

Editorial: *En otro tiempo y en otro lugar*

errazu@gmail.com

por Miguel Errazu
editor invitado

investigador posdoctoral, Universidad Autónoma Metropolitana (México)

1. Por una investigación menor (junio 2020)

Presentamos aquí unos textos que, allá en 2018, iban a formar parte del primer número de una nueva revista académica de estudios de cine y artes visuales. Aquel proyecto no llegó a realizarse y los textos quedaron en el aire hasta ahora. El hecho de que el equipo editorial de *Artefacto Visual* aceptara publicarlos en su revista fue una noticia maravillosa que, de algún modo, compensó todos aquellos esfuerzos.¹ Les estamos profundamente agradecidos, y no solo por acoger estos materiales sino también por hacer posible una manera de hacer las cosas que, en relación con nuestro trabajo y nuestra propia práctica de investigación, nos ha permitido hacernos muchas preguntas. En lo que sigue quiero plantear brevemente algunas de ellas, con el foco puesto en las conexiones que puedan pensarse entre nuestros intereses como investigadores y nuestra práctica.

Con aquel proyecto editorial, quisimos poner en el centro de la discusión unos cines indisciplinados y periféricos. En los últimos años, las historias e ideas de la experimentalidad audiovisual latinoamericana han ganado un terreno importante en el campo de los estudios cinematográficos de América Latina, tradicionalmente dominado por historiografías de la ficción narrativa y del documental. De este modo, y aún sin desatender prácticas nacidas o desarrolladas en otras latitudes, quisimos colaborar a abrir el campo de estudios audiovisuales en México mediante un desplazamiento teórico y metodológico hacia los márgenes de la imagen movimiento.

Así pues, la idea de descentramiento atraviesa todos los materiales que componen este volumen. En algunos casos, se abordan descentramientos epistemológicos. En otros, de los modos de producción, de sus agentes y de las divisiones disciplinares. También se escenifican las tensiones entre formalismo y trabajo social y entre autonomía e intervención política. Una parte de estos textos se acerca a prácticas audiovisuales en Latinoamérica, pero otra mira al cine producido en los márgenes de los países centrales. En definitiva, cada texto acomete —de un modo u otro— una crítica al dualismo entre

¹ Aprovechamos también para agradecer a revisores, revisoras, autores y autoras por habernos acompañado hasta aquí. Por último, queremos resaltar el trabajo de Mariana Martínez Bonilla, cuya colaboración fue también esencial para que estos textos puedan publicarse hoy.

centro y periferia, y presenta alternativas a este ordenamiento binario. En línea con los ejes discursivos de aquel proyecto editorial, los materiales que presentamos ahora son, diríamos, textos que apelan a la resistencia; reivindicaciones de los alrededores de una práctica fílmica normada.

Pero, ¿cómo se relacionan estas prácticas audiovisuales con nuestra propia tarea como académicas, docentes o investigadores? En muchas ocasiones, nuestra práctica se imagina a sí misma participando de estos alrededores, trazando sus mismas líneas de fuga. Se trata de un deseo que convive enigmáticamente, de forma contradictoria, con la certeza de vivir inmersas en los órdenes jerárquicos de los departamentos, centros de investigación y facultades; sometidos a las exigencias cuantitativas de agencias de evaluación fantasmales; con la certeza de estar comprometidas hasta los huesos con “proyectos” poco o nada remunerados; con la seguridad de habitar un mercado laboral tan precario como competitivo; con la sensación, en definitiva, de no poder hacer mucho contra la institucionalización de la ansiedad como norma de vida.

Alimentamos los centros de elogios a la periferia. Sujetos por un doble vínculo, buscamos la estabilidad material mediante la defensa retórica de toda aquella práctica que desestabilice. Y es que, pienso, sería demasiado difícil subsistir en la academia sin sentirnos partícipes del prestigio de la resistencia.

*

En los días en los que ultimábamos aquel proyecto, organizamos un congreso en el museo de arte contemporáneo más importante de la ciudad. Uno de los ponentes, un cineasta experimental de trayectoria larga y compleja, nos regaló una charla fascinante sobre la relación entre depresión, práctica periférica y vida digna. ¿Cómo y por qué no alcanzaba ya a asegurarse las mínimas condiciones materiales para hacer cine? En aquel momento —por suerte, pasajero— el cineasta acababa de tirar la toalla. Se había resignado a poder consolidarse en el circuito internacional del cine experimental, de estos “otros cines” de los que nuestro proyecto quería dar cuenta. Alguna vez, el cineasta había llegado a imaginar que el reconocimiento le reservaría, cuanto menos, cierta estabilidad económica. Sin embargo, aquellos dos términos (estabilidad, reconocimiento) no parecían conjugar fácilmente.

Volví a escuchar su ponencia hace pocas semanas, en YouTube. Entonces advertí que, además de la desesperación, la honestidad y la belleza de sus palabras, allí se expresaba también aquella tensión irresoluble entre periferia y centro con toda la carga del deseo que se confronta a la necesidad. El deseo: insistencia política de mantenerse en una alteridad radical, en el alejamiento y la crítica de la norma. Deseo de hacer cine con el cuerpo, por los pies, desde abajo, incorrecto, con la energía puesta en disolver toda frontera. La necesidad: una legítima aspiración a ser reconocido, si no en el centro,

sí al menos en ciertos *centros*. Necesidad de ponerse, siquiera por unas semanas al año, en el lugar del emprendedor capaz de extraer valor de su propia práctica excéntrica; de capturar su energía, poner a circular su sentido, transformarlo en el capital necesario para seguir circulando, pagar la renta y arreglarle los dientes a su hija.

Queríamos pensar esos cines otros —experimentales, fronterizos, menores, resistentes— como los sures del Norte Global de la práctica audiovisual. Pero allí también, en esos sures, abundan nortes cercados: los centros de extracción de valor estético, los silos de acumulación de patrimonio simbólico, las fábricas de transformación de trabajo en capital, los despachos de producción de legitimidad académica. Sin mucho margen de maniobra, corremos el riesgo de reducir aquel deseo a un recurso natural —una materia prima compuesta por lenguajes, discursos, palabras e imágenes adecuadas— para convertirlo en valor de cambio y sostener nuestra voluntad —y nuestra necesidad— de habitar los centros.

*

Esta doble experiencia —la nuestra, en relación con aquel proyecto editorial de las periferias del cine (asalto frustrado al “centro”), pero también la de aquel cineasta excéntrico desatendido por las instancias de legitimación— describe formas de encarar en la práctica nuestro trabajo y nuestras relaciones con el deseo, el discurso y la institución. Por más comprensibles que sean, muchas veces estas formas no hacen sino contribuir a la institucionalización de la neutralización crítica, la autoexplotación y el extractivismo artístico y académico. Pienso que estas experiencias apuntan a la necesidad de poner en crisis nuestra propia práctica: atender a los modos en que construimos, en nuestro trabajo como investigadoras, docentes o académicos, las relaciones dentro/fuera, centro/periferia, resistencia/norma, destitución/institución.

No, se trata, desde luego, de renunciar a situarnos en los espacios que aseguran materialmente nuestras vidas, pero sí de pensar nuestras relaciones de obediencia con ellos. Pensar, por ejemplo, cómo sería una práctica que no pase por la ortodoxia de reivindicar, desde los pequeños o grandes centros (o con las miras puestas en acceder a ellos), la fuerza disruptiva de las periferias. Pensarlo, al menos, si queremos renunciar al hábito colonial de vestir nuestra práctica académica normada con el prestigio político de los desbordamientos, las diferencias, las desobediencias, los sures. Igual que reconocemos las potencias críticas de las prácticas menores, quizá deberíamos plantearnos qué implicaría, para muchos de nosotros que estudiamos estos “otros cines”, reconocer nuestra situación como punto de partida para la puesta en marcha de otras relaciones, otras metodologías, otros procesos. Y empezar así a pensar cuáles podrían ser los contornos de una investigación menor: situada, no extractiva, no productivista, quizá resistente, quizá relacional, pero también autocrítica.

Por ahora, presentamos estos textos excéntricos, a dos años de su primera fecha de publicación. En las periferias de su propio momento, en otro tiempo y en otro lugar.

2. Los alrededores del cine (junio 2018)

“Salir del cine”, decía Roland Barthes hace casi medio siglo, es “dejarse fascinar dos veces”. Dejarse fascinar, en primer lugar, por la historia, la “hipnosis de lo verosímil”: la imagen. Ceder, después, a todo aquello “que se sale de ella” y la “trastorna” pese a encontrarse justo a su lado: el grano del sonido, la rigidez del asiento, el polvo que dibuja un cono de luz y el murmullo cálido de otros cuerpos. Barthes sugería así la eficacia política de un goce discreto, capaz de discernir dos formas de fascinación que, al chocar, se ponen a distancia mutuamente. Distanciar, espaciar —imperativo que toma prestado de Brecht—, sin renunciar por ello a la sensualidad de la escena. Antes bien: redoblándola. Por eso dirá, más adelante, que esta distancia no será ya crítica o intelectual, sino amorosa. Una modesta proposición que opone, al “discurso de la contra-ideología”, la contraposición de dos placeres, una dialéctica de los afectos. Dos veces, entonces: toda relación (con la imagen) debe “complicarse” con una situación (de los cuerpos, en los espacios).

¿Qué relaciones de imagen, con imágenes, surgen de las diferentes maneras de situarnos frente a ellas? ¿Qué espacios son esos que debemos sortear, atravesar o abandonar para mejor abandonarnos? ¿Cómo una situación redefine los modos de relacionarnos con las imágenes y a través de ellas? La propuesta de Barthes fue, a mediados de los años setenta del siglo pasado, su manera de reaccionar al desencanto derivado de la crisis de la imagen militante. Aquella imagen exigía enfilar hacia la puerta y salir del cine (de un portazo) para acudir a las proyecciones clandestinas, a los cine-clubs, a las fábricas y facultades, a las plazas. Lo que, al fin y al cabo, no era sino una tentativa más de “organizar el pesimismo” en nuevas situaciones, a la espera de que trajeran consigo otras relaciones. Salir del cine, pues, para mejor volver a él: visibilizando otros sujetos, imaginando otras historias, proponiendo otras luchas, acompañando otros procesos, expresando otros afectos.

Toda imagen situada provoca, a su vez, una situación imaginada. Toda práctica que se hace cargo de su situación contiene ya la potencia para transformarla. Por eso Hito Steyerl, en un texto ya clásico, señalaba que solo la perspectiva histórica del conflicto, las “estéticas de la resistencia”, podrían servirnos para entender qué puede ser hoy la investigación artística. Para Steyerl, la relación con las imágenes, la redefinición de las visualidades, implica siempre un ejercicio de resistencia —a la institucionalización y fijación de sus marcos, a un cierto ordenamiento— y un ejercicio permanente de imaginación sobre cómo producir nuevas situaciones: un tren que es un estudio y una sala de proyección; una película que en realidad es un libro; un film que se auto-

interrumpe y se convierte en una ocasión para la discusión; una tira de celuloide que materializa la colaboración entre cineastas y no especialistas. ¿No será la investigación artística, entonces, la exploración de esta dialéctica entre relación y situación? ¿Un terreno en disputa que aún “debemos discutir, debemos inventar”, para decirlo con las palabras de Frantz Fanon que abrían el camino “hacia un tercer cine”?

“Salir del cine” nunca fue, pues, un imperativo. No hay que salir del cine. Y si se sale, es solo para volver a entrar, retomarlo en la distancia, dejarse atravesar por lo que se le escapa, rodearlo para volver a contornear sus perfiles. Distancia crítica, distancia amorosa: tomar al cine en sus alrededores no es sino imaginar, para cada situación, la potencia que lo excede, lo deshace y lo pone en movimiento.

Es en torno a este espacio, alrededor y en los alrededores del cine, que circulan los materiales que presentamos aquí. Plantean, desde diferentes perspectivas, tiempos y geografías, maneras de construir relaciones de imágenes fruto de situaciones diversas. Estas situaciones son, siempre, modos de pensar la producción de un cierto espacio público; situaciones que cuestionan la relación entre modos de representación, formas fílmicas y espacios de producción, distribución y recepción. “Complicar una relación con una situación” es, por tanto, volver a poner sobre la mesa la cuestión de cómo el cine puede intervenir los procesos de subjetivación, cómo el cine opera en esta dialéctica entre distancia y afecto.

Así, como sostiene Raquel Schefer en el artículo que abre este número, es a partir de la situación de Latinoamérica, como región marcada históricamente por relaciones de dominación coloniales, que puede pensarse en la emergencia de un cine “excéntrico” que “rota la mirada” y cuestiona las epistemologías occidentales de la modernidad europea y sus estructuras binarias: la separación jerárquica entre sujeto y objeto, observador y observado, el yo y el otro, interioridad y exterioridad. Se trata de miradas en rotación que, movilizadas a partir de un vasto corpus de obras, de entre las que destacan *The Laughing Alligator*, de Juan Downey (1979), y *Occidente*, de Ana Vaz (2016), cuestionan su propia situación como piezas audiovisuales (a caballo entre la etnografía y la pieza de arte, entre el documental y la ficción experimental), a la vez que ponen en crisis, a partir de procesos de auto y co-representación, las demarcaciones que aún acechan a muchas prácticas contemporáneas marcadas por el giro etnográfico.

Los dos artículos que le siguen, “Las video-cartas: un proceso educativo de cine participativo con niños/as”, de Daniel Ulacia, y “Experiencias que potencian, obras que resisten. Notas sobre la realización audiovisual en la escuela”, de Cintia María Schwamberger, Julieta Armella, Yanina Carpentieri y Sofía Dafunchio, plantean exposiciones de casos, a partir de situaciones experimentadas en primera persona del plural, sobre procesos de producción y representación audiovisual en diferentes regiones

de Latinoamérica. Se trata de otros alrededores del cine que continúan y expanden la discusión sobre autorrepresentación, resistencia, relaciones entre imágenes y sujetos, y potencia emancipatoria del trabajo fílmico. Así, Daniel Ulacia plantea cómo la apertura relacional que implica el trabajo sobre el dispositivo de la video-carta, que él mismo desarrolla en “talleres nómadas” realizados por niños y niñas de la Ciudad de México, puede servir como una experiencia generadora de discursos políticos. Para Ulacia, los talleres de video-cartas deben entenderse en el contexto de un cine documental participativo y de sitio-específico; una situación desde la cual los/as niños/as abandonan su posición subalterna para ensayar formas de relación y autorrepresentación.

Por su lado, las autoras de “Experiencias que potencian, obras que resisten”, investigadoras de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), relatan diez años de experiencia en la organización de talleres audiovisuales con adolescentes en la región de Conurbano, del Área Metropolitana de Buenos Aires, una zona que presenta altos índices de vulnerabilidad y exclusión social, degradación y contaminación ambiental. Para las autoras, los talleres que conducen desplazan el acento sobre la producción de obras, en favor de una intensificación de los procesos de conversación, la larga duración, y la búsqueda de modos de organización no jerárquicos; que resistan, primero, e intervengan, después, en los órdenes materiales y subjetivos: un trabajo sobre “lo ordinario” que, según las autoras, posibilite la aparición de “lo extraordinario”.

El cuarto artículo que presentamos, “Del monumento en el film al film como monumento”, de Mario Espliego, aborda la cuestión de los espacios del cine y su potencialidad a la hora de construir una esfera pública. A partir de sus funciones ideológicas y memoriales, Espliego expone el modo en el que la movilidad de cine entra en relación dialéctica con la inmovilidad de la estatuaría monumental, fundamentalmente para el caso soviético: desde los primeros ejercicios cinematográficos de propaganda y agitación política en los años 20 —como los cine-trenes y trenes de agitación y propaganda— hasta los proyectos contemporáneos de Rudolf Hertz o el colectivo artístico militante Chto Delat. Cine y monumento se entreveran, así, en una tensión entre movimiento e inmovilidad, contingencia y pulsión de cierre, memoria crítica y amnesia.

La cuestión del movimiento, así como el modo en que una idea expandida del cine propicia nuevas relaciones con las imágenes y, sobre todo, nuevas situaciones espectatoriales, son abordados en los últimos dos artículos. En “La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y *Filmroom Smoke* (1967-presente)”, Pedro de Llano reivindica la obra de esta artista estadounidense de origen alemán. Influida por la emergencia de las formas performativas, en sus obras de la segunda mitad de los años sesenta Maria Nordman propone una redefinición de lo fílmico como ambiente y entorno, y del movimiento como desplazamiento físico del espectador, convertido en un

participante o colaborador. Así, para de Llano, la expansión del campo de lo cinemático operada por Nordman —que parte del cine para acabar, en un movimiento que dialoga con el artículo anterior, en proyectos de escultura pública, en el cine como encuentro y situación— debe considerarse un precedente fundamental de las prácticas relacionales que surgieron en la primera mitad de los años noventa.

Para terminar, Esperanza Collado nos remite, en “Y ahora que Mallarmé ha muerto, tiremos los dados sobre la noción de cine”, a la oscilación fundamental entre movimiento e inmovilidad en el cine, a partir de una sugerente lectura de las relaciones entre el texto y lo cinemático en la obra del (ex)poeta y artista belga Marcel Broodthaers. Collado acompaña la exploración del espacio poético mallarmiano realizada por Broodthaers, para el cual la indecibilidad del texto, su apertura temporal y espacial, es trasladada —re-situada— a un conjunto de prácticas suspendidas entre el espacio de la página, la sala y la percepción de la audiencia. La dispersión y la desagregación radical de las formas y los dispositivos cuestionan, así, la linealidad del encadenamiento básico del cine (“fotograma-intervalo- fotograma”), y permiten el estallido de otras relaciones con las imágenes, una insubordinación del tiempo respecto al movimiento.

En la sección de diálogos, presentamos dos entrevistas que servirán para ampliar la conversación sobre los alrededores del cine. Por un lado, una mesa redonda alrededor de la figura y obra de Teo Hernández, destacado cineasta mexicano nacido en Ciudad de Hidalgo y autoexiliado en Francia. En la conversación, que tuvo lugar en el MUAC en el marco del VII Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico (“El cine el campo expandido”, 2017), participan Andrea Ancira, curadora de la exposición *Estallar las apariencias: Teo Hernández* (Centro de la Imagen, 2018), junto con Álvaro Vázquez Mantecón y Federico Windhausen. Entre los temas que se abordan está la estrecha relación que el cineasta tuvo con el formato súper 8, la forma de aproximarse al cuerpo, sus principales referentes y coetáneos —como Maria Kloraris y Katerina Thomadaki—, así como la relación que estableció con la danza o la escritura, mostrando un claro interés por la convergencia entre distintas expresiones artísticas. Para trazar este recorrido, Ancira convida al diálogo ofreciendo un paseo por el archivo —imágenes y diarios— que el cineasta dejó a manos de su compañero Michel Nedjar y que actualmente se encuentra almacenado en el Centro Georges Pompidou.

Por su parte, en “Tiempo socialmente necesario”, Amanda de la Garza conversa con la artista y cineasta estadounidense Sharon Lockhart. Sus películas para cine y galería definen, ejemplarmente, la dialéctica entre relación (con las imágenes) y situación (material y espectral). Pero no menos importante es el modo en el que su trabajo, pese a su conexión con la tradición del cine estructural estadounidense, dialoga con prácticas sociales y de sitio específico. Así, a lo largo de este diálogo, de la Garza y

Lockhart plantean cuestiones que condensan muchas de las preocupaciones planteadas en este dossier: la dialéctica entre crítica y afectividad, y entre proximidad y distancia; el cuestionamiento de las divisiones disciplinares entre el cine y el arte; la relación entre el movimiento y la inmovilidad; las formas de articular —o desligar— el trabajo colaborativo y de larga duración con el trabajo formal; la consideración de los discursos de la antropología, la pedagogía y la política, o los modos en los que el movimiento y el trabajo de los cuerpos se relacionan con la emergencia de otras formas de subjetivación y creación de comunidades.

En definitiva, como titula Blanca García el texto con el que abrimos la sección de reseñas, se trata de “Otros cines siempre otros”. De aquella potencia emancipadora contenida en la pluralidad cines experimentales y militantes de la Inglaterra de los años setenta, a la reivindicación de las funciones del sonido en el cine estructural (“*Resonancias fílmicas*”, por Miquel Escudero), para terminar en un recuento de las trayectorias apenas desenterradas del cine experimental en América Latina (“*Explorando las periferias de la periferia*”, por Mara Huerta).