

SOMBRA DESLUMBRANTE N° UNO

Memoria de Corriente V:
Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción

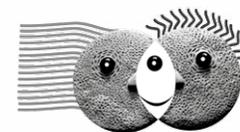
Editor y compilador: Edward De Ybarra



SOMBRA DESLUMBRANTE N° UNO

Memoria de Corriente V:
Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción

Editor y compilador: Edward De Ybarra



CORRIENTE
ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CINE DE NO FICCIÓN

SOMBRA DESLUMBRANTE

CORRIENTE V: ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CINE DE NO FICCIÓN

Entidad organizadora:

Asociación Cultural Bulla

Director y productor general:

Edward Aroldo De Ybarra Murguía

Productora Ejecutiva y Jefa de Comunicación:

María Concepción Victoria Arias Pumacallao

Asistente de producción: Marxy Condori Marín

Voluntarios en asistencia de producción:

Helí Saldivar y Bel Alcahuaman Arenas

Asistentes técnicos: Marco Panatonic y Marco Valdivia

Diseño de identidad visual y plataformas web: Estudio Pinkxel

Registro fotográfico y diseño para redes: Vanessa Begazo López

Registro audiovisual: Anita Salinas y Luis Maldonado

Arte para gráfica e imagen de portada: Tania Brun

SOMBRA DESLUMBRANTE

Edición y compilación: Edward Aroldo De Ybarra Murguía

Diagramación: Paul Amilcal Colque Quispe

Fotografías: Vanessa Begazo López y Andrea Ancira

Entrevistas: Edward De Ybarra

Registro de conversatorios, entrevistas y talleres:

Anita Salinas y Luis Maldonado

Collages: Héctor Delgado

Transcripciones: Edward De Ybarra

Sombra deslumbrante N° uno – 2019

Primera edición: noviembre de 2019

Tiraje: 300 ejemplares

Una publicación de Asociación Cultural Bulla

bullacultura@gmail.com

www.corrientenoficcion.com



SOMBRA DESLUMBRANTE

Memoria de Corriente V:
Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción

	Pág.
Entre la búsqueda de la memoria y el filme como lienzo de luz Entrevista a Madi Piller	10
ARCADIA Muestra individual de Héctor Delgado	16
Teo desarticula la realidad desde el cuerpo, es éste el vehículo a través del cual desarrolla su búsqueda artística Entrevista a Andrea Ancira	30
Los diarios de Teo Hernández Selección de fragmentos de los diarios de Teo Hernández realizada por Andrea Ancira	40
Taller de Super 8 blanco y negro Instrucciones para el revelado de película blanco y negro reversible	50
Frente a la globalización y homogeneización cultural surge la necesidad de rebelarse, de caracterizarse como cada uno es y no como los grandes centros de poder quieren que seas Entrevista a Fernando Valdivia	56
Si no creamos nos gana la tristeza y la tristeza es muerte Diálogos con César Gonzáles	64

*En esta sombra deslumbrante
Que es la Vida, y su engaño y su encanto.*

De "Escrito a ciegas" de Martín Adán

A manera de material de archivo, esta publicación reúne algunas de las imágenes y palabras que se compartieron y/o generaron en la 5ta edición de Corriente: Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción, la cual se realizó del 15 de noviembre al 01 de diciembre de 2018 en la ciudad de Arequipa, en el sur del Perú.

Corriente: encuentro latinoamericano de cine de no ficción

Proyecto cultural que se realiza desde el año 2014 teniendo como sede principal la ciudad de Arequipa al sur del Perú. Este es un encuentro en el cual buscamos suscitar procesos de crisis, transgresión y resistencia, a partir de los cuales podemos generar, entre todos los participantes, un lugar de posibilidades, de afecto, aprendizaje y transformación.

Generar una crisis es lo que buscamos, sobretodo una crisis de la mirada, que haga de ésta un lugar de ensimismamiento y alteridad donde el sujeto se aprehenda a sí mismo como alguien siempre sometido a la posibilidad de ser visto desde otro lugar. Así esperamos propiciar una sacudida en la subjetividad de las personas.

El Cine de No Ficción que promovemos posibilita la circulación de relatos alternativos, de lo no-reconocible, lo que extraña y desorienta la linealidad: la falla, el ruido, el residuo o el excedente, como otredades rebeldes que no se dejan subsumir en las clasificaciones e identificaciones de una comunidad predeterminada. Vemos en el Cine de No Ficción la manifestación de subjetividades que se enfrentan y entran en tensión con esta realidad que es siempre precaria, en tanto nunca está totalmente inscrita en la voluntad de los sujetos.

Son a estos relatos alternativos y otredades rebeldes a los que dedicamos nuestra atención y trabajo, pues creemos que son estos los que pueden desordenar las condiciones dadas de existencia y arrancar a lo globalizado y lo totalizado vitales vectores de subjetividad no-cautiva y libertaria.

Todo este trabajo, lo entendemos a su vez como un servicio, como un aporte que posibilite, aunque de manera parcial y temporal, un derecho colectivo de las audiencias a recibir contenidos audiovisuales diversos, variados, plurales y de alto valor expresivo. Queremos que nuestros públicos dejen de estar limitados a lo limitado de la oferta audiovisual de las pantallas comerciales de cine, televisión, internet, entre otras, y les brindemos la posibilidad, a las personas que acuden al encuentro, de encontrarse con otras formas de ver, hacer y pensar lo cinematográfico.

Nos enunciamos como algo corriente, pues deseamos quebrar la autonomía del cine y las artes audiovisuales como lugares exclusivos de unos pocos y dejar de hacer del cine un espacio cerrado para hacer de él un conjunto de espacios de contaminación, de contagio y de emergencia de lo común. Por ello también propiciamos e incitamos a buena parte de nuestros públicos a descubrir sus capacidades en el uso del lenguaje audiovisual, desde sus propias subjetividades y miradas.

Finalmente, este es un proceso que surge principalmente del trabajo en colaboración de varias personas, instituciones y plataformas culturales. Somos un proyecto que desde su concepción y gestión nace del encuentro de propuestas diversas. No somos una propuesta integral, sino más bien con rupturas y heterogenea, y esperamos en el futuro seguir siendo una suerte de discurso y proceso en constante crisis y transformación.

Edward De Ybarra
Director de Corriente

Entre la búsqueda de la memoria y el filme como lienzo de luz

Entrevista a Madi Piller

Madi Piller es cineasta, programadora y curadora independiente. Peruana radicada desde hace muchos años en Toronto, Canadá, donde dirige el proyecto Pix Film Productions. Su obra en súper 8, 16mm, 35mm, fotografía y video, transita entre lo abstracto, no-representacional y poético, y está fuertemente influenciada por diversas técnicas de animación.

Sus películas han sido programadas en festivales de cine, espacios alternativos y de arte contemporáneo como: Rotterdam, Toronto International Film Festival, Bienal de la Imagen en Movimiento (Argentina), Festival du Cinema Jeune (Francia), el Melbourne Animation Festival (Australia), la (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico (España), entre otros.

En el V encuentro Corriente tuvimos el gusto de presentar un foco retrospectivo de su obra y como parte de Corriente LAB Madi ofreció la ponencia: "Las herramientas del artista en el arte contemporáneo - Aspectos de cine análogo, digital y la recuperación de tecnologías descartadas".

¿Qué es lo que te atrae de la experimentación con el cine?

Que te da la libertad de articular con diferentes elementos.

Como mujer me ha dado la posibilidad de hacer cosas, de hacerlas de maneras bastante inmediatas y jugar con técnicas a las que antes no tuve acceso. Por eso en un momento me metí mucho a experimentar con cine, para conocer las herramientas y para jugar con las herramientas.

¿Y por qué subrayas el hecho de ser mujer?

Porque en el Perú, en la época en la que nací, crecí y estudié no tuve ese acercamiento o aproximación a la tecnología del cine, estuve como relegada de la producción. Es lindo que ahora se esté viendo la emergencia de muchas mujeres haciendo diferentes cosas.

¿Cómo es tu relación con el Perú en este momento, luego de tantos años viviendo fuera del país?

Uno tiene que cambiar espacios por ciertas condiciones. Yo no creo que haya abandonado o dejado al Perú, siempre se ha quedado dentro y me da muchísima alegría venir estos últimos tiempos para reencontrarme nuevamente con este espacio, que es el Perú, y tratar de repensar

y re actuar mi identidad peruana. Vivir afuera es duro y uno siempre como que quiere mirar el principio del libro y decir: bueno aquí yo tenía ciertas relaciones, ciertas cosas, he vivido ciertas experiencias.

He madurado mucho estando fuera (por las oportunidades que Canadá brinda a los desarrollos artísticos) y quiero venir, reencontrarme y hacer cosas. Estoy contenta de ver que las cosas están caminando, tal vez no en muchos aspectos, pero si en el surgimiento de nuevas y diversas voces dentro del cine. El apoyo es crucial para la cultura y también quiero contribuir a esto.

En tu cine uno encuentra obras de experimentación pura al lado de otras que son bastante personales, de registro más bien autobiográfico o de memoria familiar ¿Cómo equilibras ambas facetas?

Cuando me aboco a hacer un trabajo de búsqueda de memoria ese trabajo me trae demasiadas emociones. Y es un proceso bastante largo, porque me gusta realmente buscar y entender cosas.

La historia es dolorosa. Resurgen cuentos que no son muy agradables. En mi caso tiene que ver el hecho de que soy una persona de descendencia Europea y judía. Y si uno revisa la historia del judaísmo notará que es una historia de separaciones y de migraciones, lo cual trae recuerdos dolorosos, que son muy tensos. A esto se agregan mis preocupaciones constantes por la humanidad y los procesos políticos.

Entonces para mí, la experimentación al mismo tiempo que me separa de esos pensamientos tristes, me da como un break en la mente y me aproxima a las máquinas y a la pintura. El filme como un lienzo de luz para crear y recrear imágenes.

Me aproximo a técnicas como el *optical printing* u otras formas animadas donde hago ensayos con dibujos, materiales, lentes o con luces. Me gusta mucho el avance de la tecnología tanto como la recuperación de tecnologías. No soy purista en el cine, quiero continuar con un trabajo que sea análogo y manual, pero a la vez me gusta experimentar con las tecnologías que vienen para ver cómo se pueden entremezclar en las imágenes que creo.

¿Qué impresión te llevas del Encuentro Corriente?

Es un encuentro muy natural, muy politizado, enfocado al trabajo que se está haciendo desde adentro, un trabajo que es muy sincero y abierto a la crítica, lo que me parece muy interesante, pues creo que es interesante que nos critiquemos unos a otros para que tomemos mucho mayor conciencia de lo que estamos haciendo como cineastas, como una generación que realmente valida el hecho de que la cámara es muy importante, que la cámara influencia mucho y que la cámara te puede decir muchas cosas buenas y malas. Es muy interesante que este encuentro se suceda porque es una plataforma que está dando vida, a mi parecer, a un cine que es mucho más real y comprometido.





FOCO - MADI PILLER (PERÚ/ CANADÁ)

untitled, 1925 (Perú / Canadá, 2016, 27 min)
Into the Light: The Film Resistance (2016, 4 min)
Anonymous, 1855 (2005, 2 min)
Toro Bravo (2007, 4 min)
7200 frames under the Sun (2011, 3 min)
Chambre de Torture, 1944 (2003, 3 min)
The Stranger (2006, 3 min)
Vive Le Film (2006, 2 min)
Sunday Solitude (2016, 4 min)

Cuando me aboco a hacer un trabajo de búsqueda de memoria ese trabajo me trae demasiadas emociones. Y es un proceso bastante largo, porque me gusta realmente buscar y entender cosas.

ARCADIA

MUESTRA INDIVIDUAL DE HÉCTOR DELGADO

Esta exposición formó parte de nuestra sección “**Exposiciones/Expansiones**” y reunió las series “Arca/ST (2017)”, “Paraíso Repentino (2014)”, la publicación “Eclipse de Sol (2017)” y algunas piezas animadas. En las cuales Héctor, a través de la técnica del collage, el fotomontaje y la animación experimental, despliega un universo visual post apocalíptico plagado de políticos, empresarios y otras figuras ávidas de poder que dan cuerpo a una suerte de reflejo deforme de nuestra sociedad, donde se hacen manifiestos y visibles los rasgos torcidos, monstruosos y animalescos de los tiempos que habitamos. Futuro imaginado que anuncia irónicamente una horrorosa distopía que se percibe familiar y cercana.

En estas obras se visibiliza y se nombra aquello que en el presente se ha vuelto insoslayable en el Perú: la podredumbre de amplios sectores de las esferas del poder político, social y económico.

Exposiciones/Expansiones es una sección del encuentro Corriente en la cual presentamos obras que se enuncian y poetizan desde lenguajes o expresiones disímiles a los puramente cinematográficos que, no obstante, tienen nodos de coincidencia y dialogan, en cuanto a procesos, hechura y contenido, con los diversos cines de No Ficción a los cuales abocamos nuestra atención.

Arcadia se expuso en la Galería de la Alianza Francesa de Arequipa. Del 12 al 30 de noviembre de 2018

HÉCTOR DELGADO

Artista peruano multidisciplinario con estudios de fotografía en el Centro de la Imagen (Lima). Su obra se ha expuesto en distintos centros y espacios culturales de la capital como: Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Espacio Fundación Telefónica, Centro Cultural de la PUCP, La Sala LMQG, Ministerio de Cultura, Lima Photo, entre otros,

Entre 2010 y 2017, ha editado y publicado más de media docena de libros y compilaciones que reúnen su trabajo en collage y fotografía. Su obra audiovisual se ha mostrado y ha obtenido reconocimientos en festivales como Videobabel (Cusco), Transcinema (Lima), El ventilador (Argentina), Backup_Festival (Alemania), Le Festival du film d'Animation (Francia), entre otros.

ARCA / ST (2017)

1

ARCA

Esta es una historia del futuro, de un futuro inmediato. Es el año 2021 y un grupo de sujetos, trajes oscuros y maletines de cuero, invaden un pequeño planeta. Dicen que vienen en paz. Se ven, oyen y huelen como nosotros. Son humanos, vienen de un planeta lejano al que llaman Tierra.

2

Como un ataque frontal de infantería

Una expansión violenta tras un movimiento táctico controlado

o
Cómo una eyaculación salvaje propaga la infección.

3

Los Polutos

Un partido se organiza. Es una familia. Un club. Una empresa. Ahí se organizan. Se congregan. Como cisnes se congregan. Con pañuelo blanco en mano te lanzan la paloma. Sonríe, que estas en la tele. Sonríe, que estás en primera plana. Sonríele a quien sea, cuando sea, como sea.

4

Refracción

Se proyecta la sombra del dictador sobre el pueblo.

Se proyecta la sombra del titiritero sobre el Congreso.

Jesucristo proyecta una luz roja intermitente sobre su ego.

Vivimos en un país en el que cada cinco años se lucha por no revivir una dictadura. Transitamos día a día de la mano de un alcalde que se desploma por sus propias palabras. Un país en el que el espectáculo rige la política y empaña lo político.

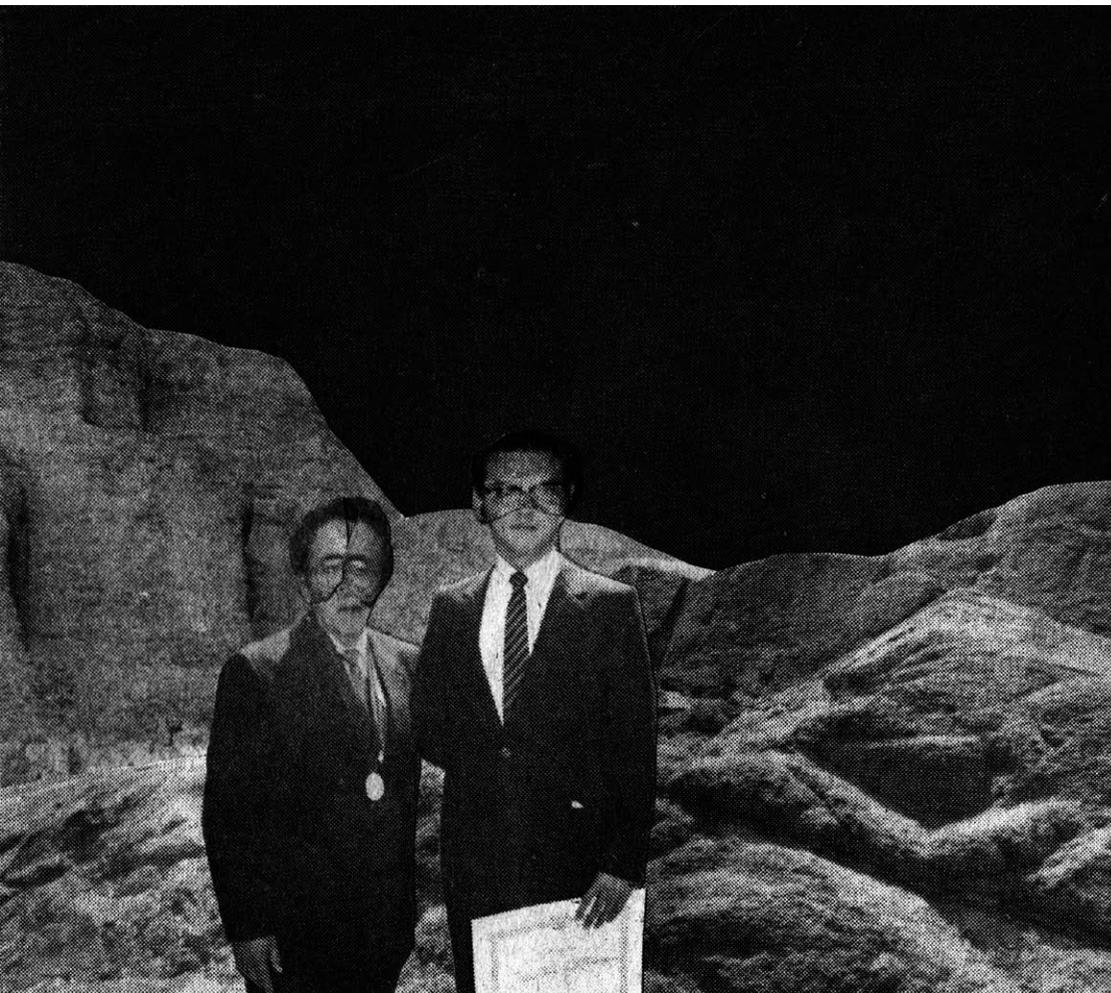
No te metas con la leche monumental presidente de lujo un golazo que nos quieren robar mis hijos chilenos venden arepas por el día del ron donde las constructoras se lavan la cara con arte durante un combate todo se olvida con pisco.

Vivimos en una lucha constante contra quienes nos gobiernan.

Héctor Delgado



Como un ataque frontal de infantería



Invasión



No siente nada. Ni una pizca de vergüenza.



Un viernes por la noche, Javier Armando Pérez Alayza asumió el control de los penales del país. Pérez plantea que la banda que controla el pabellón general se incorporé al Congreso.



El martes por la mañana, los miembros del mencionado partido de la intangibilidad y los invasores se reunieron con el afán de robarle el futuro al país.

Poluto I
Poluto II
Poluto III

PARAÍSO REPENTINO (2014) (Collage/no: en la cara del imperio)

El senador diputado ha instalado su curul en el prado, un gran señor del estado se ha posado a la orilla del lago. Develado el carácter fantástico de la familia real se procede a la reescritura de la historia oficial.

Las perspectivas son traicioneras, la ocupación es temporal. Nunca olvidaremos la revolución industrial, las tardes en el club. ¿Quién decidió llenar el cielo de muertos? Miro al cielo y culpo al gobierno. Dios está aquí abajo con nosotros, dios es del pueblo. Los magnates definen nuestro futuro escribiendo sus nombres en los árboles, ellos pusieron la explosión en el cielo, el polvo y el fuego. Como una procesión, nosotros llevamos el fuego por dentro.

La revista Life nos trae recuerdos de hoy, de la vida social del orden mundial, las primeras sonrisas fingidas, un chocolate Princesa derritiéndose en el bolsillo de la reina de Inglaterra. Bien vestidos, impresentables, cuántas invasiones intraterrestres en nombre del progreso, esto es lo que nos pasó por encima, la cortina de humo que cada día se corre sobre nosotros. El elefante blanco del hombre blanco, los sueños abusivos que golpean a los sueños pequeños. Los que dirigen el mundo, los sospechosos de siempre.

Héctor recorta a los impuestos, con la facilidad con que se descomponen sus discursos y las hojas en la ruta. Juzga y ejecuta a funcionarios públicos, administrativos y judiciales con sus materiales. Con humor y destreza infringe cortes transversales a un imperio de cabezas intercambiables.

El mundo que habitamos es una construcción ajena. Es buen ejercicio desordenarlo y descomponerlo, redistribuirlo hasta hacerlo nuestro.

Tilsa Otta
2 de febrero de 2014



Condecorados



El equilibrista

ECLIPSE DE SOL (2017)

Eclipse de sol nos invita a un mundo post apocalíptico. Una historia de terror protagonizada por sujetos de traje que nos muestran su mejor rostro durante épocas de elecciones, pero por debajo de la mesa ya le están vendiendo el país al corporativo.

La historia es cíclica.

La historia se tropieza.

¿Cuál es la línea entre la realidad y la ficción?

Hay una búsqueda constante en el accionar político: el control total.

El país se desploma de la mano de un congreso que trabaja para el beneficio del corporativo y de sus bolsillos.

Con un presidente que durante el día se bufonea frente a cámaras y en las noches le susurra a su almohada las mil maneras de darle el indulto al tirano.

Vivimos en una dictadura disfrazada de democracia.

Bajo una ilusión que nos quiere hacer sentir libres.

Pues seámoslo siempre.



Eclipse



Heredera

Día de campo

Teo desarticula la realidad desde el cuerpo, es éste el vehículo a través del cual desarrolla su búsqueda artística

Entrevista a Andrea Ancira



Curadora e investigadora independiente, Andrea Ancira enfoca su trabajo en la relación entre Arte y Política, específicamente en la experimentación artística, ya sea en el campo sonoro o en el de la imagen. Ha trabajado como investigadora o asistente de investigación y curaduría en CIDE, en la dirección de Historia de CONACULTA, en la dirección de investigación y políticas públicas de CONAPRED y en la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Co-creó y co-coordinó el Seminario Arte y Sonido en el Mu-

seo Universitario del Chopo (2014-2015) y fue investigadora asociada del Centro de la Imagen en 2016 en el marco del Seminario de Curaduría de Investigación: Tecnología, Medios Audiovisuales y Experimentación Artística.

Su trabajo ha sido publicado en diversas plataformas académicas y no académicas, ha sido Coordinadora editorial de Buró- Buró, es autora de "Ars Machina: la inscripción de la máquina en la obra de arte (2015)", fue curadora asociada del Centro

de la Imagen de México para la exposición "Teo Hernández – Estallar las apariencias (2018)" y editora de "Anatomía de la Imagen. Notas de Teo Hernández (2019)", libro que recupera las notas inéditas de dicho realizador mexicano, uno de los más importantes de cine experimental en formato Súper-8.

Andrea Ancira acudió al V Encuentro Corriente para realizar la ponencia "Escribir cine desde el afecto: Anatomía de la imagen de Teo Hernández", y dirigir el taller "Diario (improbable) de una cámara". Ambas actividades formaron parte de Corriente LAB y se complementaron con el foco que le dedicamos a dicho cineasta.

¿Cómo inició tu interés por la obra y vida de Teo Hernández? ¿Cómo llegas a él y a su obra?

Desde hace varios años me ha interesado la experimentación en el arte, ya sea en el campo de la imagen o del sonido. Me parece que al deslindarse de lenguajes y formas vinculadas a un canon histórico específico y situado, las prácticas experimentales permiten prefigurar mundos posibles o incluso imposibles. Quizás

por mi formación en estudios políticos, siempre he intentado vincular la experimentación con un horizonte político de resistencia (más allá de la narrativa de las vanguardias) y precisamente en el marco de esas reflexiones, recuerdo que cuando conocí la obra de Teo estaba muy interesada en la crítica de la modernidad capitalista del filósofo Bolívar Echeverría. De acuerdo a esta teoría, en la modernidad capitalista hegemónica coexisten otras modernidades invisibles (o invisibilizadas) que se encuentran en resistencia constante. De esa resistencia constante deriva la teoría de los ethos históricos: un conjunto de estrategias que encaminan y le dan sentido al comportamiento humano en dos direcciones diferentes: de adaptación y mimetización a un destino que se presenta como inevitable y omnipotente (de modo que lo experimentemos invertidamente como positivo), o por el contrario, a "escapar" de ese destino, a burlarlo o engañarlo, a fin de que experimente su negatividad pero no su omnipotencia. De esta reflexión se desprende el concepto de ethos barroco que Bolívar Echeverría define como la construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia (mediante un escape o

una huida) en el que se rescatan las formas invisibilizadas y sometidas por la forma capitalista. Fue cuando estaba pensando en el ethos barroco y su posible relación con la experimentación artística cuando conocí el trabajo de Teo.

En un seminario en el que Álvaro Vásquez Mantecón nos compartió su investigación sobre super 8 en América Latina, nos mostró un fragmento de la tetralogía *El cuerpo de la pasión* de Teo Hernández, un cineasta poco estudiado que se había ido muy joven de México y cuyo trabajo fílmico lo había desarrollado en Francia. Aline Hernández también me había hablado del trabajo de Teo, aunque nunca hubo oportunidad de que me mostrara algo, pero recuerdo mucho la fascinación y emoción con la que me platicaba de su encuentro con la obra de Teo. El fragmento que Álvaro nos compartió en el seminario fue del filme *Graal*. Los movimientos de cámara, la abstracción, el vestuario de los actores y el abigarramiento de luces me llevaron a preguntarme qué relación podría existir entre el lenguaje experimental de Teo y las reflexiones de Echeverría sobre el barroco. ¿Podría la alegoría barroca o neobarroca del cine de Teo ser un lugar en el que se pudiera instalar la especulación política, el lugar de lo posible, el lugar de la utopía? Todo esto coincidió mágicamente, como sucede cuando te

acercas al mundo de Teo, con que uno de sus sobrinos, Javier Morales, se acercó pocas semanas después al Centro de la Imagen platicando sobre la importancia de dar a conocer la obra fílmica de Teo y la difícil accesibilidad a los materiales en París y nos puso en contacto con su hermano, Mauricio Hernández quien vive en París y quien nos puso en contacto con Michel Nedjar, compañero de Teo y albacea de su obra y archivo.

A la par de tener estas conversaciones con la familia de Teo, decidí escribir al Pompidou, en donde se encuentran resguardados tanto su archivo y su obra fílmica desde hace más de dos décadas. Les escribí una carta que por un lado planteaba el proyecto de investigación y por otro solicitaba más información sobre los materiales, ya que en ese entonces no existía un catálogo en línea del archivo de Teo. A pesar de que en mi carta comenté que vivía en México y que me era imposible ir a París para saber qué materiales estaban disponibles en el museo, respondieron que cuando quisiera podía ir a París a gestionar los permisos necesarios para consultar el archivo. Hasta ese momento, recurrir a la vía institucional fue inútil. En realidad fue Mauricio Hernández, el hermano de Javier, quien nos facilitó a mí y a Regina Tattersfield una versión fotocopiada y escaneada del catálogo del archivo así como de los carnets de Teo. Des-

pués fue maravilloso descubrir que Teo sí estaba pensando el barroco, aunque en sus propios términos.

Y de lo que has podido descubrir en tu investigación ¿Qué es lo que más te atrae de Teo?

Una de las cosas más interesantes de la investigación fue descubrir la comunidad en la que se insertó y a la vez en la que se fue gestando el cine de Teo. Una comunidad de huérfanos, migrantes, homosexuales, lesbianas que buscaban desmarcarse de lenguajes artísticos disciplinarios, blancos y heterosexuales.

Dominique Noguez llamó *Escuela del Cuerpo* a la comunidad formada por varios de estos artistas. La obra fílmica y los manifiestos de Maria Klonaris y Katerina Thomadaki, las películas de Teo, de Rose Lowder o la obra plástica de Michel Nedjar son testimonio del espíritu desobediente de esa comunidad.

Es fácil caer en las narrativas del artista genio haciendo a un lado o invisibilizando las comunidades y relaciones que nutren y de alguna manera encauzan las ideas y prácticas artísticas. En el caso de Teo, cuyo cine es sumamente autodidacta y personal, creo que este es un aspecto muy importante que no hay que olvidar. Supongo que esos olvidos e invisibilizaciones son contradiccio-

nes propias de cualquier trabajo en el capitalismo pero creo que es muy común que se exacerben en el trabajo inmaterial pues las huellas de lo colectivo son aún más difíciles de rastrear. Respecto a la obra de Teo, creo que como ya lo he mencionado en otros lugares, uno de los aspectos más significativos para mí, es la idea del cine táctil. La radicalidad del gesto de renunciar al ojo como el órgano normado de la visión y ceder la visión al cuerpo y a las extremidades. Ver con las manos y escribir con los ojos.

Ya que has podido explorar ampliamente sus diarios ¿Qué crees que nos dicen estos acerca de su modo de ser y hacer?

Una de las cosas que me sorprendió desde que llegué al archivo de Teo en la Biblioteca Kandinsky, fue descubrir su propia fiebre de archivo. Cuando lo consulté, el archivo aún mantenía el orden que él y los amigos que lo organizaron después de su muerte habían establecido: todas las carpetas, sobres, y pequeñas subdivisiones tenían la letra de Teo. Fue ahí cuando caí en cuenta en qué medida Teo tenía interiorizada la necesidad de registrar y archivar. Sus diarios no se pueden entender fuera de esa pulsión pero me parece importante distinguir entre varios tipos de escritura ya que no todas responden a este tipo de pulsión.

Por un lado están 1) las notas al vuelo que a veces encontramos en los diarios pero también en boletos de metro, de tren, de cine, en el programa de algún festival, o alguna postal; 2) las reflexiones sobre la imagen, el cine y el barroco, que escribió principalmente en francés acompañadas de diagramas o dibujos; 3) proyectos de películas, ideas sobre proyectos en proceso, ya terminados o nuevos; 4) la poesía que, a diferencia de sus otros escritos, la escribía en su lengua materna. Para mí, lo que más revelan los diarios acerca de Teo es su poesía y el rigor con el que elaboraba sus ideas y su cine.

¿Y estas revelaciones encuentran lugar en sus películas?

Si los diarios nos revelan la poesía y el rigor de las ideas y procesos de investigación detrás de su obra fílmica, me parece que sus películas nos dejan clara una sensibilidad en la que el cineasta pone la cámara al servicio del deseo y su función poética. Teo desarticula la realidad desde el cuerpo, es éste el vehículo a través del cual desarrolla su búsqueda artística. Y cuando hablo de cuerpo no me refiero sólo al cuerpo físico sino también a otros cuerpos, el cuerpo onírico, psíquico y mágico. Para él la visión es un dispositivo a través del cual naturalizamos o normalizamos el mundo, entonces es fundamental

poner en crisis la visión, cuestionar nuestra mirada. En otro momento me he referido a su cine como un conjuro o como un ritual chamánico por el efecto que tiene de introducir al espectador en un trance mental y visual que puede provocar experiencias corpóreas perturbadoras que, sin darnos cuenta, nos hacen partícipes de ese lenguaje fílmico en proceso. En esta puesta del deseo en el centro de su trabajo también alcanzo a ver una sensibilidad decolonial que explora tanto en sus diarios como en algunas de sus películas.

¿Por qué consideras que Teo Hernández es poco conocido en Latinoamérica?

Creo que tiene que ver con su autoexilio y su muerte prematura. Una vez que Teo se fue a Europa en barco desde Veracruz, en 1965, regresó pocas veces a México y mantuvo pocas relaciones desde la distancia. Un factor decisivo que explica el por qué no regresó a México fue su situación migratoria ya que vivió en París durante veinte años sin un permiso de residencia que le asegurara un regreso seguro a Francia. Hasta donde he logrado investigar, hubo algunos intentos de traer su cine a México (a través de Gregorio Rocha) pero desafortunadamente su cine se proyectó en México hasta después de su fallecimiento, en el homenaje que le

organizó la Cineteca Nacional. Desconozco si hubo algún otro intento o alguna proyección en América Latina antes de que falleciera.

Como decía, además del autoexilio, su muerte prematura también ha sido un factor importante ya que desde que falleció, las posibilidades de circulación de su obra han estado supeditadas a la voluntad de las instituciones que la resguardan. Podemos encontrar unos pocos filmes de Teo en Light Cone, pero es el Centre Pompidou el que tiene la totalidad de los filmes y el archivo. Esto es así porque cuando Teo fallece y le dona su archivo y obra a Michel Nedjar, éste decide entregar dicho material como comodato al Pompidou para asegurar su conservación. El museo aceptó los materiales y ha digitalizado alrededor de 150 películas, sin embargo se ha quedado muy corto en términos de la difusión y exhibición de estos materiales.

A pesar de todas estas condiciones, me emociona ver que poco a poco el cine de Teo se ha comenzado a proyectar en algunos países de América Latina. Me gustaría añadir que algo que también revelan los diarios y los dossiers de las películas es que el cine de Teo tenía un componente performático muy importante. Modificaba la velocidad de la proyección en cada programa, a ve-

ces modificaba la película o leía un texto en vivo. En ese sentido, las películas nunca eran archivos cerrados, sino archivos vivos. Esta naturaleza performática y viva de su obra ha representado un desafío en el tema de la digitalización y conservación de sus filmes, pues al digitalizarlos éstos pierden esa maleabilidad y flexibilidad que tenían.

Otro tema importante es el reconocimiento de la obra de Teo más allá del cine que supongo irá cambiando en función de la disponibilidad que vaya habiendo de los documentos y materiales de su archivo. Se logró gestionar una digitalización muy parcial del archivo (principalmente las diapositivas que son más de 2000 y algunas fotografías) a propósito de las exhibiciones que hice en 2018 (Ciudad de México) y 2019 (París). Y recientemente la Biblioteca Kandinsky abrió un sitio en el que se pueden consultar estos materiales digitalizados lo cual espero genere más curiosidad y presión para que se muestren y salgan de las cajas y el museo.

DIARIO (IMPROBABLE) DE UNA CÁMARA¹

Taller Impartido por Andrea Ancira

¿Cómo hacer cine experimental? ¿Cuáles son las motivaciones, metodologías de investigación y técnicas en torno a estas prácticas cinematográficas? Este taller teórico práctico tomó como punto de partida algunas de las ideas y estrategias más notables del trabajo del cineasta mexicano Teo Hernández para imaginar un cine diferente.

Una de las prácticas realizadas fue la activación del archivo de este cineasta a través de una lectura colectiva, en voz alta, de una selección de anotaciones de sus diarios, en simultáneo a la proyección de la película “30 Films Brefs, 1977-1984”.

En sus diarios, Teo Hernández no sólo reflexionaba sobre su cotidianidad, sus ideas sobre el cine, el trabajo de otros cineastas y algunos proyectos en curso sino también imaginaba futuras películas que nunca realizó. En sus escritos podemos encontrar instrucciones, posibles títulos, técnicas o conceptos a explorar de dichas películas no realizadas.

El ejercicio práctico del taller consistió en que los participantes realicen uno de estos proyectos en 24 horas, tomando en cuenta dos de las **“instrucciones para realizar un filme no realizado”**, anotadas en los diarios de Teo, y que fueron las siguientes:

- Viernes 30 de octubre 1981

Título para un film:

24 RAZONES PARA/DE ESPERAR UN AMANECER/ATARDECER

En blanco y negro. Imágenes que irían de lo oscuro a la luz.

- 11 de noviembre 1981

Proyecto de filme: Mujeres. Filmar mujeres de todas las edades y en todo tipo de circunstancias - sus gestos, sus actitudes.

¹ Del 29 de noviembre al 01 de diciembre del 2018, se realizó el taller “Diario (Improbable) de una cámara” como parte de la V edición de Corriente: Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción, en específico como parte de su área formativa: Corriente LAB. Este texto reúne parte de los contenidos utilizados en dicha actividad, la cual fue dirigida por Andrea Ancira.

ACTIVACIÓN COLECTIVA EN VOZ ALTA DE UNA SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE LOS DIARIOS DE TEO HERNÁNDEZ

Proyección de película 30 FILMS BREFS, 1977-1984

Realización, fotografía y montaje: Teo Hernández

Súper 8, Color/Blanco y negro, Sin sonido

Ciudades: París, Marsella

Duración: 42 min.

“Se trata de 30 cortometrajes de los cuales algunos sólo obedecieron el principio de un reflejo de atestiguamiento (films 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25 y 26), y otros fueron esbozos de films que no tuvieron continuación (films 3, 7, 12, 13, 18 y 22). El film 21 es una refilmación realizada para una búsqueda autobiográfica. El film 27 es un ensayo breve en el que cada secuencia da un impulso diferente a un proyecto autobiográfico. Los films están montados en orden cronológico salvo los últimos tres, montados con secuencias anónimas. Cada film puede proyectarse de forma independiente.”

Teo Hernández





Fotografía: Marie Noëlle Delorme

LOS DIARIOS DE TEO HERNÁNDEZ

Selección de fragmentos de los diarios de Teo Hernández realizada por Andrea Ancira²
(Traducción Ana Inés Fernández)

A continuación compartimos parte de los textos que fueron leídos por los participantes del taller, en simultáneo a la proyección de "30 Films Brefs, 1977-1984", a manera de sonorización dicha in situ.

² Fragmentos extraídos de los Carnets 1-24 de Teo Hernández resguardados en el Fondo Teo Hernández, Pompidou-MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky. © Michel Nedjar. Esta selección de fragmentos se hizo en el marco del proyecto editorial Anatomía de la Imagen. Notas de Teo Hernández, Andrea Ancira y Neil Mauricio Andrade (ed.), (Ciudad de México, tumbalacasa ediciones/Buró—Buró, 2019).

8 de noviembre 1981

Entre más avanzamos en el trabajo artístico más miramos hacia el pasado, un pasado que sobrepasa el cuadro personal y alcanza una dimensión histórica: se trata del pasado del mundo. El objetivo del artista, su reflejo supremo es alcanzar el estadio de la Creación del Mundo. Ser testigo y sumergirse...

9 de noviembre 1981

Nosotros fuimos los primeros mutantes de la historia moderna. Los anunciadores del mundo futuro. El mestizo, el hermafrodita de la raza... Mi dificultad de aprender se deriva de los obstáculos que encontraron mis dos personalidades. Una y la otra chocan, se buscan, se huyen, se plantean los mismos enigmas.

15 de noviembre 1981

Mientras Michel Nedjar se toma una foto en su atelier —son las 20h50— me viene a la cabeza una frase: el corazón es una llanura que se va quedando sola. Esto debido a que, viendo mi reflejo en el objetivo, vi reflejado mi suéter sobre el corazón y pensé que, aún vestido, comienzo a ver con ojos de un adulto de 42: sin miedo, sin escrúpulos, sin sentimientos, y pensé que los amigos y los amores se iban para dar lugar a otro lazo: la soledad misma.

17 nov 81 metro

Para mi biografía, podría titular mis años europeos bajo el título: BAJO EL SOL DE EUROPA

Mis films son una mirada que ve en todas direcciones. Es una mirada esférica que engloba el todo, lo desarticula, ritmo, mueve, sacude, la materia entera se fusiona al movimiento de la mirada. La mirada se disuelve en la FORMA y viceversa, un goce de cuerpo cálido sobre los pétalos de almendro. Ese cuerpo hecho de dátiles y esponjas, uvas, jaleas, cántaros de terciopelo

19 diciembre 1981

No es el Otro el que es reflejo de nosotros mismos. Hablábamos de castrado, andrógino, y él decía que eran el reflejo de nosotros mismos, pero yo agregaría que, en efecto, el reflejo es la acción de nosotros mismos hacia el otro. De hecho, el reflejo es la proyección, la transferencia. En el cine, no es la imagen lo que es reflejo, sino nuestra propia visión.

22 nov '81 Mercado Malik

Nunca hay que oponerse al deseo de los demás.

Título para una autobiografía filmada:

AUTOBIOGRAFÍA DEL SUEÑO.

Otro título para una autobiografía filmada:

ENTRE EL MAR Y EL CIELO

Dilación, contracción, fragmenta-

ción del tiempo: he ahí las principales fases del uso que hago del tiempo cinematográfico

24 de noviembre 1981

El homosexual es el único ser que camuflajea todas las edades: infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez. Nunca las rechaza ni trata de vivir fijado a una.

25 de diciembre 1981

La capacidad del pintor y del cineasta es la de poder reproducir la realidad, o borrarla. Se preguntan por las relaciones de las formas, sobre sus capacidades que pueden ir hacia un auto-desdibujamiento que permite, quizá, encontrar otros esquemas, otra forma de concebir la libertad de visión.

29 enero '82

La mirada inmóvil de los franceses, y de los europeos en general se desprende de una mirada del mundo en dónde éste se toma como un mapa donde todos los elementos tienen un rol y todos pueden ser estudiados. El mundo está hecho para ser observado y utilizado. Una imagen es eso (para ellos): una imagen del mundo que reconocemos, que estudiamos y que asimilamos. Es la interpretación de las relaciones de los elementos del "mapa" lo que interesa al espectador occidental. Es la "historia".

El movimiento americano es el contrario. Es el espacio recorrido en todos los sentidos. Es una mirada exploratoria. Una mirada que busca e investiga. Una mirada nueva donde la mirada se confunde con la forma. Mirada de metamorfosis, de estiramientos. El espacio transformado por sorpresa. La mirada americana es una mirada cinematográfica y alucinógena.

3 febrero-1982-Prefectura de Policía 14h27'

Un film debe despertar una lectura múltiple. Que cada espectador le encuentre un sentido. Que cada vez —a cada proyección— el sentido del film se transforme y traiga nuevos aportes.

Febrero 1982 13h40'-tren suburbios

La agilidad y la espontaneidad son dos rasgos de la mirada americana. Una mirada que se ejerce con un espacio más amplio, menos habitado, menos codificado, menos segmentado. Aquí, en Europa, todo tiene un lugar preciso, reconocido como tal. Aquí hay que saber dónde pones los pies, y en general uno lo sabe. Aquí todo está en la precisión, en el detalle de la razón [...] La mirada americana avanza a ciegas. No teme a lo desconocido. Está más cerca de la magia que de la razón.

Mercado Malik 12 Feb. 82 13h23

Un film es un desvío, una vuelta a la razón, un giro, un giro de la razón del cineasta.

Un film es un hilo recto tendido hacia la muerte. Un film es el camino trazado que conduce a su propia muerte. Un film es un espejo para las alondras que dejan escapar sus plumas a los contornos del infinito. Algunos cuentan su vida, otros su falta de vida.

Un film no es jamás lo que se cuenta

*La soledad es el falo de la memoria
La memoria es el falo de la soledad
La magia es esfuerzo cotidiano, el esfuerzo de romper el misterio de cada día y conducir el sol al punto exacto donde late el corazón, donde se rompe el corazón: Magia, memoria, sueño.*

Realidad, ingredientes cotidianos para elaborar una autobiografía.

Jueves 17 de febrero de 1983 Mezcal y ch-

-Yo nací a 2,400 metros de altura —a veces me dan nostalgia las cumbres (altitudes)

-El complejo fálico, la piel del pene extendida abierta a la luz, red por donde se filtra la realidad: he ahí detrás de esa red: una oficina situada en lo alto de una torre. Una secretaria y su jefe. Mitología, memoria, sueño, realidad, ingredientes para una autobiografía.

Sábado 17 de julio de 1982

noche

Mis films se asemejan más bien a la danza. La danza como rito de participación y celebración del mundo. Fue a partir de Salomé que los personajes "danzan" en mis películas y yo mismo comencé a danzar a partir de CORPS ABOLI. Desde el momento en que yo también participé en la danza, todo mi cine se transformó, halló su personalidad propia debido al ritmo personal de mi "danza". Se puede decir que mis "danzas" son de origen americano.

Jueves 16 diciembre -1982

Hace rato, hacia las 14h, me dirigía en el metro para encontrarme con Michel Nedjar con quien iba a ver la exposición COBRA y las fotos de Duane Michals en el Museo de Arte Moderno, y pensando en mi proyecto "3 gotas de mezcal en 1 copa de champaña". Me percaté por diferentes "olas" de "revelaciones" sucesivas de lo que podría ser el film: una autobiografía. Empezaría por que se oyera en la oscuridad 1 paso doble (Los Piconeros) y al final se oiría El enamorado y la muerte cantada por Lydia Mendoza.

La música de los piconeros se borraría gradualmente apareciendo y repitiendo las frases musicales del principio y una voz (la mía) llegaría a superponerse y recitaría lentamente el texto de la recitación del

nombre del film. El film sería UN proyecto de autobiografía. Las palabras se repetirían varias veces: Ej. ... Una... una... una... gota... gota... gota... gota... una... una... copa... una... una... copa... copa... copa...

Y cuando se oiga la palabra gota se verían las fotos de mi padre y con copa el retrato de mi madre en japonés. Y se vería la serie de retratos a lo largo del film en diferentes posiciones y situaciones, al final se vería la foto de mi padre en el momento de ser enterrado y la voz de Lydia Mendoza que empieza a cantar y se encadena (la imagen) sobre mí bailando con la muerte. También se oiría una composición de gotas cayendo.

Y quizá a Gaël cantar: ...gota...gota...gota... El film constará de secuencias rodadas en directo: un documental sobre mi barrio (para mostrar esta secuencia con otras (mudas) habría que proyectarlas a 24 min/sec y filmarlas sobre todo a 18m/sec). También podría hacer un retrato de mis amigos y de gente que conozco.

Jueves 22 dic. 82'

A las 17h20' en mi casa, estoy trabajando en la pizcacha fuera de foco de LACRIMA CHRISTI, y suena el teléfono. Es Jean-Michel Bouhours, que me llama de Beaubourg para proponerme pasar mis films

en Beaubourg del 9 al 13 de mayo próximo. Me pide sobre todo "NUESTRA SEÑORA DE PARÍS".

Hace rato, hacia las 13 horas, estaba con Gaël delante de la Torre de Montparnasse y pensaba en la 1ª frase de mi film: "3 gouttes de MEZCAL": "Cada nuevo film es un paso hacia la oscuridad, el misterio y el vacío".

Y también pienso en la frase: "El cine se hace con las entrañas" y pienso que las entrañas son, de hecho, el "doble" del film, es ahí donde se "detiene" el mundo (nuestra comida es donde el mundo recorre el trayecto circular-espiral de las vísceras). El film es una concreción exterior de esta circularidad y esta fertilidad de las tripas. Hacia las 14h, atravesaba el puente del periférico hacia mi domicilio, y pensaba en las diferencias entre LOCURA DESEO Y SUEÑO y pensaba que era lo mismo, pero visto desde ángulos diferentes.

Es como un cuadrado "LAS CUATRO ESQUINAS DEL DESEO Y DE LA LOCURA"

Domingo 6 febrero '83

En un restorán en la tarde con Jacques, Michel y Gaël:

-El cine abole el tiempo

-El cine transforma el espacio en tiempo

-El cine atrapa el espacio y abole el tiempo

-La imagen es tiempo vuelto espacio

Mezcal y CHAMPAÑA

12 de abril 1983

Otra cosa que pensaba a propósito de mi autobiografía: centrarla en 3 temas

EL AMOR, EL SEXO Y LA MUERTE. Podría desarrollar cada transición en torno a esos tres temas. Así, Fragmentos del ángel podría convertirse en una reflexión sobre el SEXO o el amor

13 de abril 1983

Y entonces me percaté de que mi autobiografía es la verdadera escritura de mi pensamiento y de mi vida. Ahí está la válvula de escape que mi cine necesitaba. Todo lo que no pude tener a través de la vida, el amor, la amistad y el trabajo adquiere en el cine el espacio propicio para fabricar mi libertad y el verdadero vuelo sin trabas ni límites. Aquí el amor grita mi nombre y abarca la piedra y el agua, el cielo de octubre y el lecho más secreto donde mora el amante deseado.

Sábado 16 abril '83

Ayer recibí una carta de mi madre. Me cuenta, entre otras cosas, la muerte de mi tía Justina y a mi solicitud de mandarme un libro sobre la Atlántida que ella tenía en su juventud, dice que el libro ya no existe. Yo lo quería para trabajar en la realización de mi autobiografía. Y hoy pensaba que podría trabajar en eso no recordando, sino que podría comenzar el film a partir de la carta de mi madre que filmaría y se oiría

mi voz en off, traducirla al francés.

La transición todavía podría llamarse Regreso a la Atlántida y podría convertirse en un film sobre mi pasado: mi pueblo, mi familia, mis muertos, entrecortados quizá con referencias al relato de la Atlántida. La única ventana que te queda por abrir es la de la muerte. El único fotograma que buscas es aquel donde se fija la imagen de la muerte.

12 de agosto 1983

Toda memoria es un salto inesperado al otro lado de la imagen.

La imagen del mundo es una torre que gira sobre sí misma y la memoria es el acto de hacer girar la imagen, de invertirla. La imagen que contemplamos encierra detrás otra imagen. Doble tejido de imágenes tejiendo la red de nuestra memoria. Construir Fragments de l'ange con cortes formales de relato, muy nítidos y tajantes. Pasar por ej. del pozo del ángel a las fotos de mi pueblo.

31 de diciembre 1983 23h32' -Calle des E.

Comiendo 2 tartas de miel, sentado en mi cama. Pienso en la posible nueva etapa de mi vida y de mi trabajo y creo que se convierte en la época de LA PALABRA, en la que he decidido hablar, escupir todo lo que he guardado, acumulado, sedimentado, fermentado. Amor, sexo, mística, magia, política, viajes, exilio, familia, trabajo, dinero, bienes,

enfermedades, todo empieza a ser escupido, lanzado hacia afuera.

ES EL VERBO mi nueva etapa. La empecé con 3 gouttes de mezcal al enterrar formalmente a mi padre, y proponiendo el sueño como una adivinanza, encuentro el cine detrás de la torre Montparnasse. (Ayer la "vi" sin saberlo, cuando vine a filmar para "saber" y me fui pensando que no había "encontrado" nada y en realidad lo había "vivido"). Esos son los sentidos que le debo dar a mi autobiografía: encontrar el cine.

El texto proclama ya la nueva etapa, y el hecho de que después emprenda "Fragments de l'ange" y realice "avant et après" y piense seriamente en escribir un texto para FEUILLES D'ETE me confirma la tendencia.

Estoy en una etapa de mi vida en la que parezco decirle adiós a todo lo que me estorba, todo lo que es fantasmal y me distrae y no me deja ir directo al tema: al cine.

Las cosas empiezan a despejarse mejor y yo me siento sereno, sin amargura ni resentimiento, razón por la cual me pongo a ajustar mis cuentas con ligereza y con mucho humor. Al recordar que no es el olvido lo que debe coronar el todo, sino la verdad bien sonriente en el momento deseado y bien elegido.

Entonces, son 5 para las 12 de la noche y me instalo para continuar y terminar el montaje de mis 30 films breves.

20 de enero de 1984 21h52- mi casa

Pienso en el sonido y me digo que en mi nueva etapa, éste es esencial. Para mí AUTOBIOGRAFÍA tendré que usar frases escritas por mí mezcladas con ruidos, músicas, etc. de la banda sonora.

Miércoles 8 feb. '84 17h45': a propósito del texto para 3 GOUTTES DE MEZCAL

Una autobiografía no siempre es lo que pensamos, por lo tanto, podemos decir lo que pensamos.

MEZCAL Y CHAMPAÑA

Aquí el jaguar aparece como glifo oral, como el inconsciente poético que sirve de lazo entre las 2 expresiones: la oral y la anal (la paternal). El jaguar desgarrar con su garra todo el film. Le da su escritura al film. Mira para atacarlo mejor. El jaguar también conoce otra connotación: la del relámpago, y como tal, porta todas las analogías de este último: es a la vez lluvia y film, este último, al ser el relámpago en su estado intermediario de gravedad y suspensión, estado grávido de cosas y aparente a ese otro estado del viento, y por lo tanto, de la memoria: de espejo.

18 de septiembre 1984

El tema es nuestro propio peso. El peso de nuestra visión sobre la balanza del tema = ángel (el texto a desarrollar para Fragments de l'ange)

El tema es el peso del mundo es la sombra de las cosas la fuerza de gravedad de nuestra visión

Miércoles 19 septiembre '84

Calle des E. 13h

Pienso en FRAGMENTS DE L'ANGE y en la secuencia con Françoise y Emina en el campo y me pregunto cómo "justificarla" en el conjunto del film y pienso que el texto podría decir:

"El ángel me conduce a ...", es decir, el ángel es todas las palabras, es sinónimo del lenguaje. El ángel es la palabra en el estado inconsciente, o más bien es la voz de la consciencia, voz que determina nuestra conducta, nuestro paso por la vida. El ángel es la sombra, el negativo de la imagen, el otro yo de la imagen, la voz profunda de la carne: es mil flechas incrustándose en el cuadro de la realidad flecha: costura, pegadura.

Lunes 2 oct. 1984 -Malik 10h51'

El cine, usted sabe, es un ajuste de cuentas.

(Pienso eso porque pienso incluir en el texto de Fr. de l'Ange, varios testimonios en los que cuento mis

opiniones sobre la gente y estos hechos: sobre el placer, el cine, la política, el orgullo, etc.

Quizá sería interesante escribir y filmar una "HISTORIA DE MIS FILMS", en la serie autobiográfica.

Jueves 28 marzo '85 Calle des E. 13h

El cine es un desafío al espacio, a su geometría. Es la geometría del sentido.

Al cine le corresponde constatar la supremacía de la forma, la dimensión y el color.

El alimento del ángel: el espacio
Sus fragmentos: el film.

La línea recta que va del núcleo de la imagen hasta el núcleo de la atención del cineasta. Es esta línea recta lo que cuenta, sobre ella sucede todo. El cine es una línea recta.

Viernes 5 de abril de 1985 Calle des E. 14h25'

A propósito de: "AUTOBIOGRAFÍA A PARTIR (EN TORNO) DE UN SUEÑO" ...a partir y en torno... entonces, recorrido laberíntico. Recorrido en torno a un reino: el yo, el alma, el sueño...



FOCO - TEO HERNÁNDEZ (MÉXICO)

Foco presentado en el V Encuentro Corriente como parte de nuestra sección "Miradas en crisis", dedicada al cine experimental y otras desviaciones fílmicas, que transgrediendo el lenguaje cinematográfico consiguen ampliar las posibilidades del mismo. Cines que hacen de la mirada un lugar en crisis y nos ofrecen la posibilidad de vernos y ver la vida de otras maneras.

SALOMÉ

(Dir. Teo Hernández, 1976, 70 min)

Sinopsis: Luz, color y velocidad de proyección para abordar la historia de Salomé, con sus perversos componentes de placer y muerte unidos. Un ritual barroco, una ceremonia dirigida a los sentidos, a años luz de la ilustración histórica.

TABLES D'HIVER

(Dir. Teo Hernández, 1978 – 1979, 39 min)

Sinopsis: Crónica de un invierno. Los días se suceden, los gestos cotidianos, las comidas. La realidad que se desarrolla ante los ojos. Un imaginario. Espacio y tiempo constantemente transformados por la visión. Vigilia o sueño.



TALLER DE SUPER 8 BLANCO Y NEGRO INSTRUCCIONES PARA EL REVELADO DE PELÍCULA BLANCO Y NEGRO REVERSIBLE¹

*Coordinado por PARQUEE
(Material de libre circulación)*

¹Entre el 27 de noviembre y el 01 de diciembre de 2018, como parte de las actividades de la V edición de Corriente: Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción, en específico como parte de "Corriente LAB", área formativa del encuentro, se realizó el "Taller de súper 8 Blanco y Negro", dirigido por Manque la Banca, integrante del colectivo Parquee. Este texto fue extraído del material informativo que se brindó a los participantes en dicha actividad, y que es de libre circulación.

El revelado de película blanco y negro como diapositiva es una disciplina que fuera del terreno del cine amateur no se utiliza en demasía, ya que se busca como resultado obtener una película que pueda ser proyectada. Sin embargo, con resultados mejores o peores, todas las películas en blanco y negro fabricadas para su uso como negativo pueden ser reveladas como positivo.

El objetivo del revelado reversible es obtener una película positiva, por lo que deberemos sumar unos pasos extras a cualquier revelado B&N clásico.

Uno de esos extras, es el uso del químico blanqueador y la re exposición de la película. Si se busca obtener una película que se pueda proyectar, la misma deberá ser positiva. Es por eso que en este proceso necesitaremos invertir ese mismo negativo.



¿CÓMO LO HACEMOS?

En primer lugar procedemos a revelar con un revelador blanco y negro. Vamos a usar Dektol, revelador de papel fotográfico, debido a su contraste, D19 o también D76 (Si queremos preparar un litro la proporción sería 250 ml de Dektol y 750 ml de agua). Hasta aquí sería como revelar película negativa B&N, es decir, los haluros de plata de la emulsión que han sido expuestos a la luz, al momento de filmar con la cámara, se convertirán efectivamente en plata metálica, formando las partes negras u oscuras en la imagen. La gran diferencia respecto a un revelado clásico es que no vamos a fijar luego de este punto, si no a blanquear.

Vamos a utilizar un químico llamado blanqueador (bleach en inglés) cuya función es la de remover la plata metálica formada. Lo que quedará entonces son los haluros de plata sin exponer, que volverán a recibir luz en una segunda exposición. De esta manera los tonos quedarán invertidos dando lugar a una película positiva.

Antes de explicar paso a paso el procedimiento nos detendremos en la preparación de los químicos. Dado que el revelador y fijador son conseguibles en cualquier casa de fotografía, nos detendremos en la preparación del blanqueador y aclarador.

Al prepararlo tener en cuenta que SIEMPRE se agrega el polvo (químico) al agua y NUNCA AL REVÉS.

PREPARACIÓN DE BLANQUEADOR Y ACLARADOR

Blanqueador (para preparar 1 litro)

Se compone de las siguientes sustancias, las cuales deben manipularse con mucho cuidado, evitando en todo momento que entren en contacto con la piel, para ello se recomienda el uso de guantes y máscara de gases:

- ▶ Agua 500 ml
- ▶ Ácido sulfúrico 12ml (Tener extremo cuidado en su manipulación)
- ▶ Bicromato de Potasio 9,5 gr
- ▶ Agua hasta completar 1 litro

Esta solución se puede usar hasta en dos ocasiones.

Otra fórmula para el blanqueador: (ojo en esta fórmula hay que hacer pruebas de tiempo y revelador)

Se compone de las siguientes sustancias, las cuales, al igual que en la fórmula anterior deben manipularse con cuidado, evitando su contacto con la piel:

- ▶ Agua 500 ml
- ▶ Sulfato de sodio 65 g
- ▶ Bicromato de Potasio 10 gr
- ▶ Agua hasta completar 1 litro

Aclarador:

Se compone de las siguientes sustancias, las cuales reiteramos no deben entrar en contacto con la piel:

- ▶ Sulfito de Sodio 50gr
- ▶ Agua hasta completar 1 litro

Esta solución es reutilizable. Aproximadamente para 5 rollos o más.



PROCEDIMIENTO DE REVELADO

Todo este proceso debe realizarse en un cuarto oscuro. Luego de retirar el rollo de la cámara se debe procurar usar un tanque de revelado de película, el cual facilitará todo el proceso. Dicho equipo cuenta con una espiral en la cual se envuelve el rollo de película, una vez hecho ello la espiral se coloca dentro del tanque y éste se tapa.

El tanque cuenta además con un sistema simple de ingreso y salida de líquidos, lo cual permite que la película, permaneciendo dentro del tanque, entre en contacto con todos los líquidos necesarios.

Las soluciones químicas (revelador, blanqueador, aclarador, fijador) deben, en lo posible, mantenerse a una temperatura de 20 grados centígrados e irán ingresando en el tanque una tras otra, permaneciendo en el interior los minutos que sean necesarios para cada una.

La película debe ser lavada con agua luego de entrar en contacto con cada una de las soluciones químicas. Todo ello permaneciendo en la espiral dentro del tanque.

Pasos a seguir, primera parte:

1. Primer revelador: Dektol D19 (Recordemos que para un litro la pro-

porción sería 250 ml de Dektol y 750 ml de agua). Se recomienda usar reveladores contrastados. Tiempo de revelado: entre 6 y 7 minutos.

2. Lavado con agua: 2 a 5 minutos
3. Blanqueador: 1 minuto
4. Lavado con agua: 2 a 5 minutos
5. Aclarador: 2 minutos
6. Lavado con agua: 2 a 5 minutos
7. Exposición a la luz: 3 minutos

Para exponer se necesita una lamparita de entre 50 y 100 watts (según los watts tendremos que probar distancia y tiempo).

Se abre la tapa del tanque, se saca la espiral (NO SACAR LA PELICULA DE LA ESPIRAL) y se acerca a la fuente de luz, haciendo girar la espiral cada tanto. A 100 watts la película, dentro de la espiral del tanque, debe estar a una distancia de 60 cm aproximadamente, por un lapso de 2 minutos.

Pasos a seguir, segunda parte:

1. Segundo revelador: Dektol D19 o D76 (Recordemos que para un litro la proporción sería 250 ml de Dektol y 750 ml de agua). Tiempo de revelado: 6 minutos.

2. Lavado con agua: 2 minutos
3. Fijador (Kodak): 5 a 10 min
4. Lavado final con agua: 10 min
5. Estabilizador (Detergente) 1 min
6. Secado (El mejor secado es dejar la película en el espiral durante un día entero).

Frente a la globalización y homogeneización cultural surge la necesidad de rebelarse, de caracterizarse como cada uno es y no como los grandes centros de poder quieren que seas

Entrevista a Fernando Valdivia



Fernando Valdivia es comunicador social de formación y se dedica desde hace muchos años a trabajar contenidos audiovisuales con organizaciones y comunidades indígenas amazónicas. Trabajo que le ha hecho merecedor de múltiples premios y homenajes, tanto en el Perú como en el extranjero. Algunos de sus documentales son: “Buscando el azul (2003)”, “Shipibo, la película de nuestra memoria (2011)”, “La travesía de Chumpi (2012)”, “Iskobakebo. Un difícil reencuentro (2014)”, “Pueblos amazónicos y cambio climático (2014)”, “Amahuaca siempre (2017)”, entre otros.

En el 2013 fundó la Escuela de Cine Amazónico (ECA), con sede en Pucallpa, la cual dirige junto a Katty Quio, Tania Medina y Carlos Marín.

Bajo el lema “Hacia un cine por la vida” la ECA es una iniciativa independiente que fomenta el uso de la realización audiovisual para visibilizar, informar y sensibilizar a la opinión pública “sobre temas socioambientales amazónicos que requieren

atención, debate y movilización”, como lo señala el mismo Fernando. Como resultado de su intensa labor la ECA ha logrado capturar un gran interés de parte de indígenas, comunicadores y activistas de la selva peruana y otros lugares.

En el V Encuentro Corriente dedicamos un foco retrospectivo al cine de Fernando Valdivia, quién además fue asesor de proyectos y ofreció una clase maestra como parte de Corriente LAB 2018.

¿Cómo abor das, piensas o enfren tas el hecho de la autorepresentación en tu trabajo?

Anteriormente en el cine y la televisión quienes tenían la voz cantante eran los dueños de esos medios y las imágenes de las personas eran moldeadas en relación a sus intereses. Pero a partir de la democratización de la tecnología aparece una corriente muy fuerte de respuesta política que va más allá de lo estético. Porque frente a la globalización y homogeneización cultural surge la

necesidad de rebelarse, de caracterizarse como cada uno es y no como los grandes centros de poder quieren que seas. Ello ha hecho que en muchos lugares exista un esfuerzo por construir su propia imagen en diferentes espacios y difundirla donde sea posible. No necesariamente en los medios habituales como son las pantallas comerciales de cine o la televisión comercial, sino en otro tipo de espacios. Esta diversidad es una riqueza en sí misma, pero también trae algunas consecuencias, por ejemplo hay una tendencia a la atomización que es producto también de estas obras que están dirigidas a sectores muy pequeños. Entonces habría que reflexionar en qué medida ello está dándole gusto al sistema dominante.

Mi experiencia viene del cine documental y el trabajo con pueblos originarios de la Amazonía, personas que han sido invisibilizadas en los últimos siglos y que a partir de experiencias con el video y el cine han ido creciendo también como personas. En el Perú esas experiencias han ido surgiendo desde los años 70.

Mi referente más cercano es la experiencia brasileña. En Brasil desde los años 80 se inició una experiencia sostenida de autovisibilización llamada "Video nas aldeias". Pueblos que habían sido masacrados, que

habían recibido toda la violencia del expansionismo brasileño, que estaban a punto de desaparecer, lograron fortalecerse a partir de esas experiencias de autovisibilización. Y sucedió también que de esas experiencias cinematográficas y audiovisuales surgieron importantes líderes, como ha sido el caso de Ailton Krenak o Benki Piyako.

Las personas de estos pueblos olvidados, aplastados, invisibilizados, a partir de estos medios dan un gran salto cualitativo, convirtiéndose en interlocutores, convirtiéndose en sujetos políticos y participando decididamente en la transformación de sus pueblos. Para mí toda obra audiovisual tiene una carga política y en el tipo de trabajo que estoy haciendo estoy muy consciente de ello, por eso mi trabajo está enfocado así.

¿Cómo afrontas el hecho de retratar al otro, de dirigir tu cámara hacia el otro? Ya que en mucho de tu trabajo sucede eso.

Cuando las personas pertenecen a culturas diferentes a la nuestra cambia la figura y la perspectiva, porque puede haber un componente de dominación. Soy consciente de ello. Pero yo no me siento un extraño con la gente de la zona andina o amazónica, desde niño he vivido en los

andes y he hablado quechua y llevo más de 30 años viviendo en diferentes comunidades amazónicas.

Soy muy consciente de que yo no tengo que construir una imagen, yo construyo la imagen con las personas. Y todo mi proceso de trabajo siempre ha sido dialogado, colaborativo, con un feedback permanente, tratando de construir una imagen respetuosa, una imagen que no necesariamente se acerque a la realidad de ellos, a las tantas realidades que tienen, sino que sea la imagen que ellos quieren mostrar.

Mi modelo de comunicación es relacional, donde dos interlocutores, tanto el cineasta como la población donde voy a filmar, participamos de la construcción de un mensaje, en este caso la obra audiovisual. Eso me permite llegar a lugares tan alejados, porque es un proceso dialogante, de mutuos intercambios. Yo tengo mis intereses como realizador y la gente tiene sus intereses políticos, de representación, y a partir de ello vamos construyendo las obras.

Desde hace 15 años trabajo capacitando personas de comunidades amazónicas para que ellos construyan su imagen. Esto a partir de la experiencia que tuve con mi documental Buscando el azul. Recuer-

do que en el año 92 conocí a Víctor Churay Roque, un pintor del pueblo Bora que me decía que estaba harto de que lleguen a su comunidad cineastas, periodistas, antropólogos, investigadores, fotógrafos y construyeran una imagen de ellos que muchas veces no era del agrado del pueblo. Me decía que ellos se sentían capaces de construir su imagen y que nadie mejor que un amazónico para construir la imagen amazónica. Víctor fue consecuente con esta idea, él pintó historias de todos los sucesos trágicos del pueblo Bora, que fue asesinado y esclavizado en la época del boom del caucho, y también recreó todo lo que correspondía a la cosmovisión de su pueblo originario.

Esa idea de Víctor, construir la imagen amazónica desde el punto de vista amazónico, es la premisa fundamental del trabajo que hacemos en la Escuela de Cine Amazónico. Por ejemplo, personas del pueblo Amahuaca, con quienes estoy trabajando hace 04 años, a partir de su participación en los talleres que realizamos han logrado solucionar problemas inmediatos como el problema de la salud que los estaba matando, o la falta de educación secundaria. Con las obras audiovisuales que han hecho y con el fortalecimiento de su capacidad de inter-

locución han logrado lo que tantos años habían anhelado. Y creemos que esto va más allá del cine, es parte de las transformaciones sociales y culturales que con el trabajo que hacemos pretendemos concretizar.

Teniendo en cuenta la importancia que tiene el cine en estos procesos de transformación social. ¿Que consideras que se podría hacer para promover el cine y ampliar las posibilidades que ofrece en ese sentido?

Los distintos pueblos originarios manejan narrativas diferentes a la nuestra, a la narrativa aristotélica clásica, y también muy diferentes a lo que vemos ahora en el cine más vanguardista y contemporáneo. Esto de por sí ya es una riqueza e ilumina este abanico de posibilidades de la cinematografía. Y evidentemente me parece que desde el estado y desde los centros académicos hay que estimular este tipo de posibilidades expresivas.

Creo que los estímulos del estado no solo deben ser económicos sino que tienen que darse políticas de estado en favor de estas experiencias. Nosotros, desde los espacios de la ECA, hemos participado en reuniones con otros colectivos latinoame-

ricanos de cine que trabajan en pueblos originarios, para exigir al estado peruano que exista una política en relación a este tipo de cine realizado por los pueblos originarios. Que no necesariamente tienen pretensiones económicas, sino más bien un sentido práctico de presencia en la cotidianidad nacional y también un sentido de creación que ellos por supuesto tienen con sus propias iniciativas.

¿Qué te llevas de este quinto encuentro Corriente?

Dentro de la dialéctica de la vida y de la creatividad en sí misma es necesario ir renovando, innovando, confrontando y este tipo de espacios ayudan a ello, a confrontar ideas, a conocer cuáles son las propuestas narrativas, creativas y el pensamiento de los nuevos creadores latinoamericanos. Lo primero que he sentido es ese espíritu de colaboración, esa sinergia entre jóvenes creadores de Argentina, Chile, Bolivia y Perú. Me parece fabuloso que se esté creando un espacio donde puedan fortalecerse entre ellos, crear proyectos conjuntos, intercambiar experiencias. Es una suerte de escuela no oficial que va a incidir en la formación y en el enriquecimiento de cada una de sus propuestas.

Yo no soy necesariamente un creador muy contemporáneo, mi trabajo es un poco más convencional, y este tipo de experiencias confrontan mi trabajo, y me llevan a pensar en qué medida podemos incorporar esa creatividad en los lugares alejados donde trabajo. En la Amazonía el referente principal es la televisión y no es el mejor referente para la creación cinematográfica, frente a ello, en los espacios que tenemos tratamos de compartir con los jóvenes realizadores amazónicos estas nuevas propuestas.

Ver este abanico de obras que van desde la experimentación total, el empleo de estructuras nuevas o la utilización libre de la imagen y el sonido para transgredir lo que hemos conocido como cine convencional, creo que va a enriquecer definitivamente nuestra perspectiva de trabajo y nos va a ayudar a promover un nuevo tipo de cine, puesto que sentimos que en los lugares donde trabajamos tienen un apego muy grande a lo convencional. Creo que salgo de aquí muy enriquecido por eso.

Eso sí, hay que tener en cuenta lo que dije al principio. Esta diversidad es rica pero al mismo tiempo plantea un desafío, acerca de en qué

medida estamos atomizando más a nuestros públicos, atomizando más a nuestras sociedades y eso también es un motivo de reflexión, y creo que hay que plantearlo en este tipo de encuentros para complementar lo que ya se está haciendo.

Finalmente los invito a recorrer más el Perú, a confrontar las realidades de nuestras diferentes identidades culturales, los diferentes paradigmas que existen en cada región, la complejidad de los pensamientos que están presentes en nuestro país, los retos que debe enfrentar la gente de las zonas rurales, de las zonas más olvidadas. Creo que eso es necesario en países como el nuestro, que a pesar de no ser tan grande, tiene distancias respecto a entendernos como sociedad, como conjunto.



FOCO - FERNANDO VALDIVIA (PERÚ)

BUSCANDO EL AZUL

(Dir. Fernando Valdivia, Perú, 2003, 45 min)

Sinopsis: El joven pintor, Víctor Churay, pinta escenas de la vida y los mitos tradicionales Bora, usando tinturas y materiales naturales. Con su arte y su vida despierta en su comunidad el deseo de revitalizar su cultura.

LA TRAVESÍA DE CHUMPI

(Dir. Fernando Valdivia, Perú, 2009, 47 min)

Sinopsis: Los pobladores de Chicherta, una pequeña comunidad Achuar de la Amazonía peruana, quieren proteger su santuario secreto de la llegada de las empresas petroleras a las que se les ha concesionado este lugar sagrado y también gran parte de su territorio. El viejo Irar guía a su nieto Chumpi y a un grupo de la comunidad en una expedición cruzando los ríos y bosques más sanos de la selva para revelar al mundo- por primera vez- la existencia de su santuario.

AMAHUACA SIEMPRE

(Dir. Fernando Valdivia, Perú, 2017, 64 min)

Sinopsis: A inicios de los años 60, algunos investigadores predijeron que los indígenas Amahuaca de la Amazonía peruana iban a desaparecer. Sin embargo, las nuevas generaciones luchan por evitar ese destino y, encabezadas por un persistente profesor, hacen todo lo posible para enfrentar las enfermedades, la falta de educación y su invisibilidad frente al país.



SI NO CREAMOS NOS GANA LA TRISTEZA Y LA TRISTEZA ES MUERTE

Diálogos con César Gonzáles

No hay peor cárcel que la mirada del otro

Camilo Blajaquis

César González es escritor, poeta y director de cine, autor de una de las obras cinematográficas recientes más prolíficas y singulares de Argentina, donde es considerado por parte de la crítica como el principal referente para pensar la problemática de lo popular en el cine actual de dicho país.

Nació y vive en la Villa Carlos Gardel e inició su carrera literaria y cinematográfica luego de pasar un periodo en prisión. Al recuperar su libertad estudió un tiempo filosofía en la UBA y con el seudónimo de Camilo Blajaquis empezó a publicar. Su primer libro de poesía en libertad fue "La venganza del cordero atado", al cual le seguirían "Crónica de una libertad condicional" y "Retórica al suspiro de queja". Ha trabajado como productor musical de varios jóvenes también habitantes de villas. Fue creador de la revista Todo Piola, espacio literario independiente que funcionó entre 2009 y 2012, y ha sido columnista en las revistas Sudestada y THC.

Entre el año 2010 y el 2012 realizó de forma amateur, junto al realizador Martín Céspedes, los cortometrajes de ficción: *El cuento de la mala pipa*, *Mundo Aparte* y *Condicional*; en Julio de 2013 estrenó *Diagnóstico Esperanza*, su primer largometraje; en 2014 dirigió los cortometrajes *Guachines* y *Truco*; en 2015 llegó el turno de su segundo largometraje *¿Qué Puede un cuerpo?* y luego vendrían *Exomologesis*, *Atenas* y su más reciente película, *Lluvia de jaulas*.

En el V Encuentro Corriente le dedicamos un foco retrospectivo a su cine, fue asesor de proyectos, ofreció una clase maestra, participó de un conversatorio y tuvo una charla con el público luego de la proyección de "Atenas". A continuación compartimos algunos fragmentos de las preguntas del público y de las respuestas de César, transcritos para esta publicación.

¿Consideras que tu cine es cine de la periferia?

Yo tengo un problema con eso. Yo nunca me propuse hacer cine villero o cine de la periferia. Yo dije, yo voy a hacer cine, voy a hacer películas, obviamente películas que hablan de la aldea que habito, pero cine, sin adjetivos. Y esa adjetivación es para analizar ¿Por qué a este tipo de cine siempre le agregamos un adjetivo? Porque el adjetivo se usa cuando es este tipo de cine, se dice cine villero, cine indígena, cine de la periferia, pero cuando un blanco hace cine, cuando un burgués hace cine, nadie dice cine blanco, nadie dice cine burgués. Me parece que hay una perversión extraña escondida ahí. Obviamente que las palabras para nada es inocente. Entonces yo reivindico que lo que hago es cine y en Argentina estoy constantemente en esa lucha. Entonces ese adjetivo, esa aclaración, no digo que esté bien o esté mal, digo que es para analizar, para todo aquel al que le interese pensar el cine.

Pero no voy a negar que a mí me interesa trabajar en las villas. Con los elencos que en su mayoría pertenecan a esos lugares, aunque también mezclo, porque también

hay actores profesionales en mis películas. Si me quedara solamente trabajando con villeros sería como una discriminación inversa, sería como perpetuar el orden de cosas, pero obviamente que me interesa que los jóvenes de la villa accedan a la herramienta cinematográfica, en la actuación, en la parte técnica, en lo que fuere. Porque el cine está en deuda, el arte está en deuda con las clases subalternas, periféricas, con la clase baja. Hay una deuda histórica en cuanto a la autorepresentación.

Yo busco que a la vez que hacemos las películas ir formándonos y fortaleciéndonos. Ahí el cine y el arte entran como algo que ya no pasa por lo artístico solamente. Sino que empieza a pasar algo más. Porque ese pibe en ese rato, o esa piba ese rato que está trabajando en una película, realmente se siente con una gran capacidad, los he visto brillar de una forma que cuando se termina la película es tremendo lo que pasa. Es como que les agarra una tristeza. Por eso también soy tan prolífico, porque tengo ahí un nivel de exigencia del grupo. Vamos a crear porque si no lo hacemos nos gana la tristeza y la tristeza es muerte. Si nos agarra una pulsión de muerte caemos y quedamos bloqueados sin ningún tipo de acción.

Creo que es muy importante que exista la autorepresentación, pero para mí ahí no se termina la cuestión, sino que ahí recién empieza. Yo doy talleres en la villa donde vivo, talleres de cine para los jóvenes y uno de mis lemas es que no alcanza con que hagan películas, obviamente es un acto de justicia, pero no me conformo porque sería una demagogia medio conservadora quedarse en el lugar de: hay mira los negritos de la villa aprendieron a usar una cámara, que lindo. No. Hay que preguntarse ¿Qué van a filmar? ¿Qué van a decir? ¿Qué tienen para decir? ¿Qué discurso? Cuiden el discurso, porque uno tiene que estar bien atento porque a veces inconscientemente en una película uno puede terminar diciendo algo que no quería decir. Entonces a mí no me conforma que los pibes de la villa solo aprendan el proceso de la realización cinematográfica y listo.

Por ejemplo en la villa 21, que parece un crisol de Latinoamérica, está el sector de los paraguayos, está el sector de los peruanos, está el sector de los bolivianos y el sector de los argentinos. El argentino por más que es villero, pobre, y que afuera de la villa es marginado, maltratado y todo, se cree superior al villero paraguayo,

al peruano y al boliviano, Y se lo hace sentir, y se lo dice. Entonces la autorepresentación no es garantía de nada para mí.

Me ha pasado que me mandan cortos de otras villas sobre un tema en concreto como la cuestión de la violencia o la cuestión de las drogas, y tienen un enfoque a mi entender muy moralista. Y si lo decimos nosotros mismos de ese modo ahí le damos de comer a todos los fascistas que nos van a decir: ven, lo dicen ustedes no lo decimos nosotros, ustedes están diciendo que son todos malos por naturaleza. Entonces ahí empieza el problema. Obviamente que es un paso fundamental equilibrar el acceso, pero ahí recién empieza la cuestión. A la inversa conozco un montón de directores o directoras burgueses y burguesas que hacen películas revolucionarias. Que hacen películas con alto contenido social, con sensibilidad. Entonces más que por la clase para mí pasa por cómo se percibe el mundo que vivimos, más allá de la clase en la que nacimos en contra de nuestra voluntad. Por ejemplo, cómo percibe el director burgués ser un burgués. Entonces para mí el ser de clase baja y hacer arte no es garantía de algo interesante. Yo necesito ver

el objeto artístico más allá de la clase social y la procedencia.

**Deseo comentar que me agrada-
ron y llamaron la atención mucho
los primeros planos de tus pelícu-
las. En los que se notaba bastante
cómo se sentían en ese momento
tus personajes.**

En cuanto a los primeros planos, yo edito mis propias películas. Y eso puede parecer una postura arrogante o egoísta, pero no es por eso. Yo pienso que al cine le falta esa metafísica que tienen las otras artes. Recuperar un poco más de la mística del pintor o del actor, que tiene que entrenar solo contra el espejo y recitar y memorizar un texto. Recuperar ese encuentro con el objeto artístico. Por eso edito yo.

Y en cuanto a los primeros planos no tenía una idea clara, filmé muchos primeros planos sin saber cómo los iba a meter después. Y ya en el montaje los ponía como una forma de romper con la lógica narrativa. Porque si bien es una película que cuenta una historia, yo detesto la frase: contar historias. Es la frase más cliché que hay en el cine. Yo lo he hecho porque realmente me parece que hay que disputarle el espa-

cio de cultura de masas a los medios hegemónicos y no creer que todo lo que es masivo es sinónimo de baja calidad. Encontrar un puente entre una cosa masiva, popular, que la película la pueda ver cualquier persona, de verdad me interesa que la vea cualquier persona, pero a la vez permitirme algunos elementos formales, algunos elementos de búsqueda estética, porque si no también me aburro. Y yo necesito el deseo, si no hay deseo el arte es un fracaso, así sea que vayamos a abordar temas tristes, duros, crueles, es una película.

Otra frase que detesto es: mostrar la realidad. Mentira, yo no estoy mostrando la realidad. La realidad es inmensa e infinita. Necesitamos una cámara omnipresente que gire a la velocidad de la luz en 360 grados, eso sería mostrar la realidad. La cámara en todo caso puede fragmentar la realidad. Yo creo que uno tiene un discurso sobre esa realidad que está mostrando y lo importante es asumir ese discurso. Obviamente uno tiene que dejar el punto de vista lo más abierto posible para el espectador, pero no hacerse el boludo, siempre hay un discurso. En cualquier película hay un discurso ideológico, moral, una visión del

mundo, de valores que la persona que hace esa película cree que son los valores del mundo. Entonces para mí es muy importante la cuestión discursiva en el cine, la cuestión visual. Lo de los primeros planos es por eso. Cómo, dentro de la narrativa más clásica, meter algunos guiños, porque hay que romper con eso de lo popular como sinónimo de algo no tan artístico. ¿Dónde están esas leyes que indica qué es una cosa u otra?

**Y hablando del discurso y la repre-
sentación estaría bueno que nos
cuentas como ha sido trabajar lo
que muestras en Atenas. El hablar
de una mujer de la villa que acaba
de salir de la cárcel. Teniendo en
cuenta que en tus anteriores pelí-
culas la presencia de los hombres
es muy fuerte.**

La hice porque evidentemente quería equilibrar mis anteriores películas que eran muy masculinas, muy de macho, pero Atenas no es solamente la historia de Perséfone (la protagonista), se va mezclando con otras historias. No quería caer en la demagogia de decir que Atenas es una película feminista. No. Las películas feministas las tienen que hacer las mujeres. Justamente esta-

mos hablando de eso, criticando la representación que hacen algunos sobre los otros. Si yo soy hombre y me pongo a representar lo que vive una mujer, estoy incapacitado naturalmente. Puedo sentir empatía, imaginármelo, investigar pero lo que vive un cuerpo no se lo puedes transmitir a otro cuerpo. Las películas de mujeres, sobre los problemas de mujeres, yo prefiero que las hagan mujeres no hombres.

Yo simplemente quería mostrar cómo es ese tejido invisible que existe en las poblaciones villeras. Que cuando no está el estado para contenerte, no están las instituciones, que encima ya nacieron mal, que nunca van a funcionar bien. Porque no es que el sistema falla, esto es el sistema, las instituciones están para eso, para ser burocráticas, esa es su razón de ser, no hay otra. No es que nacieron y fueron cayendo en la decadencia. No. Yo quería mostrar que cuando salís de la cárcel, ¿Quién te va ayudar? La persona que sabe lo que viviste porque lo vivió también, Y eso existe, es así. ¿Quién te va a tirar una soga? El que sabe lo que es. Y está enfocada en personajes femeninos fuertes, no en el clásico personaje femenino, intuitivo, frágil que llora por cualquier cosa, ese cli-

ché de la mujer. Tampoco mujeres haciendo de hombres, eso no, son mujeres fuertes, pero sin caer en la demagogia, como decía al comienzo.

Y en cuanto al representar al otro, aunque en tus películas representas la vida en las Villas, donde efectivamente vives, también representas a otros, a los que viven fuera de las villas. Y los personajes y espacios de esos otros son más deslucidos y caricaturescos

Eso fue en las primeras 03 películas, Fue a propósito. Fue como devolverle a la historia del cine lo que siempre hizo con nosotros ¿Qué hizo con los personajes pobres o con los indígenas en el western en los EEUU, por ejemplo? Caricaturas. El indio era una caricatura. ¿Ciudad de dios que es? Todos los que viven en las favelas son caricaturas, son monstruos. Entonces yo ahora tengo 29 años, en ese entonces tenía 24 o 25, tenía mucha rabia y dije les voy a hacer lo mismo. Así que ustedes directores burgueses siempre hacen caricaturas de los pobres, ahora

hay un pobre que hace cine que va a hacer caricaturas de ustedes. Justicia poética. Lo hice como forma de justicia poética. No digo que sea interesante desde el plano artístico, pero como que lo necesitaba en ese momento. Hoy no lo haría, hoy ya no lo hago, en mis nuevas películas ya no lo hago, complejizo un poco más, digamos que me reconcilié con los burgueses. Cinematográficamente. En ese momento no, en ese momento quería y por suerte los personajes que hacen de clase media o clase alta son efectivamente de esa clase media, porque no quería hacer la de villeros haciendo de clase media, hubiera quedado peor todavía, y por suerte agradezco al elenco que se prestó a esto.

Pero fue adrede el que sean caricaturas. Yo recuerdo clarito un director muy conocido en argentina vio ¿Que puede un cuerpo? y me dijo: me gustó, pero César mirá yo soy clase media y te puedo asegurar que no somos todos así. Y yo lo que le contesté fue: viste que feo se siente, se siente feo que digan todos ustedes son así ¿Se siente feo o no se siente feo? Si

se siente feo. Es lo que vi siempre en todas las películas sobre la marginalidad, las que conocí de chico, después cuando uno ya crece y puede acceder solo a la historia del cine se encuentra que hay de todo. Pero yo siempre sentí eso. Que todos los de la villa éramos malos. Y la cuestión de la maldad no la definía el delito. No es que los malos eran los que robaban, para el cine somos malos por naturaleza. Yo dije, quiero equilibrar un poquito eso y me pone contento decir que me salió bien. Porque mira me lo dices vos en un país que no es el mío. Pero como te digo, hoy no lo haría, porque también es perpetuar como una cierta discriminación, positiva le digo yo. Positiva porque por lo menos tiene un poco más de contenido. Digamos que alguien de la villa que se cagó de hambre toda su vida, que la policía lo verduguea por el solo hecho de ser de ahí, creo que tiene un poquito más de derecho de discriminar a un blanco si quiere. Hay siglos de justificación para discriminar a los blancos. Pero no creo que esa sea la salida tampoco, no tengo claro cuál es la salida.



FOCO - CÉSAR GONZÁLES (ARGENTINA)

DIAGNÓSTICO ESPERANZA

(Dir. César González, 2013, Argentina, 90 min)

Síntesis: Extractos espejados del paraíso villero, esqueletos de autos robados desmantelados y prendidos fuego. La utopía atrás de 200 mil dólares ajenos, diferentes clases sociales idénticas traiciones, eternos tejes y manejes... una tesis cinematográfica sobre cómo se desarrolla el micro-capitalismo en una villa miseria al costado de la moral, en los infiernos de la gran ciudad.

¿QUÉ PUEDE UN CUERPO?

(Dir. César González, Argentina, 2015, 64 min)

Síntesis: Hace casi 500 años Baruch Spinoza se preguntaba: ¿Qué puede un cuerpo? A partir de esa interrogante, en la película de González se cruzan, en el mismo hacinamiento de almas y basura, un cartonero y varios pibes chorros. Caminan bajo las alucinaciones del sueño consumista.

ATENAS

(Dir. César González, Argentina, 2016, 84 min)

Síntesis: ¿Deja el hombre a la mujer soñar? ¿Qué lugar tienen los sueños femeninos en una realidad esclavizada por la lujuria masculina? ¿No es una pesadilla si además de mujer naciste pobre y recién saliste de la cárcel?

LLUVIA DE JAULAS

(Dir. César González, Argentina, 2018, 80 min)

Síntesis: Los barrios populares son cárceles sin necesidad de puertas, ni de muros, ni de estar vigiladas por rabiosos centinelas. Donde la belleza convive con la violencia. Flores que crecen sin muletas. Un basural de cicatrices, que se conforma con la piedad de los turistas. Personas que arriban al mundo con una marca en la frente. Generaciones de jóvenes ya veteranos del horror, donde pocos sobreviven al carnaval de la mano dura.

El "Corriente V: Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción" se realizó gracias a:

ORGANIZA:



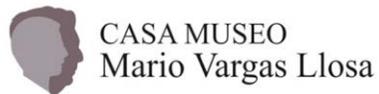
PROYECTO PREMIADO POR:



COLABORADORES:

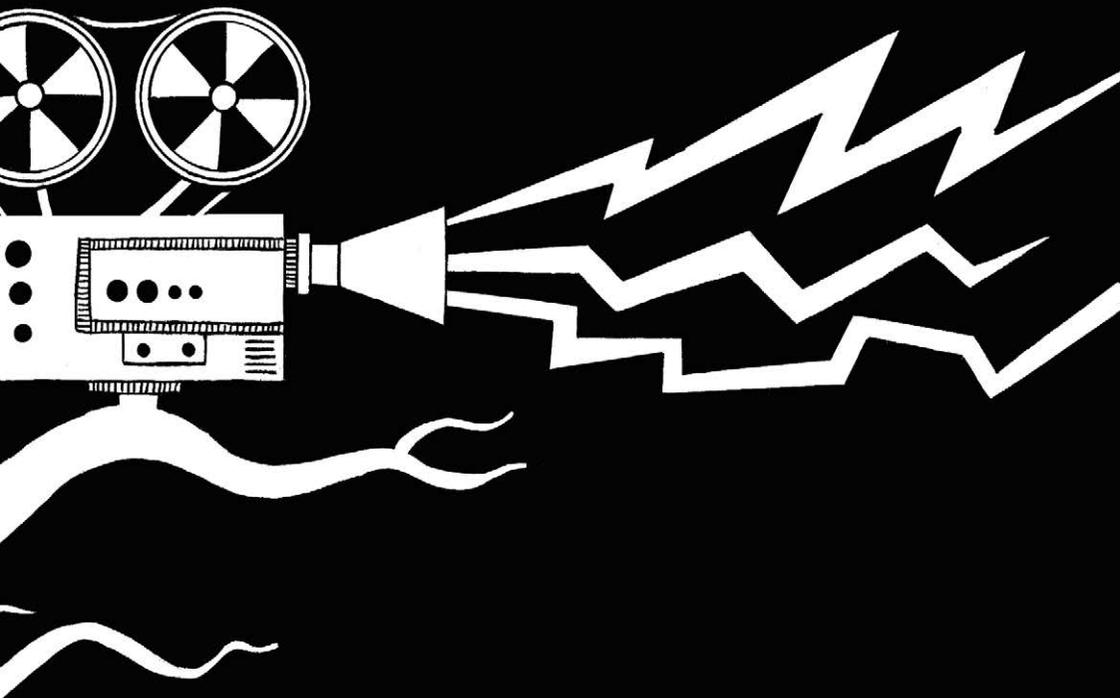


PATROCINADORES:



AUSPICIADORES:





SOMBRA DESLUMBRANTE N° UNO

Memoria de Corriente V:
Encuentro Latinoamericano de Cine de No Ficción

- 1** Diálogo con César Gonzáles
Arcadia – Muestra individual de Héctor Delgado
Entrevista a Madi Piller
Entrevista a Andrea Ancira
Los diarios y el cine de Teo Hernández
Entrevista con Fernando Valdivia
Instrucciones para el revelado de película blanco y negro reversible



**ORGANIZA
ASOCIACIÓN CULTURAL
BULLA**



Proyecto premiado por:

PERÚ Ministerio de Cultura