fin de la memoria? (2015)**, obras que problematizan en torno a cómo nos estamos haciendo cargo de toda la información que generamos a diario, cómo organizamos nuestros archivos (fotográficos, cinematográficos, documentos, etc.; cualquier objeto digital), ya sea a nivel personal o institucional. Hemos apelado al uso creativo de los archivos de forma majadera e incluso fundamentalista, pero, a la vez, debemos detenernos a pensar: ¿cómo pretendemos usar lo que se desvanece a causa de la obsolescencia de los soportes? ¿Cómo hacemos dialogar una conservación/preservación con un acceso integral? En ese sentido, como no se puede preservar todo, existe un criterio subterráneo que decide cuál título recibe ventilación artificial y cuál queda en perpetuo coma, cuando no derechamente sepultura digital.

Pareciera ser que tendremos que acostumbrarnos al cambio, a la migración constante; que no hay archivo "puro", ni un soporte mejor que el otro; que al poco andar todo deberá ser repensado y moverse de un lado para otro. A veces tendemos a creer que la obra que usa material de archivo "fija" ese flujo, le da un orden lógico, o al menos acotado. Cierto, sin embargo la tecnología igual acaba huracanizando estas casitas de latón que edificamos con tanta esperanza, con tanto anhelo expresivo-productivo.

No nos rendiremos, seguiremos buscando la manera de recopilar y conservar esta materia prima, conociendo títulos y texturas diseminadas en el tiempo y el espacio (material-convencional o digital) para darle vida a nuestra criatura hermosamente parchada de pixeles, cual doctor Frankenstein.

¡Re-edición o muerte, venceremos!



IMÁGENES FAMILIARES (NO TAN FAMILIARES)



POR **PABLO MOLINA GUERRERO**

Uno nunca termina de conocer a su propia familia y si así fuera, el tiempo y la capacidad de la memoria lo impedirían. Por otro lado, las relaciones familiares suelen ser como una gran casa llena de habitaciones vinculadas por un pasillo. Cada habitación suele tener muchas cajas. Dentro de cada caja varios secretos. Una cosa dentro de otra *ad infinitum*. El pasillo, es el espacio que recorreremos para atisbar la vida de cada integrante de una familia. Entre algunas habitaciones, puertas que interconectan con las otras debido a ciertas afinidades, en otros casos, habitaciones cerradas, incluso sin ventanas.

Siempre me sorprendió que en el caso de mi familia (padre y madre) sólo tuviéramos imágenes fijas y nunca en movimiento. Al empezar a ingresar al mundo de la imagen en movimiento, esta inquietud fue creciendo más y más. Quizás por ello, y por una necesidad práctica de crear, me incliné al metraje encontrado y/o buscado. He pasado años en ello, vinculado a temáticas generalmente externas (política, historia, cinefilia).
Hasta hace muy pocos años empecé a pasar de las imágenes públicas a las privadas vinculadas con la propia biografía.

Por ello, el año pasado me sorprendió descubrir que en parte de mi familia sí existieron imágenes en movimiento. Sólo había escuchado rumores de la infancia de mi padre siendo filmado junto al resto de sus hermanos, por su propio padre. Era prácticamente un secreto, ya que ninguno sabía qué había pasado con esas imágenes. Tiempos dorados de una familia venida a menos, como se suele decir.

Por lo que he sabido, mi tío Iván, el hermano mayor de mi padre, siempre fue un hombre extraño. Quizás se debió a que su familia se desintegró y sus padres tomaron diferentes caminos. Tras un tiempo, él se fue del país. Nunca supe muy bien su razón principal para irse del país por tantos años. Hace algún tiempo, volvió. Pero se negó a recibir visitas de cualquier tipo. Finalmente murió solo en un departamento que arrendaba. Hubo un funeral al cual sólo asistieron sus hermanos y se repartieron las pocas cosas que tenía.

Entre las típicas cosas que dejan los familiares cuando mueren, mi padre decidió conservar una caja que contenía un pequeño tesoro. En el exterior de la misma decía:

“Reclamo para mí, todo lo hecho y lo visto en mi camino. En este instante único, urgente, brevísimo, reclamo para mí, todo lo hecho y visto en mi camino”.

En el interior de la caja, bobinas de Super-8 de su infancia, registradas por su padre y una carta muy larga dirigida a **Andrea**. Ninguno de mis tíos ni mi padre sabían quién era ella. ¿Mi tío Iván le escribía a alguien de su pasado o de su presente? ¿O acaso inventó a alguien para analizar su solitaria vida?

Esto vendría a ser la introducción de mi siguiente proyecto de apropiación que se titula *Lejos del mundo, epistolario olvidado*. Objetos (celuloide y carta) olvidados del historial familiar, perdidos en el tiempo. No puedo evitar pensar que posiblemente los largos años que vengo utilizando archivos de otras personas me han encaminado hasta acá. En la misma disyuntiva de utilizar el archivo familiar, publicar lo privado, borrar los límites de lo que es interior y exterior.

Anteriormente ya había incursionado en parte de mi propia biografía. Entre mayo y diciembre de 2015 estuve atrapado en un trabajo sumamente personal que titulé *Carta a Boris*. Compuesto de un archivo de una fiesta, un par de fotos y los lugares en los que siempre nos deteníamos a fumar con unos amigos. Era una forma de decir todas las cosas no dichas a un amigo que se suicidó. Alguien cercano y lejano a la vez, con quien compartimos muchas de las situaciones de la adolescencia, cuando todo parece ser demasiado grande y pesado para vivirlo y que tras los años sólo parecen tonterías vergonzosas.

Aquella vez existía una autoexigencia de mi parte, librarme de palabras no dichas ante el amigo fallecido. Utilizar el cortometraje para cometer un auto-exorcismo es algo muy presente en mis trabajos. Me demoré casi todo ese año para terminar el video, debido a las dudas surgidas entre lo que es lo público y lo privado, editar y volver a editar, cambiar frases, imágenes, etc. Durante todo ese proceso recordaba unas palabras de François Truffaut que leí en alguna parte:

“El cine del futuro será mucho más personal, como una novela individual y autobiográfica, una confesión, o un diario. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y contarán lo que les ha sucedido. Podrá ser la historia de su primer o más reciente amor, de su despertar político, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones. Y será agradable, pues será algo real y novedoso... El cine del mañana no será dirigido por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes la filmación de una película será una aventura maravillosa y emocionante. El cine del futuro se parecerá a la persona que lo hizo, y el número de espectadores será proporcional a la cantidad de amigos que el director tenga. El cine del mañana será un acto de amor.”

Mi *deadline* fue la selección en el Festival de Cine Emergente de Concón. El lugar perfecto para exhibir la pieza, ya que fue ese pueblo el lugar de nuestras (des) aventuras y de nuestras amistades. A diferencia de todos mis cortometrajes anteriores, en *Carta a Boris* existía una conexión emocional con el material y/o el personaje, más allá del gusto por el archivo. Es por ello que *Lejos del mundo, epistolario olvidado* se ha demorado tanto. Me he encontrado, a pesar de la experiencia anterior, en el mismo cuestionamiento de lo público-privado.

Pero incluso más allá de ello, existen otros tipos de cuestionamientos: ¿Las cartas serán verdaderas? Es decir, ¿se encuentran inspiradas en hechos de verdad? ¿El remitente de verdad existe? ¿Andrea es acaso un nombre falso para encubrir la privacidad de alguien? ¿No es acaso una fábula? ¿Un intento de ficción de un anciano moribundo? Y así, *ad infinitum*.

La carta revela recuerdos de la infancia de mi tío Iván, corroboradas por mi padre y sus hermanos. Existen una serie de hechos que podrían haber pasado, como sus viajes por otros países. Y la autopsia también reveló que mi tío murió de un cáncer terminal. Esos son hechos confirmados o semi confirmados por otras fuentes.

Mi tío Iván escribe como alguien que se lamenta de muchas de las acciones que cometió en vida. Era un hombre arrepentido y triste. En su carta imagina las cosas que podría haber tenido y también reflexiona constantemente acerca de la memoria y la capacidad de la mente de inventar momentos, de afinarlos para conveniencia propia. Aborrecía su soledad y su propio genio. Escribía con la misma finalidad con la que yo hago mis videos, con la intención de auto-exorcizarse, dejar la conciencia tranquila. Es ello lo que me genera ruido respecto a su remitente... ¿Será ella una invención? ¿Era un regalo final para sus hermanos? ¿Una forma de decir adiós sin atreverse a dar la cara directamente?

Si bien la carta es importante, ya que se convertiría en el hilo narrativo de la obra, las imágenes son sumamente significativas. Aunque son las clásicas imágenes de lo que se piensa respecto a filmaciones familiares: cumpleaños, fiestas, año nuevo, navidad, momentos felices, viajes, etc. Nunca un solo atisbo del quiebre entre mi abuelo y abuela. Eso es algo que también siempre me ha molestado respecto a los registros familiares. Todos son felices. No se podían filmar los momentos tensos o tristes de una familia, esos son momentos no filmables. Es posible, que en un gesto de contrapunto, mi tío haya dejado su carta y su tristeza junto a sus momentos memorables y felices de la infancia. Haciendo de ambos un todo. Abrazando su destino, su pasado y su presente.

Cuando existe una conexión emocional con el material a apropiarse es difícil soltarlo, dejarlo ir. Aunque existan los típicos problemas de producción (financiar, conseguir esto, esto otro, etc.), el proyecto se ha tambaleado desde el inicio en ese temor de revelar demasiado de lo

personal, miedo que suele suceder en proyectos que se vinculan al ámbito familiar. A pesar de que mi tío Iván en su larga carta menciona casi nada de nosotros como familia y yo tampoco lo conocí muy bien, existe un pudor. Además, al publicar esto, estoy jugando con la verosimilitud junto a otro tipo de dudas clásicas de las obras subjetivas. ¿Esto posee algún tipo de importancia para convertirlo en obra audiovisual o me acojo a las palabras de Truffaut?

Tampoco creo ser el primero que se hace este tipo de preguntas ante las circunstancias dadas. De cualquier forma, este proyecto es mi más reciente apropiación. Y a diferencia de muchos de los videos anteriores que he realizado, éste será acompañado por un puñado de buenos amigos. Ante lo cual, sólo me queda una pregunta que lanzar al aire ante las disyuntivas de la apropiación:

En este mundo tecnologizado, ¿la privacidad será sólo un simulacro?





TRIBULACIONES DE UN PERSEGUIDOR DE SUEÑOS

por Jaime Córdova Ortega



Una noche de verano del año 2008 en Valparaíso, después de salir de la proyección de una película del Festival de Cine de los Derechos Humanos, nos vinimos caminando con Alfredo Barría (creador y primer director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso), por la avenida Brasil. En un momento dado, me preguntó sobre el flujo de material filmico que me estaba llegando, su futuro y su protección legal a través de la creación de una figura jurídica con la cual optar a proyectos.

En el transcurso de ese año se creó la Cinemateca del Pacífico, nombre (no muy original) con el cual se bautizó esta persona jurídica y con la que se ha logrado rescatar y restaurar, hasta el momento, tres películas chilenas que se presumían extraviadas (como todo el cine chileno de las décadas del 10, 20, 30 y 40): *Incendio* (1926), *El hechizo del triguil* (1938-39) y *Flor del Carmen* (1944), en 2015, 2012 y 2011, respectivamente.

¿Por qué se ha hecho tan poco con esta institución? Básicamente el rescatar, catalogar y restaurar películas en soporte filmico, es una tarea ardua y tediosa, son largas horas sentado reparando perforaciones y empalmes, limpiando los fotogramas para poder verlos en la pantalla otra vez. Normalmente son varias personas las que trabajan en una organización como esta, y como en cualquier otro archivo. Pero estos generalmente dependen de una gran institución como el Estado que financia y promueve tales actividades, o bien una persona jurídica de carácter privado que apoya directamente una instancia como esta. En todo caso, los aportes son siempre necesarios. Y a la Cinemateca del Pacífico no la conoce ni Dios, menos estando en una provincia de un país centralizado como este.

El dinero es un factor determinante. Todo archivo trabaja a pérdida, es un pozo sin fondo. A menos que la cultura sea una prioridad nacional, el resultado del trabajo de un archivo es limitado, temporal, y va a depender de la importancia y continuidad de los elementos que rescate y que puedan ser mostrados públicamente. Pero, además, como la memoria del ciudadano es corta, pronto se olvida todo lo que se ha hecho, y eso no conviene a las autoridades, quienes desean sacar el máximo provecho comunicacional a lo que sus entidades hacen. Ustedes ya se imaginarán los fines que esto persigue, y ciertamente no son culturales.

Cinemateca del Pacífico no tiene recursos. Cuando se ha concursado a proyectos para restaurar ha ganado los fondos y ello ha permitido rescatar las obras antes mencionadas, pero en sí, para un funcionamiento continuo, para mantener a un equipo trabajando, ello es imposible. Hay que destacar que dentro de estas tres películas chilenas restauradas, ha sido clave la colaboración de la Cineteca Nacional, que nos ha apoyado en todo momento.



Una entidad privada como Cinemateca del Pacífico, que no tiene capacidad de acción, tiene un futuro incierto (como todo en esta vida), pero sigue luchando, buscando, acopiando, reparando y permitiéndole a la gente, al porteño (y a quien quiera),

reencontrarse con imágenes que hace mucho vio, o que nunca imaginó ver proyectadas en una pantalla grande, y menos en la copia original de la época de su estreno. Así lo han podido comprobar los públicos del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, y del Festival Internacional de Cine de Valdivia, donde se han proyectado algunos de sus títulos.

Todo archivo está condenado a la desaparición. La materia de la que se componen los objetos es orgánica, y por lo tanto se deteriora con el paso de los años y la exposición continua a los elementos. Francois Truffaut, ese maravilloso cineasta francés, señalaba que el hombre siempre está aspirando a la eternidad, mientras que la realidad le está señalando en cada momento la finitud, no sólo de la vida, sino de todas las cosas. **Estamos condenados a la desaparición.** Entonces, ¿por qué luchar? Creo que esa lucha le da sentido a la vida. Y cuando hablo de lucha, lo hago en sentido lato, porque la película, su soporte orgánico, es tan frágil que cualquier cambio de temperatura y humedad afectan su supervivencia. Incluso su manipulación, su proyección (que es su razón de ser) daña el material, con rayas o cortes, transformando al cine en un "arte de la destrucción" como ha dicho Gian Luca Farinelli, director del Festival de Cinema Ritrovato de Bologna. Cada exhibición de un filme lo daña, por lo tanto es irónica la ecuación, que **el destino de toda película sea destruirse un poco por el hecho de querer ser vista, mostrada.**

Y hablando de destrucción. Los archivos fílmicos, sin excepción, se erigen sobre una base cuestionable. Me explico. Si usted quiere una pintura, una escultura o un libro, va y lo compra. Esa pieza artística es suya, le pertenece. Si pretendemos hacer lo mismo con el cine, estaremos en problemas. A partir de 1909 las películas dejaron de venderse a los exhibidores y pasaron a arrendarse. Así, las compañías ejercían el control total sobre sus productos. Disponían de la vida pública de ellos. Si la película había sido un éxito, la reestrenaban años después, generando esa necesidad de consumir nuevamente el producto. Por lo tanto, al arrendar las copias a la sala de cine, se aseguraban de que el material volvería a ellos para después destruirlo y que nadie más profitará. Destruir las copias fue una práctica que se extendió hasta el 2014, cuando dejaron de llegar las películas en rollos. **Así la compañía conservaba el negativo y los derechos sobre la película.**

El problema es que ninguna de esas casas productoras sabía cómo almacenar los negativos y/o copias. Con los años se perdió gran parte de esos archivos en todo el mundo (ya sea porque el nitrato -que era la base en la que se filmaba entre los años 1895 y 1950 era inflamable- o el acetato, que era químicamente inestable y se descomponía). Por suerte han sobrevivido copias de esas películas que se conservaron en archivos cinematecarios, que comenzaron a aparecer en la década del 30 en Europa, como respuesta a la desaparición y obsolescencia del cine mudo. Pero esas copias, ¿cómo las obtuvieron? ¿De dónde provenían? ¿Tienen los derechos para su exhibición? ¿Con qué derecho las conservan? Todas esas interrogantes siguen sin respuesta jurídica aún. Las defensas que puedan esgrimirse a favor de

los archivos fílmicos son de carácter ético, filantrópico, patrimonial, cultural, pero no legal.¹

Poseen copias de películas que no deberían existir, que no deberían haber salido de las bodegas de las compañías, pero que, no obstante, alguien las sacó y vendió en su momento, sin el consentimiento del propietario. De no ser por este hecho ilícito, no podríamos disfrutar del Nosferatu de Murnau, ni de Bucking Broadway o Straight Shooting, los primeros largometrajes de John Ford. Y así se alarga la lista de joyas preciosas que de ser por la voluntad del propietario de los derechos de autor, no existirían en estos momentos.

Es nuevamente la lucha contra la ceguera y la falta de perspectiva del cine como industria, la que ha permitido que muchas obras hayan sobrevivido a una debacle de destrucción y desaparición que se supone es de un 90% entre toda la producción fílmica mundial desde 1897 a 1940.

Es así que la ironía entre el ser y el deber ser jurídico de los archivos fílmicos, la falta de una regulación legal que permita un depósito de la película para ser preservada y la lucha constante entre el deterioro inminente del filme y el retraso de ese fin que es el objetivo de los archivos, dejan a la Cinemateca del Pacífico en un limbo periférico, pero que, sin embargo, de algo ha servido para complementar un poquito más la historia del cine de nuestro país.

Me ha ocurrido que, cuando hay alguna película interesante y se necesita su adquisición, además de juntar el dinero, hay que conversar y convencer al dueño de esa copia. Muchas veces la película ha estado por años en contacto con la humedad, la tierra, los ratones o directamente el sol, elementos fatales para la supervivencia de un filme (los ratones se lo comen).

1 N.d.E: La actual ley chilena contempla esto y los archivos están amparados: "Artículo 71 I. Las bibliotecas y **archivos** que no tengan fines lucrativos podrán, **sin que se requiera autorización** del autor o titular ni pago de remuneración alguna, **reproducir** una obra que no se encuentre disponible en el mercado, en los siguientes casos: a) Cuando el ejemplar se encuentre en su colección permanente y ello sea necesario a los efectos de **preservar** dicho ejemplar o sustituirlo en caso de **pérdida o deterioro**, hasta un máximo de dos copias. b) Para sustituir un ejemplar de otra biblioteca o archivo que se haya **extraviado, destruido o inutilizado**, hasta un máximo de dos copias. c) **Para incorporar un ejemplar a su colección permanente.** Para los efectos del presente artículo, el ejemplar de la obra no deberá encontrarse disponible para la venta al público en el mercado nacional o internacional en los últimos tres años"



a \$ 2.— Platea

INCENDIO

el Viernes en el CINEMA STAR

Quando se le habla a la persona y se le dice que se quiere comprar esos rollos, viene la duda por parte de él: ¿para qué los quiere? ¿Qué va a hacer con ellos? ¿Los va a revender? ¿Va a ganar dinero con esto? Como si la ganancia monetaria fuese el único objetivo del rescate. Muchas veces la ignorancia es un factor entorpecedor para poder rescatar algo. El dueño cree que sabe lo que hace, cuando en realidad ni se imagina lo delicado que es mantener un filme. A esto se suma la desconfianza y la avaricia: creen que tienen oro, cuando objetivamente es difícil mensurar el valor de una copia. Sabemos que una película recién salida de un laboratorio, tiene un valor de 1.000 dólares aproximadamente. Pero ese es un valor comercial del costo del material y del procesamiento de laboratorio. Luego de su exhibición en cines, ¿qué valor tiene una copia? Queda en malas condiciones y a veces es imposible proyectarla. ¿Qué precio se le coloca a eso? Pero el valor va por otro lado, es de carácter patrimonial, cultural, artístico, histórico, todo aquello que no es tomado en cuenta por quien tiene la película. Su valor reside en el contenido de la imagen, no en la cantidad de latas que contienen a esas imágenes.

Si me preguntan a qué me dedico, digo que al reciclaje, trabajar con desechos y darles vida. Una labor propia del doctor Frankenstein, juntando, pegando, armando. La asociación con el personaje de Mary Shelley debe ser vista desde la perspectiva de aquél sujeto que está intentando revivir materia muerta, darle vida a partir de la reparación de sus partes, no de la creación de un nuevo ser -en este caso una nueva película o una película restaurada-, independientemente de que el trabajo de la restauración pueda ser abordado como una labor de "mejorar" aquello que el tiempo y el uso deterioró. La restauración implica devolver algo a su condición original, y nada más. Todas aquellas versiones "remasterizadas" a las que nos tienen acostumbrados los estudios cinematográficos norteamericanos o las grandes cinetecas alrededor del mundo, son una corrección electrónica y digital de una imagen analógica. De ahí que el resultado de muchos títulos antiguos en Blu-ray sea de una asombrosa claridad, casi 3-D, cuando originalmente su aspecto era muy distinto. Esa es una de las delicadas fronteras de la restauración que suele ser transgredida, con el objetivo de "actualizar" una

imagen vieja, adaptarla a las expectativas de jóvenes generaciones y de viejos cinéfilos que siempre estuvieron acostumbrados a ver rayas y saltos en la imagen, y que hoy no lo toleran (en un acto de arrogancia y olvido).

¿Para qué junto y restauro?

1: Para comprender a este país a través de su pasado, y encontrarle un poco más de sentido a su devenir.

2: Para sentirme en casa, lejos de la modernidad.

3: Para no perder la fe ni la esperanza en el pasado del cine.²



2 N.d.E: En ese sentido, una arista que no deja de ser inquietante es qué pasa con la "versión" restaurada de una película que ya entró al dominio público (70 años luego de la muerte de su autor/titular desde 2003; porque antes, desde 1992, era 50 años). ¿Un archivo, biblioteca o cineteca podría "renovar" algunos derechos de una obra para sí? ¿Preservar y restaurar podría virar a un apoderarse de forma exclusiva e impedir que otros usen ese material, incluso, por ejemplo, con fines comerciales? Porque si la obra fue restaurada no sería "obra derivada" entonces sigue siendo "la misma", incluso luego de haber pasado por ese proceso. Ahora, la ley también aborda este asunto: "Artículo 80. Comete delito contra la propiedad intelectual y será sancionado con pena de multa de 25 a 500 unidades tributarias mensuales: El que se atribuyere o reclamare derechos patrimoniales sobre obras de dominio público o del patrimonio cultural común".

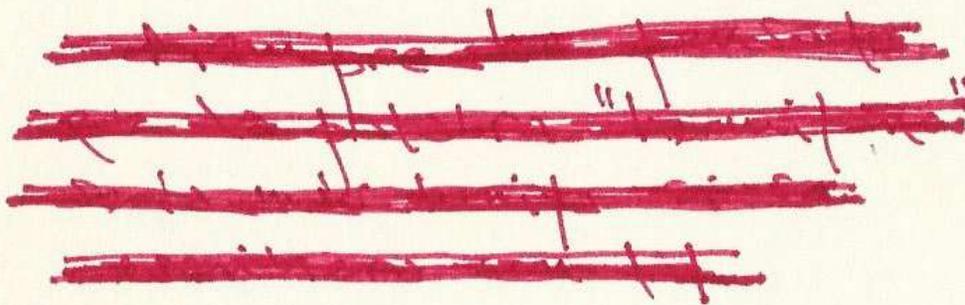


16
2017

TEMPORALIDAD

Y OTRAS

DIMENSIONES DE LA IMAGEN



por **Andrea González G.**

“Preludio” es un proyecto llevado a cabo durante 2017, en el que propuse un sistema de creación basado en la generación de un video mensual, de enero a diciembre. Cada pieza duró máximo dos minutos y funcionó para extender ciertos procesos introspectivos, que se estructuraron en capítulos (Febrero, Marzo, Abril) y fueron publicados en internet, donde pueden visualizarse de forma cronológica o aleatoria.

El trabajo fue la continuación de una dinámica realizada anteriormente de manera colectiva. Esa vivencia distinguió ciertas lógicas que quise seguir explorando, sobre todo para no perder el hábito del ejercicio, la instancia de prueba, el registro parcial de experiencias y la factibilidad de producir obra.

El proyecto en un inicio fue descrito como el despliegue del proceso creativo. Según la definición de su título, contendría todo “aquello que precede y sirve de entrada,

preparación o principio a algo”, por tanto, todas aquellas ideas previas y originarias de la obra de arte, entendida desde su concepción más tradicional.

Cada pieza integra archivo audiovisual personal, así como descargado de la web. Es el resultado de cierta organización, llámese guión o boceto, que incluye escritos y dibujos para disponer esos archivos a modo de materiales. Provengo de las artes visuales y el video ha sido un formato que me permite estudiar el cruce de disciplinas, experimentar sobre todo la fusión entre imagen, texto y sonido.

Errancia: acción de errar (andar vagando)

Para comenzar, el trabajo estableció ciertos parámetros, como contener elementos característicos o representativos del periodo en el que fue realizado (noticias, imágenes familiares, anotaciones,

definiciones de diccionario), pudiendo este ser registrado o recopilado en cualquier momento (meses, años atrás). Sin ir en busca de resultados particulares, se guió por el imaginario propio, prácticas meditativas y otras especulaciones, incluyendo sobre todo el evento fortuito, la casualidad o los errores de formato.

A partir de fragmentos compuso relatos que dan pie a reflexiones y repercuten en las piezas siguientes; dinámica que aprovechó siempre las libertades de ser entrenamiento o ensayo, asumiendo el riesgo de dispersión formal y conceptual, para ojalá, hacerse cargo de una narración fraccionada, que apuesta por estar siempre armándose y desarmándose como estructura.

La utilización de archivos descargados de internet, evidenció las posibilidades que brinda la plataforma como banco de información, así también el flujo de imágenes al que estamos expuestos, en medios de comunicación, redes sociales y dispositivos asociados. Planteé entonces, transparentar el proceso de creación como experiencia reflexiva, definir al artista como receptor y generador de imagen, productor en respuesta a lo que observa. Advertir el potencial de las imágenes de configurar realidades e instar a su contemplación activa, en el sentido de exigir una lectura o asimilación.

Sin preverlo, el proyecto adoptó un poco la forma en que deambulamos por la red, o quizás, el modo en que opera nuestra mente. Como navegación que hace saltar de un comentario a otro, de un titular a una canción, de una animación a un mail por enviar. Fue inevitable que en el transcurso surgieran preguntas que se han hecho varios: ¿necesito registrar algo nuevo?,

¿grabar ese sonido, sacar esa foto?. Y en torno a la noción de autoría: ¿A quién pertenecen los archivos?, ¿si el material está tan disponible, es imperativo incluir créditos?, ¿a quién se los doy? Al final, entendiendo el arte contemporáneo como apropiación y cita, no parece novedad que mi rol de creadora sea este, una rutina de descarga y compartición, probablemente nuestra manera más común de relacionarnos.

Siempre he pensado que la palabra "ermitaño" sería más bonita si se escribiera con H.

Una cámara entró por mi ombligo (nos mostró lo que ya sabíamos)

La idea inicial se fue desarrollando con espontaneidad. Las escasas premisas sirvieron para adoptar un método, pero sobre todo, para indagar problemáticas en el camino. El recorrido definió la necesidad de asimilar información; descifrar, transmutar, plantear subjetividades y relaciones improbables, así como definir pautas de edición, cíclicas, incluso reiterativas.

Supongo que de esa forma descubro la existencia de una lógica propia en la fase de montaje, en la que los elementos seleccionados con anterioridad, ahora sirven en un ejercicio de traducción. Allí son transcritos o trasladados de un código a otro: sonido a texto, texto a imagen, imagen a sonido, así sucesivamente.

Llega un momento en el que soy parte -operadora, interlocutora, mediadora- de una especie de ritual, donde los materiales funcionan en la descomposición, yuxtaposición y recomposición de capas, transparencias, profundidades o dimensiones de la imagen, las que tienden a revelar una verdad fugaz, que deja rastro, pero desaparece, para luego solo percibirse como eco. O con eso fantaseo yo.

errancia

1. f. Acción de errar (ll andar vagando).

Algunas “conclusiones”

Las comillas son intencionales. Asumo que el proceso no ha finalizado y por ahora solo me gustaría llegar a expectativas, enunciados y resoluciones variables.

Advierto que desde un principio tuve la inseguridad de que esta propuesta hablara desde el “yo”, que cayera en una excesiva auto-referencia. El temor fue atenuado al apostar por el diálogo con un posible espectador,

por generar un discurso abierto que mostrara lo particular en lo universal, por confiar en la finalidad acaso más genuina de la obra de arte, que es reconocerse en un otro.



Admito que cuando establecí la calendarización de videos, no me percaté de que el trabajo funcionaría como filtro, que los materiales y aparatos (cámara, computador, pantallas)

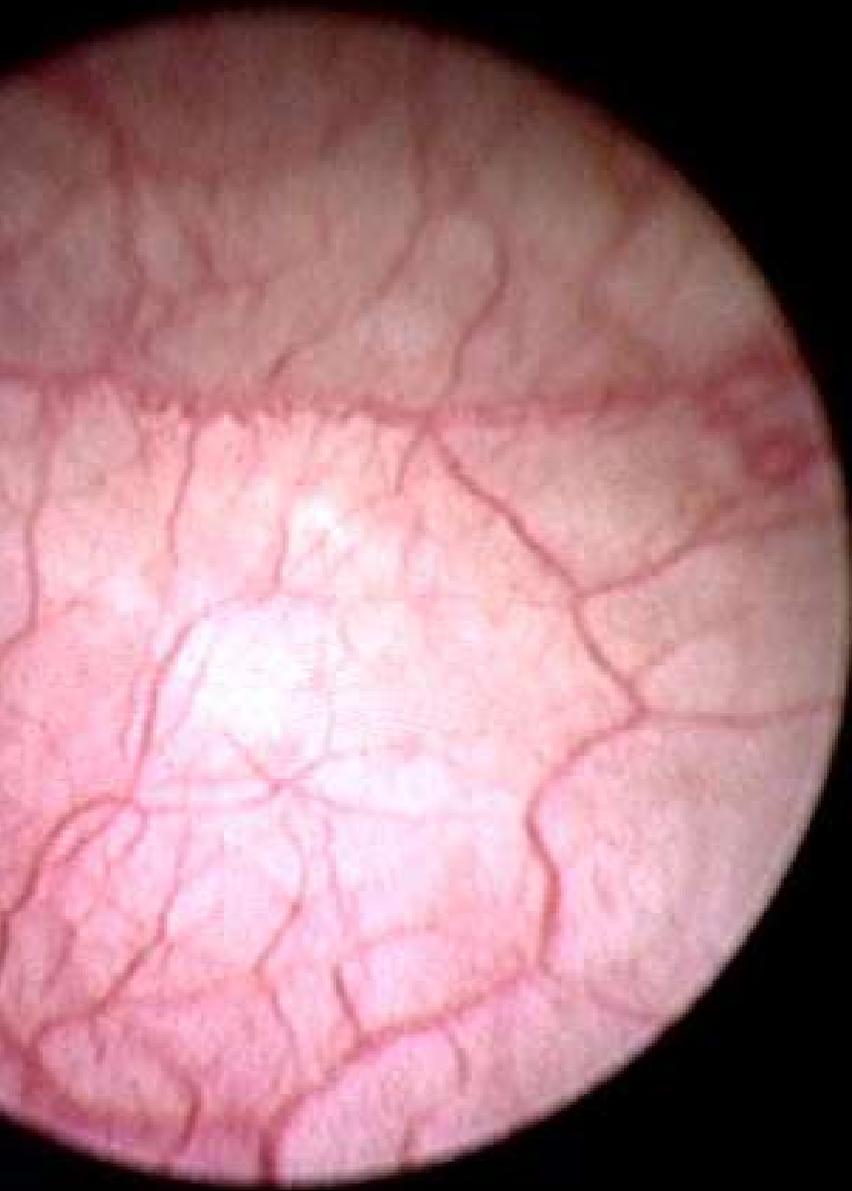
estarían siempre supeditados a un tiempo y a un espacio. Esos ritmos, ese escenario, son resultado del filtraje que realiza el cuerpo, un cuerpo que experimenta, que muta, que se afecta y reacciona según factores biológicos o sociales, contextuales al fin, tan comunes y tan diversos en el ser humano.

Por último, presagio que siempre tendré la sensación de que la esencia de la obra artística se desplaza por un carril

diferente, que hacemos intentos por aprehender lo que lleva consigo, por proponer un lenguaje que traduzca, que diga aquello que no se puede decir. En ese esfuerzo, delinee una idea, acoto un desfase. No tengo claro

si “Preludio” es una obra en sí, si es la primera etapa de algo, o si es el bosquejo de trabajos que vendrán a futuro. En eso seguiré pensando.

(Ver proyecto en: <https://vimeo.com/album/4508709>)



diseño inspiración



- as alcalinas peliculoides
- as duras no películas
- películas películas saladas
- as de transición películas nobles
- as espectrales desconocidas
- as radioactivas

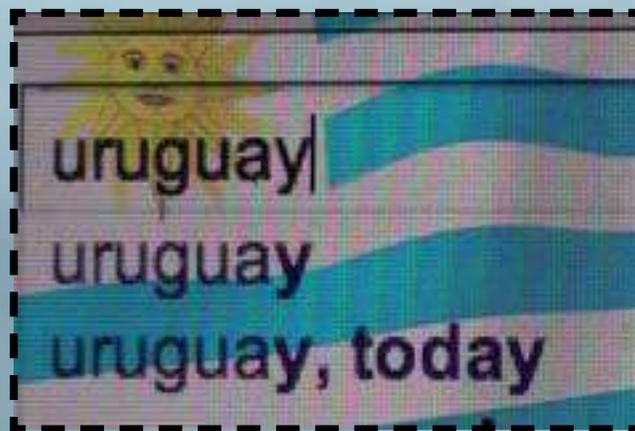


La Tabla Periódica del Cine Chileno distribuye variados nombres de realizadores y títulos de películas, aunque sin la intención de construir un canon estético, histórico o de alguna valoración arbitraria . . . ni mucho menos visibilizar amigotes o hacer relaciones públicas.

Esto se evidencia porque esos nombres están desplegados con la mera pretensión de generar una conexión fonética, sincrónica y simpática con los elementos químicos oficiales, y cuya ubicación es la misma que en la tabla original. El color y el nombre de los grupos también se respeta en parte (son más bien parafraseos que podrían generar lecturas ingeniosas según sea la imaginación del usuario).

Este poster se inspira en una tabla desarrollada por la empresa gráfica Grietagarbo y puede ser utilizado en los colegios, institutos profesionales y centros de formación técnica como material de apoyo para las clases de educación cívica, de aritmética, filosofía y logística.





TIRANOS TEMBLAD:

LA PARTICULAR NATURALEZA DE LO COTIDIANO

por *Nicolás Hayden*

Si alguien menciona el nombre *Tiranos Temblad* puede que a casi nadie le suene a mucho. Pero para un uruguayo es una frase típica de su himno patrio. Y para muchos otros alrededor del mundo (entre los que se cuenta Ricardo Darín), es simplemente uno de los mejores programas de TV del planeta. Uno que se emite por *Youtube*.

En plan noticiario semanal revisa lo acontecido en la República Oriental del Uruguay, país que tiene la mala fama de ser un lugar en el que nunca pasa nada. Pero lo hace a partir de videos subidos por los mismos usuarios de youtube y para realizar dicha compilación se sirve del motor de búsqueda del mismo portal. Esto genera un punto de vista absolutamente único sobre qué es y que no es una noticia.

Todo comenzó con Agustín Ferrado mirando un video en el cual una señora robaba flores del bandejón central de una concurrida avenida de Montevideo. El video en cuestión no apareció en ningún noticiario de esa semana y Agustín pensó que alguien debía hacer algo con él. Gracias a un tiempo libre en su trabajo pudo montar lo que fue el capítulo piloto de Tiranos

Temblad. La excelente recepción que tuvo lo motivó a continuar con su realización utilizando sus ratos de ocio, pero esta vez con la ayuda de su pareja.

Una tarea tan abrumadora como fascinante que contemplaba horas y horas de visionado. Esto debido a la gran cantidad de videos que se suben diariamente en el Uruguay, país que se destaca por poseer una enorme cantidad de youtubers activos. En solo unos cuantos días podían llegar a una preselección de varios cientos de videos. Razón por la que se pasó a una frecuencia de dos capítulos por semana. Lo que jugó a favor del programa, ya que al aumentar la cantidad de material también aumento la calidad del montaje.

Esto alcanzó su punto culmine con los especiales de verano, en los cuales se acumulaban dos meses de material subido a la red y dos meses de espera por parte de sus fanáticos, aumentando tanto las expectativas como la calidad del episodio. Por supuesto algunas personas comenzaron a subir sus propios videos con la esperanza de ser parte del programa. Y muchos lo lograron.

Saludos alrededor del mundo para la intro, hazañas físicas sorprendentes y casi inverosímiles para *Los crack de la semana*. O videoclips para *La escena musical*, sección donde se estrenaron una cantidad de videoclips sumamente alta, a mi parecer, para el tamaño del país. En esta sección comparten pantalla en igualdad de condiciones bandas consagradas, como El Cuarteto de Nos o La Vela Puerca, con bandas emergentes de los más diversos géneros o con cantantes derechamente amateurs, que tocan guitarra en el patio de su casa o niños de un colegio que cantan a capela en el salón de clases.

Se ejerce así un acto cívico-democrático en el cual todos los videoclips poseen el mismo derecho a pantalla y finalmente la misma relevancia. Esto sucede de igual forma con el resto de los videos que componen el programa. Por ejemplo cuando se muestra brevemente a Mick Jager dentro de un compilado en el que un perro toma leche de un vaso, una mujer libera a una mariposa por una ventana y un niño aprende a decir youtube. Entonces un perro o una mariposa pasan a tener la misma importancia que los Rolling Stone. Esto causa el peculiar efecto de que todo lo que aparece en pantalla, por intrascendente que se pueda considerar en sí mismo, pasa a ser casi sublime. Y algunas imágenes realmente lo son, como un hombre que toca violín mientras maneja una motoneta a toda velocidad por la carretera.

Entonces emerge una visión de la realidad centrada en lo espectacular de la simpleza y de lo impensable. Elemento narrativo que pasa a convertirse prácticamente en el leitmotiv del programa. Así lo que comprendemos por realidad muda y crece hasta llegar a lo inimaginable. Como el Perro Estatua. Un perro que se sienta en un muelle de la ciudad de Colonia, lugar donde pasa horas y horas sin moverse. Y que a pesar de ser fotografiado y grabado constantemente no se inmuta ni pierde su estado meditativo como si fuese un verdadero maestro Zen.



Los samuráis del antiguo Japón tenían la costumbre de entregar el mismo valor a todas sus actividades. Entonces la meditación o la caligrafía, los arreglos florales y el tiro con arco tenían la misma relevancia o importancia que el montar a caballo, las artes marciales o el uso correcto del sable. Tiranos Temblad si bien apareció en el lado opuesto del globo terráqueo y en una época sumamente distante, tiene muchísimo de esto.



El Uruguay de hoy por hoy es uno en plena @evolución. Pero es una realizada por viejos, por viejos uruguayos. Que es llevada de apoco y con cautela. Austera y pacífica. Donde las cooperativas son la norma. Donde la marihuana es legal y no pasó la gran cosa cuando eso pasó. Dentro de este ecosistema Tiranos Temblad aparece como un punto de encuentro.

La gran diferencia entre un clásico programa de TV y Tiranos Temblad reside en su plataforma. Youtube permite una interacción inmediata al incluir comentarios, likes y en este caso, aportes de los mismos usuarios. Esta rapidez del medio permite que lo que se subió hoy a la red pueda ser parte del programa la semana que viene o incluso al día siguiente. Algo sumamente distante a las clásicas cartas y cupones que se enviaban a televisión en el siglo pasado.

Así este semanario se convirtió en uno creado por las contribuciones de todos (o del que quiera), realizado sin ánimo de lucro y en el cual diversas expresiones ciudadanas comenzaron a visualizarse y a encontrarse entre sí. Como el día de la bicicleta, concursos de tango, clases de Tai Chi y una infinidad de clubes y asociaciones que son

solo tan impresionantes en su cantidad como la de videoclips o de youtubers tiene este pequeño país del fin del mundo. Entonces la máxima que se repite al final de cada capítulo: "*Gracias youtube, por todo lo que nos das*". Cobra un nuevo sentido al generar un

sentimiento de unión y de pertenencia.

Su creador, Agustín Ferrando, no es un uruguayo común y corriente. Jamás tomó yerba mate ni es hincha de ningún equipo de fútbol. Se sentía desfasado de su entorno y Tiranos Temblad resultó ser su peculiar y audaz manera de reencontrarse con el paisaje que lo rodeaba.

Lamentablemente no solo de visitas de usuarios vive el hombre. Si bien Ferrando siempre puso el énfasis en que el programa fuera realizado sin fines de lucro y a pesar de que en su última etapa obtuvo financiamiento parcial por parte del estado Uruguayo, alternativas económicamente más estables aparecieron en su vida. Actualmente realiza un noticiero infantil para Cartoon Network.

Al irse su creador el mundo se quedó no solo con #75 programas y varios especiales en la red, sino también con una gran cantidad de fanáticos que continuaron presionando y presionando para que el programa regresara. Lamentablemente lograron su cometido.



Si bien en los meses siguientes a su “salida del aire” se rumoreo de una posible vuelta, no fue hasta el anuncio de esta que comenzó la expectativa. Un capítulo de regreso implicaría meses y meses de material acumulado con la posibilidad de quizás no uno, si no varios capítulos especiales que podrían alcanzar la categoría de épicos.

Pero la decepción fue absoluta. El capítulo en cuestión fue una breve revisión de la semana anterior con disculpas por parte de Ferrando por no tener tiempo para revisar tantos videos acumulados. Y a la vez, creo yo, una breve respuesta para que lo dejaran de joder con el tema.

Lo interesante ocurrió al poco tiempo después,

cuando en pleno invierno y durante una tormenta de lluvia y viento (de esas que solo Montevideo conoce), que un baño químico transitó a toda velocidad por la Rambla. Tal como se lee. El azar, la gravedad, el destino o lo que fuera, se conjugaron para que este pequeño cubículo de plástico se desplazara sin caer y a toda velocidad por entre los vehículos de una avenida repleta en hora pico. Lo que casualmente fue registrado por un usuario y subido a youtube. Solo que esta vez no terminó en Tiranos Temblad, si no en el noticiero central de la televisión abierta de Uruguay. Definitivamente algo cambió en este país ubicado entre la alegría carioca y la nostalgia porteña.

Pero fue la realidad la que logró por si misma lo que tantos fanáticos no pudieron conseguir. Un nuevo especial de Tiranos Temblad. Una trompa marina se paseó por la costa de Montevideo muy cerca de la rambla mientras una pequeña lancha arrancaba a toda velocidad hacia la costa. El hecho fue registrado por una gran diversidad de usuarios. Esto motivó a Ferrando para hacer un especial de todo el año 2017, uno realizado a la

altura de las expectativas.

En este se ven delfines acompañando a surfistas, un equipo profesional de fútbol que hace dedo para llegar a un partido, un huevo sin yema, piedras que suenan como campanas y nos enteramos que Uruguay fue el elegido como el décimo país más redondo del mundo. Y por supuesto, vemos al baño químico viajando a toda velocidad en plena tormenta por la rambla.

Pero lo que impresiona a Ferrando, más que la gente que ve la trompa marina, es la que no la ve. La que sigue de largo sin prestar atención. Porque según Antoine de Saint-Exupéry, “La verdad es invisible a los ojos”. Quizás ese sea el gran aporte de Tiranos Temblad, entregarnos un chispazo de magia, de una

percepción sublime de la realidad, una que existe por sí misma pero que muy pocas veces llegamos a percibir en nuestro día a día.

Si bien el programa no se encuentra actualmente en producción, no podríamos decir realmente que este se haya acabado. Las normas televisivas del siglo pasado dictaban que una vez fuera del aire los programas pasaban a engrosar los archivos de los canales de TV.

Pero a comienzos del siglo XXI la magia de la red permite que este se mantenga en línea (o *"al aire"*) de manera indefinida, sumando fanáticos y tornándose así infinito. Si todavía no lo han visto les recomiendo partir por el icónico capítulo #69, en el cual aparezco junto a mi ex novia mientras vacacionábamos en Colonia, Uruguay.

Cabe preguntarse si estas rarezas de nuestra realidad, que sorprenden al espectador en cada entrega, solo pasan en Uruguay o si también ocurren en otros lugares del planeta. Y también si alguna vez volveremos a ver nuevos capítulos regulares de Tiranos Temblad. Sus fanáticos esparcidos por todo el mundo aún no perdemos la esperanza.



n que encontré en la playa de Pi

SELECT+ERASE

Entrevista a Salise Hughes

por Pablo Molina Guerrero

El año 2015 conocí a Salise Hughes, debido a la participación en un largometraje colectivo experimental que organizó desde Seattle. La obra poseía un par de reglas que eran la traslación del cadáver exquisito al mundo audiovisual. El largometraje fue exhibido en diferentes puntos del globo y participaron directores de cine de diferentes nacionalidades para otorgarle mayor difusión. Tras conocer a Salise empecé a revisar su filmografía, interesándome en los procesos técnicos y estéticos que realizaba con metraje encontrado. Decidimos realizarle esta entrevista por escrito para así poder observar su desarrollo como cineasta y qué es lo que piensa respecto a lo que hace.

Pablo Molina Guerrero: Salise, tú eres originalmente artista visual, ¿cómo llegaste al cine?

Salise Hughes: Había visto *Decasia* de Bill Morrison y estaba interesada en ver si podría trabajar con *found footage*. La descomposición, el reciclaje y la regeneración eran temas con los que estaba trabajando en mis pinturas, por lo que me pareció una transición natural. El *found footage* también me pareció la forma más fácil de ingresar al cine, ya que no tenía entrenamiento ni equipos.

P.M.G.: Cuéntame un poco como fue el proceso de tu primera obra y de dónde vino la inspiración...

S.H.: Tuve acceso a un sistema de edición y un archivo de 16mm. Se me ocurrió un experimento basado en una pintura que había visto de Max Ernst. Él había pintado de forma plana áreas de una ilustración. Era una colección

de imágenes de animales y muebles. Vi la ilustración al lado de la pintura terminada y me intrigó cómo la había transformado a través de la resta. Así que mi experimento fue ver si podía traducir esa técnica en la realización cinematográfica utilizando *found footage*.

P.M.G.: ¿De qué estaba compuesto este primer experimento?

S.H.: Utilicé imágenes de una película educativa relacionada con el clima, otra sobre la maniobra de Heimlich (cómo evitar que alguien se asfixie) y otra sobre el Tai Chi. Estaba utilizando la asociación libre para hacer uso de estos temas al azar y hacer que funcionen como un todo. En ese tiempo todo era nuevo para mí con esta obra, y no tenía una idea preconcebida de qué hacer. Para el sonido experimenté con la grabación de marcas y rayas sobre *leaders* así como con la manipulación de los sonidos ambientales del metraje.

P.M.G.: ¿Y la edición cómo la realizaste al no estar familiarizada con los procesos audiovisuales?

S.H.: Sí conocía Photoshop y, por lo tanto, importé pequeños clips de metraje como fotogramas y borré digitalmente áreas de cada uno. Luego edité el nuevo

metraje para mis propias narrativas. Lo cual dio como resultado *Strange Weather*. No la he agregado aún a mi sitio de *vimeo*, pero se exhibió en Rotterdam. Una vez que vi que mi experimento funcionó lo he explorado desde entonces.

P.M.G.: ¿Qué te pareció esta adaptación desde las artes visuales al cine?

S.H.: Encontré que trabajar en cada fotograma de una película era como hacer una serie de pinturas. Si bien no sabía casi nada sobre películas experimentales, cuando comencé descubrí que mi formación en artes visuales se adaptaba muy bien al nuevo entorno del cine.

P.M.G.: Además de la inspiración provocada por ese experimento de Max Ernst, ¿hubo otro tipo de motivaciones para seguir trabajando con *found footage* y con la misma técnica?

S.H.: El borrado fue inspirado inicialmente por el deterioro y la manipulación en películas que vi por Bill Morrison y otros. Como pintora, estaba interesada en el deterioro de las pinturas que vi en los museos. Las grietas y el desvanecimiento de esas pinturas se habían convertido a través de los años en parte de la imagen. La s

pinturas eran cambiantes y mortales. Esto es, por supuesto, cierto para las películas también. A la vez, me inspiré como dije antes al hacer una película por sustracción, a través de la destrucción, o la muerte de una cosa, el nacimiento de otra... Reciclar, regenerar, etc. Así que cualquier película que haga llevará estos temas como un subtexto. En mi película *The Tourist*, me preguntaba cómo borrar los hermosos paisajes de *The Passenger* de Michelangelo Antonioni afectaría la figura de Jack Nicholson escalando una duna de arena. En ese caso, fue un descubrimiento. Pero en otras películas, como en *Erasable Cities*, inspirada en la novela *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, y en mi largometraje *Antarctica*, el borrado está incrustado en el tema de la pérdida; a través de la memoria y/o la destrucción real del mundo debido a la codicia y el interés propio.

P.M.G.: Salise, ¿con qué otro tipo de materiales trabajas además de 16mm?

S.H.: Comencé con transferencias digitales de 16mm y luego comencé a *ripear* DVDs de imágenes de Hollywood. También uso videos de *Youtube* y archivos digitales de *archive.org*.

P.M.G.: En términos legales, ¿has tenido algún tipo de problema respecto a utilizar *found footage*?

S.H.: No he tenido problemas para utilizar las imágenes que he utilizado, porque en EE.UU. estamos protegidos por lo que se llama *Fair Use*. Es un término legal que permite la parodia y otras interpretaciones creativas del trabajo de otra persona. Además, a menos que haya dinero involucrado..., y como nadie aquí está ganando dinero, a Hollywood realmente no le preocupa.

P.M.G.: ¿Y qué es lo que piensas respecto a los derechos de autor?

S.H.: No soy fan de los derechos de autor, pero hay robo y es diferente de la apropiación. Sigo diciéndole a la gente que el arte no se hace en el vacío. Todos estamos influenciados por lo que nos rodea, construimos sobre el trabajo de otras personas para hacer algo nuevo. Hasta cierto punto, así es como se hace todo el arte. Creo que la apropiación comenzó con Duchamp, y hemos estado construyendo alrededor de esa idea desde entonces.

P.M.G.: Debido a que trabajas con Photoshop, ¿con los años has podido



acelerar el ritmo de trabajo? ¿has encontrado otros métodos?

S.H.: Borrando fotogramas individuales de películas se genera un movimiento frenético cuando se reproduce a la misma velocidad. Esta es la razón por la cual los animadores trabajan a 12 frames por segundo en lugar de 24. Cada clip de metraje manipulado debe reducirse al menos a un 50% cuando se edita. Esto crea una extraña velocidad doble: el movimiento ralentizado de la acción y el movimiento acelerado de la manipulación. También aprendí a usar metraje en bucle y otras técnicas para facilitar el trabajo.

P.M.G.: ¿Consideras que posees algún tema transversal en tu trabajo?

S.H.: Caminar, correr o nadar son temas recurrentes. No puedo decirte con seguridad por qué. Actualmente estoy trabajando con películas caseras que acabo de descubrir de mi familia, y estoy usando imágenes de mí misma aprendiendo a caminar.

P.M.G.: Actualmente trabajas en tu primer largometraje, ¿puedes contarnos de qué trata?

S.H.: Así es, el filme se llama *Antarctica*. Trata de un niño que corre para escapar del futuro dañado y roto que ha heredado en un lugar que nunca ha visto. Esta es también la trama básica de *The 400 Blows*. Sólo los fotogramas de la película que lo contenían han sido rayados y destruidos. En este caso, el niño huye de la destrucción del mundo. Él corre hacia el único lugar que queda deshabitado y libre de daños causados por los humanos, la Antártida. Excepto que la Antártida se está derritiendo y es el centro de la próxima destrucción del mundo.

P.M.G.: ¿Cómo estás uniendo al niño de *The 400 Blows* con otras citas cinematográficas?

S.H.: El filme se desarrolla en la densa niebla de un sueño. No hay carreteras ni camino. El viaje es a través de su mente. Y así el chico viaja a través del tiempo y el espacio con facilidad. La mente se convierte en una pantalla de cine, capaz de evocar fragmentos de historias, recuerdos, imágenes borradas, raspadas y llenas de fantasmas. El viaje se realiza a través de esta densa colección de cultura popular y la historia del cine se utiliza para contar la historia de la codicia humana y el interés personal que ha llevado al fin del mundo.

P.M.G.: Me ha interesado mucho la forma en que has estado desarrollando tu largometraje por capítulos... ¿crees es más fácil exhibir así que en formato de largometraje?

S.H.: Los largometrajes experimentales suelen ser más difíciles de exhibir que los cortometrajes. Los festivales raramente los toman en cuenta. Pero el formato corto puede ser una limitación para muchos cineastas. En EXcinema he incluido a más de ellos y la respuesta ha sido buena. Para mi largometraje, cuento la historia en capítulos o cortometrajes independientes. De esta forma, los cortometrajes se pueden mostrar en festivales mientras se está realizando el largometraje y con un poco de suerte, generar interés en el mismo cuando esté listo.

P.M.G.: Cuéntame un poco acerca de EXcinema, la agrupación de cineastas de la que formas parte en Seattle...

S.H.: Seattle tiene algunos cineastas experimentales muy buenos, pero la comunidad a veces está fragmentada. EXcinema fue una forma de unirlos y tener un lugar propio. Tenemos otro espacio, Northwest Film Forum, pero trabajan con todo tipo de cineastas, por lo que no responden a nuestras necesidades.

P.M.G.: Ustedes realizan exhibiciones de sus propios filmes experimentales en sala, ¿cómo responde el público ante este tipo de obras?

S.H.: Nuestras exhibiciones tienen seguidores leales. Algunos atraen audiencias más grandes que otros, pero el público siempre es muy receptivo y elogia nuestra programación.

P.M.G.: Por otra parte realizan los *Exquisite Corpses*, que son largometrajes colectivos inspirados en la lluvia de ideas de los surrealistas, ¿de dónde nació esta idea?

S.H.: Empecé los *Exquisite Corpses* hace unos años con diferentes grupos de cine alrededor de Seattle. Cuando comencé con EXcinema, quería incluirlo en nuestra programación ya que reunía algunos de los objetivos que tenía para el grupo. Quería un proyecto que

pudiera reunir a la comunidad cinematográfica experimental local. También acababa de regresar de una residencia en Belgrado, y esa experiencia me inspiró para abrir la convocatoria de forma internacional. Para *The Spaces Between Cities*, tuve una convocatoria abierta en *Frameworks* para ver quién podría estar interesado y la respuesta fue realmente genial. Ahora hago una combinación entre la convocatoria abierta y algunos autores en específico. Una vez que se completan los proyectos, los cineastas participantes ayudan a organizar proyecciones cerca de ellos. Algunos de los realizadores de estos proyectos han contribuido a nuestra programación regular también.

P.M.G.: Desde hace tiempo me parece que el *found footage* es un término confuso, porque no todos los autores encuentran el metraje, sino que a veces lo buscan,... ¿qué opinas?

S.H.: Estoy de acuerdo en que el término *found footage* es confuso. Personalmente, lo ocupo porque la gente entiende que no es tu metraje. Otros cineastas prefieren *repurpose* (reutilización), que es probablemente más preciso.

P.M.G.: Gracias Salise por tu tiempo.

S.H.: Gracias a ti.

* * *

Rippear: es el proceso de copiar y/o convertir la información de un soporte multimedia (como un CD, DVD, HD DVD o Blu-ray), a otro soporte de datos digital como un disco duro. (Wikipedia)

Fair use: En Estados Unidos, el fair use es una doctrina legal sobre el copyright (derecho de autor), que permite un uso limitado del material con derechos de autor, sin la necesidad de requerir permiso a los titulares de tal derecho. Este uso limitado atañe a cualquiera que no posea los derechos sobre el material, y comprende una licencia de uso restringida a fines didácticos o de revisión de material (tipo review). Esto provee un marco legal para citas sin licencia o incorporación de material con derecho de autor en otras obras. Esta disposición está basada en los derechos del discurso libre contemplados en la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos. (Wikipedia)

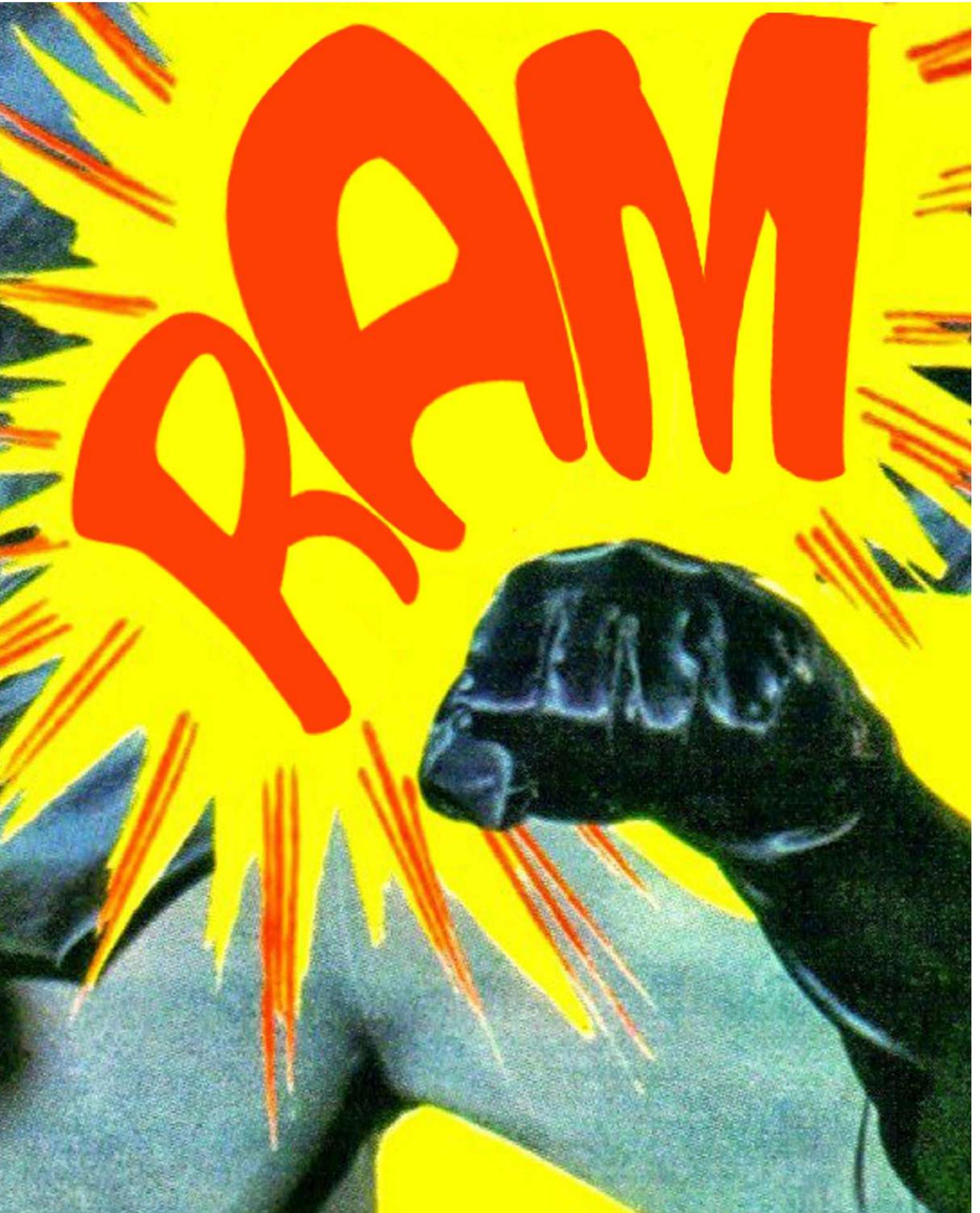
EXcinema: Agrupación de cineastas experimentales de Seattle. Periódicamente realizan exhibiciones de sus trabajos y de otros colegas en el Grand Illusion Cinema. Son organizadores de largometrajes experimentales colectivos llamados Exquisite Corpse.

<http://excinemaseattle.blogspot.cl/>

Sobre Salise Hughes: Artista visual, cineasta y gestora cultural. Su trabajo en cine se encuentra vinculado al *found footage*, mediante una técnica con la que manipula digitalmente áreas de las imágenes borrándolas, cuadro a cuadro. Sus filmes se han exhibido en festivales internacionales y museos. Forma parte de EXcinema un grupo de cineastas de Seattle quienes organizan exhibiciones y producen obras colectivas.

<http://salisehughes.blogspot.cl/>





[Fragmento de una muy inspiradora charla de Viviana García Besné, donde la coleccionista, documentalista, montajista, archivera y preservadora mexicana narra cómo, luego de varias peripecias, se enteró de su propia antiquísima tradición familiar de productores y distribuidores cinematográficos, y luego cómo eso la lleva a realizar el documental *Perdida* (2010) y, a su vez, todo esto desencadena la generación de Permanencia Voluntaria, un singular archivo filmico de cine popular].



Todo empezó cuando yo tuve que tomar la decisión de ir a la universidad. ¿Qué iba a estudiar? Tenía muchas ganas de estudiar cine, pero me parecía que todos los directores de cine eran unos mamones y que yo, quizás, no tenía el carácter que se necesita. Porque necesitas ponerte ahí y saber controlar a un montón de gente. Entonces, aunque yo tenía ese llamado muy fuerte de acercarme al cine, decidí no seguirlo por esa vía. En cambio, estudié comunicación gráfica. Y hacia el final, cuando tenía que hacer la tesis, no quería hacer la tesis de nada, porque nada en la carrera me había llamado lo suficiente. Y dije: ¿A qué le voy a dedicar tanto tiempo, estar investigando y hacer una tesis, si nada de esta carrera me apasiona? Entonces dije: bueno, voy a inventarme algo que tenga que ver con la expresión del audiovisual, del color y el sonido en el cine. Entonces por ahí terminé haciendo una tesis de cine en una carrera de comunicación gráfica. Y me di cuenta que esto me apasionaba demasiado. No entendía de dónde venía este llamado. Estamos hablando de una época en la que yo no sabía que mi familia tenía algo que ver con el cine.

Después de esto, empecé a trabajar en una casa productora con un señor que era bipolar pero que tenía muchísimo dinero y cámaras de cine y hacía documentales, y me dio trabajo. Entré como la persona que pega las etiquetas en los DVDs. Y

resultó ser que al día siguiente que entré a trabajar él se iba a un viaje a Cuba, pero



alguien tenía que pasar por EEUU para comprar unos monitores especiales. Y sus asistentes no tenían visa americana, pero yo sí tenía, entonces terminé yendo a comprar estos materiales y, luego, me planté en Cuba a hacer un documental con él. Y de ahí sucedió que me fui al Tíbet, y después a la India, e hicimos documentales por todo el mundo. Aprendí en un dos por tres todo lo que yo hubiera aprendido en la escuela de cine. Porque lo estaba aprendiendo en la práctica. Este tipo era un loco: si hacías algo mal te pegaba un grito. Entonces con temor y ganas pues no tuve más remedio que aprender.

La cosa es que sigo trabajando ahí, pero por razones familiares me tengo que ir a vivir a Barcelona. Pues pensé: conseguiré trabajo. Ya para entonces, con la primera película que edité, un documental, *La pasión de María Elena* (2003), fui a dar al Sundance Documentary Edit Lab. Entonces decía: seguro consigo trabajo en España. Y no conseguí trabajo. Estaba miserable, porque llegué a un país donde la gente me hablaba feo, no había aguacates, hacía un

LA D CON ARCH PER

IFICULTAD DE LA NSERVACIÓN DE HIVOS FÍLMICOS: DIDA

por Viviana García Besné

frío horrible, a las 6 de la tarde ya se había ido el sol. Yo estaba en una depresión total. Y lo único que se me ocurrió que podía empezar a hacer era recoger cosas viejas que veía en la calle. Empecé a recoger álbumes de fotografías que la gente tiraba. Yo alucinaba. ¿Cómo es posible que se estén tirando las fotografías y las memorias de esta gente? Entonces empecé a rescatar estos papeles. Y haciendo un día investigación de cómo tratar de conservar esto, entro al sitio de la Unesco. Y me doy cuenta que existe un programa de preservación de cine. Y otra vez vuelvo a sentir este llamado muy fuerte. Entonces veo toda la convocatoria, me pongo a trabajar como loca en ella para ver cómo conseguir una beca. Y al cabo de dos meses me responden: "Disculpa pero tú no tienes la edad para entrar en la escuela de la Unesco, ya eres mayor". Tenía 33 años. Ya se me había ido el tren. Esta carrera, la preservación de cine, que en algún momento sentí era lo que yo quería hacer, se me escapó.

Era pleno invierno, otra vez estoy deprimida. Y me

dice mi pareja: ¿por qué no haces algo propio, tu propio documental? ¿Yo de qué tengo que hablar? No tengo algo que realmente le quiera contar a la gente. Me dice: bueno, ahora vamos a ir a México y vas a ver a tu abuelita, habla con ella. Pensé: voy a hacerle a mi abuela un regalo de navidad, como haciendo un poco de burla a las historias que ella me había contado de niña y que yo nunca le creía que fueran ciertas: decía que había sido una gran artista de cine, que había bailado con Rock Hudson. Yo decía, pues se las inventó, todas la abuelitas cuentan historias. Entonces, en un mantel de un restaurant mi pareja y yo planeamos un documental, algo cortito, de unos 15 minutos, en el que íbamos a entrevistarla y a su hermano, a Ninón Sevilla, que había sido novia del otro hermano de mi abuela. Y con eso teníamos 15 minutos de un documental.

Pues me voy a México, consigo que el hombre aquel para el que yo había trabajado, que estaba medio loco y bipolar, me preste una





cámara.

Total que llego y mi abuela me dice: "¿Qué, una cámara? No, estás loca". Fue y se encerró en su cuarto. No quiso que yo me acercara con una cámara. Luego voy con mi tío y lo mismo, pero peor; Ninón Sevilla me contestó el teléfono y me colgó enseguida. ¡¿Qué estoy haciendo?! Vine a México, ya me prestaron una cámara, y no tengo nada que hacer. Pero, afortunadamente, desde España había agendado con un archivo que está en Arlington, Texas, que me había dado una cita porque ellos tenían unos materiales que podían ser interesantes. Alguien me los recomendó y yo dije: voy *pa'llá*. Tenía esta cita, pero no tenía cómo ir. Me fui haciendo autostop de México a Texas con la cámara que me habían prestado, pero con el ánimo por el suelo.

Llego a este sitio y de repente esta pareja me empieza a contar que José Calderón había tenido un cine. Les digo: *"No, es que nos equivocamos, porque yo no tengo ningún José Calderón en la familia. Yo vengo a hablar de Pedro Calderón, de Perico Calderón, de Guillermo Calderón"*. Me dicen que José es el papá de ellos. Les digo: *"No, te estás equivocando de familia porque mi bisabuelo no tuvo nada que ver con eso"*. Ahí, en ese momento descubro, gracias a que ellos habían hecho una investigación hacia tiempo, que mi bisabuelo y su hermano habían sido pioneros en el cine.

Es decir, no puedo creer todas las circunstancias que tuvieron que pasar para que, de repente, alguien totalmente ajeno a mi familia me cuente esta historia. Total que con esto yo decidí meterme en los archivos. Me di cuenta de la importancia de los archivos. Lo primero que hice fue leer las revistas cinematográficas en la Cineteca Nacional [de México] y empecé a leer desde principios de siglo hasta los años 70.

Y al hacer esta investigación, desde un lugar de total ignorancia, empecé a adquirir una serie de datos que no hubiera adquirido de otra manera. Por ejemplo, las salas de cine de los años 20 y 30 necesitaban comprar pastillas de desodorante porque no tenían aire acondicionado ni ventiladores y olían fatal de la gente que se juntaba, que comía y entraba sin bañarse. Luego el asunto de las butacas, cómo a lo largo de los años fueron cambiando; cómo fue cambiando el sistema de amplificación, etc. Entonces digamos que me di un panorama muy general de lo que fue la industria cinematografía desde sus inicios gracias a que fui leyendo estas revistas.

Y después de esto finalmente logré hacer las entrevistas con mi abuela, y luego con mis tíos, y así una entrevista me llevó a otra. Pero, claro, yo quería hacer esto desde un lugar más académico. Pero pasaba que cuando yo iba a las entrevistas, la

PERI

gente me decía: *"Es que tu abuelo hizo no sé qué..."*. Y les pedía que no dijeran "tu" abuelo, sino di "fulanita tal". Luego, en el momento en que llego a editar -se supone la edición es lo mío-, tengo 100 horas de material, un montón de gente que entrevisté por todos lados gracias a que yo era muy ignorante. Es decir, acumulé más información de lo que necesitaba y eso me ayudó. Entonces, tengo 100 horas de material donde la gente está relacionándose directamente con la película, en la que además yo hice el sonido y la cámara al mismo tiempo; entonces el micrófono se me cae, se mete a cuadro, la cámara se mueve. Ahí estoy yo viendo el material, juzgándome todo el tiempo: *Soy una pendeja, mira como agarraste el micrófono, por qué no preguntaste esto*. Entonces no podía sentarme a editar porque lo único que veía era lo mal que había hecho el trabajo de cámara, de sonido y de investigación. Pero aún así no podía abandonar este trabajo, ya estaba bastante



enganchada en contar esta historia. Y decidí que en el camino yo me había enamorado de los archivos. Dije: *ok, lo único que puedo hacer es intentar contar una historia y empezar a parcharla con todos estos materiales de archivos a los que tengo acceso.* Entonces empecé a editar **Perdida**, que nunca fue una historia con un comienzo y fin claro. Iba a ser un documental de 15 minutos. Si hubiera sabido a lo que me iba a enfrentar jamás hubiera empezado **Perdida**. Porque fueron y siguen siendo ya no sé cuántos años de mi vida. Total que en edición decidí aceptar que yo era parte de la película y editarla en primera persona. Y finalmente acabo la película, voy a México, se la quiero mostrar a mi abuela y ella se muere un día antes de verla. Y todavía me duele.

Pero, bueno, la película fue de un festival de cine a otro, y terminó haciendo un recorrido fuera de México. Digamos que en México al principio no se

PERDIDA

acogió la película de una manera generosa. Porque toda la gente que estaba ahorita en las instituciones filmicas son una generación que salió en los años 70. Esta generación revolucionaria, activa, que quería un cine distinto en México; esta generación tuvo que luchar a golpes con la generación de mi familia, estos viejos productores que llevaban años haciendo cine y que no iban a cambiar sus fórmulas después de tantos años, y menos en los 60 y 70 cuando el cine no estaba dando dinero. O sea, ningún productor en la iniciativa privada iba a arriesgar dinero para apoyar a un nuevo director de cine porque sabían que no iban a recuperar su dinero. Entonces esta gente no acepta de entrada cuando se enteraron de que yo era familiar de los Calderón y en muchos sitios me vetaron.

Pero, afortunadamente, la película generó cierto interés en EEUU y eso ayudó a que en México se empezara a ver y a que cierta gente empezara a cambiar su punto de vista respecto el por qué habían hecho estas películas y por qué las habían hecho de la manera que se hicieron. Creo que estoy sirviendo como puente entre dos mundos que llevan muchos años peleados en México, que es el mundo del cine comercial –los “churros”– y este otro mundo del cine de autor. Entonces yo pude entender estos dos mundos e intentar que se comprendan mutuamente.

Y bueno, después de hacer **Perdida** la historia no terminó porque yo nunca había tenido acceso libre a la bodega donde estaban todas las películas de mi familia. Y en la película se ve cómo yo me meto a escondidas y saco *El vampiro* y *el sexo*. Cuando se iba a estrenar **Perdida** mi papá me llamó y me dijo: *"Tienes que quitar todo el material de El vampiro y el sexo porque cuando tu tío Memo lo vea se va a poner furioso, nos va a vetar, no nos va a volver a dejar a ir a su casa"*. Y mi papá es una persona que nunca me ha hablado, ni cuando nacieron mis hijos, entonces que me hablara para decirme que tenía que hacer esto...Y yo digo, ¿Qué hago? O hago caso a mi familia o me quedo con mi escena favorita de la película. La escena se quedó. Sí, me costó. Hubo gente en mi familia que me dejó de hablar como por un año.

Pero después me habló mi tío Memo y me dijo: *"Oye, a ti que te gusta el cine, por qué no vienes y haces un inventario de mi bodega"*....claro que no me pagaba. Empecé a ir todos los fines de semana. Estaba feliz descubriendo tantas cosas que digo: *Híjoles, si hubiera encontrado todo esto cuando estaba haciendo*



Perdida, hubiera estado increíble ¡Pero alguien tendría que documentar esto! Es difícilísimo que una familia haya conservado todas sus cosas, todos sus papeles, todas sus fotografías, las películas... Pero yo dije: *Estoy muy cansada*. O sea, todo esto pasa cuando yo estoy criando niños pequeños, que tengo que trabajar, que tengo que hacer de comer. Estoy muy cansada para documentar esto. La verdad es que no puedo hacerlo. Pero alguien más tendría que hacerlo. Y empiezo a llamar a una serie de amigos para decirles: vengan a ver la bodega. O sea, para tratar de enamorarlos del espacio y ver si a alguien más se le antojaba hacer algo al respecto. Y lo que terminó pasando fue que algunos amigos míos que hacían ficciones acabaron metiendo en sus películas material del archivo. Entonces la gente se empezó a enterar que estaba este archivo a la mano, al que no se tenía acceso, y la gente quiere utilizar fragmentos de estas películas para hacer nuevas películas.

Entonces lo que pasó fue que me convertí en la intermediaria entre mi familia y otra gente que quería hacer películas con estos fragmentos. Y me empiezo a dar cuenta del valor que tiene la colección como archivo para hacer nuevas obras. Entonces empiezo a cuestionarme por qué vamos a tirar a la basura una copia de proyección que está muy rayada cuando quizá puede servir para que alguien haga otra obra audiovisual. Entonces empiezo a proteger al archivo desde otro lugar donde los archivos institucionales no lo hacen. Ningún archivo institucional va a pensar: Ay, vamos a guardar esta copia para dársela a un artista visual que trabaja. Y no lo pueden hacer, por un tema de derechos, y porque no está bien visto.

A todo esto, cuando yo estoy en todo este proceso, un día llego y me encuentro que la bodega está a medio derruir, y que hay rollos en la basura...

[La historia continúa acá]

<https://www.youtube.com/watch?v=5DtP3LcBCd4>

PERI

SANTO

el enmascarado de plata

ALDO MONTI

NOELIA NOEL

ROBERTO G. RIVERA

CARLOS AGOSTI

en

EL VAMPIRO Y EL SEXO

con

ALBERTO ROJAS

niña PILI GONZALEZ

A COLORES



SOBRE LOS COLABORADORES

Jaime Córdova Ortega (1973)

Periodista y docente, ha publicado diversos libros sobre cine. Ha restaurado los largometrajes chilenos *El hechizo del trival* (1938-1939) y *Flor del Carmen* (1944), gracias a los recursos obtenidos por el Consejo de la Cultura en su área de restauración fílmica. También reconstruyó y tuvo a cargo la curatoría de la restauración de la película muda chilena *Incendio* (1926). Se desempeña como director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso e imparte clases en las universidades de Playa Ancha, Finis Terrae y Viña del Mar, con asignaturas vinculadas al área audiovisual, literatura y comunicación.

Andrea González G. (1986)

Artista Visual y Fotógrafa, diplomada en Estética y Filosofía. Ha trabajado en curatoría, diseño, educación y mediación cultural. En 2014, con apoyo de FONDART, participó en la residencia *Difesa della Natura*, organizada por No Lugar – Arte Contemporáneo, Quito. En 2017 fue parte de *Vórtice*, laboratorio de video experimental gestionado por INVE en Cucao, Chiloé. Ha expuesto en la Bial de Videoarte y Animación de Puebla (2018), Cairo Video Festival (2014), *Proyector* (Madrid, 2013), *FIVA* (Buenos Aires, 2012) y Premio MAVI/Minera Escondida (Santiago, 2011). A través de fotografía, video e instalación, su obra establece el cruce de reflexiones en torno a identidad, cuerpo y territorio.

Nicolás Hayden (1982)

Nicolás Hayden Manríquez, cineasta e investigador, ha escrito los guiones de las comedias negras “*Hawái*” y “*La Gorda Italiana*”, así como el libro de investigación “*La máquina de contar historias: Raúl Ruiz y el Nuevo Cine Chileno*”. Todos proyectos financiados por el CNCA.

Colectivo Miope (Cè Eme, 2010-2030).

Organización unipersonal dedicada a la realización y difusión de cine, aún a costa de su autodestrucción financiera, familiar, gremial, social y/o moral. Ha realizado documentales como *Lo que falta* (2010), *Ex-Matías* (2011), *Carta a Mateo* (2016), *Sólo la muerte es real* (2017), *El agua se hizo humo* (2017). Y ha participado en plataformas como *Cinechile.cl* y *Mafi.tv*. Especializado en *figoneo* archivístico. Maniático de la catalogación. Acaparador de bytes.

Pablo Molina Guerrero (1989)

Cineasta especialmente interesado en el reciclaje audiovisual. Ha exhibido su trabajo en festivales, bienales de arte y museos como IVAHM (Madrid), Flux Factory (Nueva York), Bial de Artes Mediales (Santiago), Aichi Triennale (Nagoya), o en MAM (Castro), entre otros. Ha colaborado escribiendo para diversas revistas o webs de cine y cultura como *Cinechile*, *Sangría*, *La Fuga*, *RCB* y *El Agente Cine*. Fue Editor y Columnista de la revista de cine *Valpovisual*. Recientemente escribe en *RAM*, *Revista Archivo Manoseado*. Es programador y curador del Festival Internacional de Video Experimental *Proceso de Error* de Valparaíso.



* * *



* * *

