

Arqueología de la imagen Historia del cine experimental en Uruguay

Ángela López Ruiz*



Archaeology of the image. History of experimental cinema in Uruguay.

Abstract

“Archeology of the Image” is the name of the research directed by the writer. It takes place at the Contemporary Art Foundation, a collective of artists based in the city of Montevideo. This work takes as its starting point the film memory retrieval in the country and create from this a focus of converging audiovisual production where different ways of understanding the film.

Keywords

Experimental Cinema, Twentieth Century, Uruguay, Art, Poetry, Politics, Memory and Identity

Resumen

“Arqueología de la Imagen”, es el nombre de la investigación en curso dirigida por quien escribe. La misma se desarrolla en la Fundación de Arte Contemporáneo, colectivo de artistas con sede en la ciudad de Montevideo. Esta investigación toma como punto de partida, la recuperación de la memoria fílmica del país y crea a partir de esta un foco de producción audiovisual donde convergen diferentes modos de concebir el cine.

Palabras Clave

Cine Experimental, Siglo XX, Uruguay, Arte, Poesía, Política, Memoria, Identidad.

1 Introducción

Para saberlo, hay que sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ¿No ves que ardo?

(Didi Hubermann, 2007)

Este proyecto toma como punto de partida la extinción de los archivos fílmicos de Uruguay durante los incendios ocurridos al principio de la década del '70. Gracias al gesto de política afectiva del poeta Fernando Pereda, que dona su cineteca privada (la mayor colección de cine primitivo de la América Latina), se refunda el archivo de cine del estado, cuyo acervo se extinguió casi en su totalidad en dichos incendios. El advenimiento de la dictadura militar contribuyó a ignorar la ausencia de ese patrimonio y los gobiernos sucesivos tampoco percibieron la necesidad de restaurarlo. Este espacio de memoria colectiva recibe, después de la donación de Pereda, apoyo de diferentes filmotecas extranjeras y colecciones privadas similares a las anteriormente mencionadas.

El incendio marca un antes y un después en la producción local. Con la dictadura se cercena el espacio de creatividad que el Festival de Cine Experimental y Documental, organizado por CineArte SODRE, generaba. Este Festival era una experiencia singular que subvertía los valores hegemónicos del cine comercial y situaba a Montevideo en un lugar de vanguardia artística. Hurgando en torno a los motivos históricos que potenciaron la existencia de este evento, nos encontramos con un Montevideo habitado por imágenes de otro Montevideo, imágenes que no hemos visto pero sabemos que están, huellas una territorialidad invisible que nutren la modernidad y su entorno.

La invisibilización de este fragmento de la historia por parte de la crónica impresa, la manera en que el poder político ignora este acervo, permiten leer un vacío planificado, al que llamo *la imagen nunca nombrada*. De ahí la necesidad de ontologizar el presente a través de los relatos de los protagonistas y las imágenes que de estos devienen, zurciendo así estos rastros de memoria con un fino hilo de conciencia biográfica e histórica que une el presente y el pasado. El tiempo atraviesa al sujeto y es atravesado por él.

El proceso inmersivo se inicia a través del diálogo con los cineastas mencionados en los catálogos de los Festivales, de ahí al mundo de las imágenes. Este diálogo no es sólo un encuentro de palabras; también es el encuentro con *objetos testigos* de esa afectividad. Estos vienen a nuestras manos como parte viva de la historia haciendo referencia a un modo de hacer cine que es tomado por creadores contemporáneos para construir en un nuevo espacio de creación.

Es en este punto donde la investigación se transforma en un proyecto generativo, que se constituye a partir la siguiente metodología.

2. Metodología aplicada

Se proponen tres ejes de acción, que interactúan de forma inmanente:

1. *Arqueología de la Imagen*: restauración física del material fílmico encontrado y de artefactos que permitan la producción cinematográfica analógica.
2. *Anamnesis*: visitar los fundamentos teórico - filosóficos del Festival de Cine Experimental, qué experiencias lo antecedieron, la relación del medio intelectual con la imagen en movimiento, el vínculo entre el cine y otras disciplinas artísticas en la modernidad, cómo influyó esa forma de hacer cine en nuestra forma de pensar y en las producciones posteriores.
3. *El Presente*: cómo crear un eje de inmanencia donde la anacronía sea el motor que potencia la creación en un soporte casi extinguido.



2.1. Arqueología de la imagen

Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas ó inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no solo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido donde tenemos la experiencia. (Didi Huberman, 2007)

En relación a la reconstrucción física de imagen en movimiento, tenemos como primer paso la restauración de los films experimentales de cineastas uruguayos que fueron exhibidos y galardonados en el marco de los Festivales de Cine Documental y Experimental y luego preservados (o abandonados) por los mismos artistas, como objeto que compone la historia de un Montevideo construido desde una perspectiva ahora inexistente. Al recuperarlas, se mapea y contextualiza la producción cinematográfica en sintonía con las corrientes artísticas (moderna y contemporánea), y la relación de esta producción con el modo en que la misma afecta nuestra forma de pensar el cine.

La segunda etapa de este proceso es analizar y recuperar algunos de los objetos recibidos (y encontrados), aquí se enumeran parte de los mismos:

- Films huérfanos que remiten a principios del siglo pasado (1909) realizados por

↑ Figura 1: Fotografías de contacto del film *Efímero Pánico*, realizado durante el happening que lleva el mismo nombre, gentileza de la artista Teresa Trujillo.

artistas locales. Documentos de la historia universal filmados por periodistas e intelectuales uruguayos. Cintas magnéticas de sonido que se usaban en las tertulias, para musicalizar films primitivos.

- Documentos escritos (libros hechos a mimeógrafo, revistas y panfletos) que permiten ver la estrecha relación entre el cine y la poesía (García Lorca, José Bergamín, etc.), el cine y la música, el cine y el alma. Estos impresos permiten acercarse a la mirada singular que ese Montevideo tenía acerca del cine, muy próxima al surrealismo.

- Imágenes impresas en diferentes soportes, algunas copias directas de originales y nitratos encontrados en otras regiones del mundo.

- Linternas mágicas y sus correspondientes diapositivas, provenientes de donaciones anónimas, datadas del siglo XIX.

- Imágenes del universo afectivo de los hacedores de cine, fotografías (Tristán Tzara-Fernando Pereda, Pirandello, García Lorca, etc.), cartas, pinturas y collages realizados durante las tertulias cinematográficas.

- Interactuando con estos artefactos, jugando con ellos, sintiendo su “aura”, se redescubre las cualidades inherentes al cine fotoquímico y se crea así un espacio para la creación cinematográfica (ver apartado 3).

2.2. Anamnesis

Durante estos tres años de investigación, la herramienta más certera para este ejercicio de anamnesis fue *acercar una lupa a la historia de vida de los protagonistas*. La suma de los diálogos, conversaciones y documentos afectivos rescatados de baúles olvidados, subvierte la idea de ausencia de producción cinematográfica en el siglo XX, tal como lo afirma la historia oficial. Al ser hiladas estas microhistorias, se visualiza una forma de concebir el cine que nutre a modo de río subterráneo a la sociedad toda y devela la identidad de la memoria (identidad propia colectiva-identificación exterior).



↑ Happening *Efímero Pánico*, realizado en 1965 en la ciudad de París, bajo la dirección de Alejandro Jodorowsky y la participación de performers rioplatenses, entre ellos la artista Teresa Trujillo, quien cede esta imagen para ser publicada.

2.3. El Presente

Es el espacio creado para la producción cinematográfica a partir la afirmación del archivo como espacio generativo, es decir, un espacio creado para subvertir la cadena de cine industrial y desde el cual retomar la tradición del cine experimental en Montevideo. Se construye a partir del material “encontrado” en los puntos anteriores de la metodología citada como, por ejemplo, dispositivo de tecnología “obsoleta”, ligada básicamente al soporte 16mm, recuperados y puestos a funcionar por el propio colectivo donde se desarrolla esta investigación.

En la primer etapa de aprendizaje del soporte, se invitó a los cineastas experimentales de la vieja guardia, a que enseñaran a las nuevas generaciones las técnicas de realización, como: comportamiento de la emulsión, revelado y copiado artesanal, estudios de luz, hand made cinema, etc.

Este espacio se constituye a modo de Laboratorio, su sede es en la Fundación de Arte Contemporáneo y expande su experiencia a otros sitios con el fin de diseminar el interés en remover la memoria colectiva.



3. Apuntes sobre el Avant Garde Montevideano.

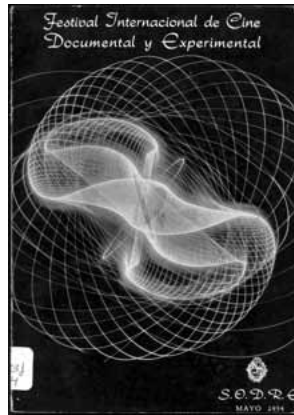
3.1. Un cine para el corazón de los pueblos

Montevideo fue, desde principios del siglo XX, polo de atracción de intelectuales vinculados a la literatura, el cine y la pintura. Por ello, las vanguardias artísticas eran parte del Festival que invitaban a destacados cineastas para que disertaran sobre su obra e intercambiaran experiencias con artistas locales; ejemplo de esto fueron la visita de Bern Hanstraa, John Grierson, Norman McLaren, Peter Kubelka, entre otros.

Dos de los talleres realizados por estos invitados dejaron pistas: el de Enrico Gras, en una experiencia previa al festival donde se realizó *Pupila al viento* y *Artigas, protector de los pueblos libres*, film experimental galardonado en el Festival de Venecia de 1951; y el de Norman McLaren, que realizó un taller para artistas locales en 1963 (se ha recuperado algunos films que son resultado de este taller, pero en su

↑ Fotograma de film uruguayo huérfano, catastrado en el año 1919 en la ciudad de Canelones.

mayoría los trabajos fueron films performances y poesías visuales que priorizaban el carácter ritual de la experiencia artística).



La esencia de este evento era la cualidad subversiva de reivindicar el cine como herramienta cívica y filosófica, el cine “que contenga al hombre y lo fije en la vida y para la vida”, y el cine “en su condición de instrumento de expresión estética y conceptual” (Dosetti, 1964). La singularidad creativa y el extenso abanico de disciplinas expuestas lo distinguían del cine comercial del momento. Atraía a los artistas de renombre que enviaban sus obras a participar del concurso que cerraba el Festival, entre ellos: Kurosawa, Polansky, Arthur Lipssett, Jiri Trnka, Alain Resnais, Arnee Sucksdorff y otros.



El jurado estaba compuesto por escritores, periodistas e intelectuales de nuestro medio. Algunos de ellos cumplían funciones diplomáticas e instituciones internacionales ligadas al cine, lo que hacía posible la puesta al día de la producción fílmica.

En el Catálogo del V Festival (1964) el director del SODRE, Santiago Dossetti, expresaba en el discurso de apertura del las siguientes palabras:

↑ Tapa del catalogo del Primer Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, gentileza del Archivo Nacional de la Imagen del SODRE.

↑ Foto cedida por Jorge Ángel Arteaga. En ella aparecen (izq. a der): Norman McLaren, Agregada Cultural de la Embajada de Canadá y el propio Jorge Ángel Arteaga, en el Canal 5 (1963).

Para el pensamiento premonitorio de Lumière el cine debía ser “el gran viajero”. El cine como hilvanador de caminos, como concertador de hombres. Él viajaría por los demás y los demás viajarían en él. Vehículo de apetencias y de los sueños de los pueblos, de sus brusquedades estéticas y conceptuales, de sus seguidores y de sus incertidumbres. Con el gran viajero, el hombre ingresa al mundo de la magia y la magia se hace funcional, adquiriendo forma y aptitud de herramienta. La definición lo sitúa entre la utilidad y el símbolo. Su misión primaria es mostrar, confrontar, andar para acercar. Tiene un programa. Lo que ignora lo aprenderá en el camino. (Epílogo)

A finales de los '60 surge la Cinemateca del Tercer Mundo, colectivo encaminado por Mario Handler, que se diferenciaba en la estética y en el discurso ético-político del Festival. Aún en este emprendimiento de corta duración pero de fuerte impacto, estuvo presente lo experimental a través de talleres dictados por la artista Teresa Trujillo.

El rescate de los contenidos de las exhibiciones del Festival y sus derivaciones no es una mera acumulación de datos historiográficos, sino la contribución puntual al índice del acervo patrimonial que hasta ahora pasó inadvertido.

3.2 Lo que antecede al Festival

(...) de naturaleza poética auténtica, de búsqueda angustiada, de tentación por los abismos de la naturaleza y del arte. Fernando Pereda ferozmente concentrado, obsesivo, alerta a los contenidos mágicos del mundo, fanático del cine por su virtud onírica, por su ingenuidad perversa y su raíz surrealista (...). (Rodríguez Monegal, 1966)

Para aproximarse a los antecedentes que nutren la realización del Festival, hay que volver al punto de inicio de este recorrido ontológico e investigar el entorno de la cineteca de Pereda. El poeta –según explica su amigo Gabriel Peluffo Linari, (comunicación personal, setiembre 2008)- consideraba que había podido “mantener la identidad de la colección” por lo cual la donación no fue un acto de filantropía, sino un desafío a “la finitud del tiempo”, una forma de conservación de sí mismo. Este gesto, tan invisible como potente, se repite a lo largo del tiempo y se devela como una corriente subterránea que fluye intensamente por debajo del bloque académico, una corriente que era difícil de detectar por el radar endurecido del oficialismo. Entre el magnetismo del polo académico y el periférico estaba la producción cinematográfica; atraídos, pero no absorbidos, estaban los encuentros que hacían al cine, por ej.: las tertulias lideradas por el mismo Pereda, donde lo importante era el instante sacral de la proyección y el ritual privado cuasi alquímico que antecedió a la misma, la relación pasional con cualidad matérica del cine, una visión del momento que hace pensar en un fuerte vínculo con la mirada que da el surrealismo al mismo.

Aunque alejada del sentimiento mágico que se constataba en los hacedores de cine, la crítica cinematográfica contaba con el reconocimiento del público nacional y extranjero. Compuesta por un grupo de intelectuales, se nutría de experiencias singulares como CineArte, CineClub, y más tarde, las cinematecas.

Eugenio Hintz escribió en la introducción de la primera *Revista Cine Club* acerca de las metas que se propone para el ciclo del año 1948:

Luego del interregno que para la vida de todas las artes y en especial para el cine, representó la primera guerra mundial, resurgía el nuevo arte allende el océano en América, investido con todos los caracteres de una industria provisoria. Fue precisamente contra este cine, convencional y acomodaticio, en la mayoría de los casos con el mal gusto imperante y contra sus agotados medios de expresión, ajenos muchas veces a la particular estética del cine, que el movimiento vanguardista reaccionó. Proclamando el aspecto ambivalente de la imagen cinematográfica, no sólo como signo ideográfico sino especialmente como valor plástico en sí mismo, específico, del cine, la vanguardia buscó la completa adecuación de nuevos y revolucionarios medios de expresión a las finalidades y valores estéticos del cine (...).

(...) Propender a la divulgación y comprensión del cine considerado exclusivamente como actividad estética, tal es la consigna que nos hemos fijado, buscando desarrollar al mismo tiempo en el público las aptitudes necesarias para captar, a través de los particulares medios de expresión, los valores estéticos específicos del cine. (pp. 4-6)

3.3 Sobre la figura de Pereda

De dos poemas -ha escrito Pereda- el que tenga más contenido humano será más poema, siempre que en ambos estén presentes los elementos mágicos sin los cuales no hay poesía posible. (Paternain, 1968)

El erotismo y el tiempo obsesionaban a Pereda, fueron los tópicos que lo alentaron a preservar su colección fílmica, su creación poética y su vida misma. Para Pereda, la cualidad erótica del cine primitivo, aquel cine que se podía “tocar”, era la sustancia fundamental del acto mágico de detener el tiempo. Este dato ilumina la vinculación que Zum Felde señala entre la producción poética de Pereda y Omar AlKayam, otros datos lo unen fuertemente a la poesía sufí, de un manera quizás inconsciente.

Wilfredo Penco, amigo y confidente del poeta dice en una de las entrevistas realizada para esta investigación: “Lo importante para Fernando no era la poesía, sino el poema. Esos poemas, capaces de sobrevivir como estructuras individuales sin perder peso ni su incidencia, están, sin embargo, tan estrechamente ligados entre sí, que uno convoca sin postergación a otro, y así van encadenados como un largo poema interminable...” (Comunicación personal, julio 2009)

Otro punto y aparte con relación a este pensamiento es el análisis que Alejandro Paternain hace de “Los poetas del Centenario” en *Capítulo Oriental* (1968). Este cita la forma en que el poeta entendía su creación:

El poema es inseparable de los acontecimientos de este mundo, las preocupaciones por un otro posible deben estar entre las mayores realidades. Desde el momento que así no ocurre, hay un comienzo de deshumanización. Lo vemos frecuentemente en la llamada “poesía pura” y en la de tema social: se vuelven ininteligibles como poesía y deshumanizándose a fuerza de exclusiones,

empobrecen lo claro oscureciéndolo, o simplifican lo oscuro dándole una falsa claridad. (pp. 21-22)

La contención de la sustancia erótica se resalta como relación metonímica entre el cine y la poesía. He aquí algunos de sus textos que ayudan a captar la concepción antedicha:

¿Cuál es el valor actual de algunos films primitivos? Aún queda en ellos algo de su creadora, de su positiva felicidad. Es que el duende del cine ya se mueve allí estrenando objetos, desarrollando formas, acertando o equivocándose, bajo una lluvia que no conocían los antiguos, bajo la lluvia de su celuloide habitado y en movimiento... Pero, ¿qué habrá detrás de esa ventana que una mano de 1905 va a cerrar mientras precipitados corren por la calle? Eso que rodea, que no está en el ingenuo o gracioso o desatinado argumento, y que llega, como una nieve animada, rozando muros vacilantes, disminuyendo fotografías, aumentando nuestra tristeza y acelerando la persecución, eso que llega envejeciendo luces y entre muestra un segundo fondo más oscuro, es lo que alcanza, en ciertos instantes a lo patético. (Pereda, junio de 1952).

Promotor de veladas que rozan el surrealismo, de atmósferas moriscas, de climas hedonistas que invaden de placer al que escucha los relatos de los que fueron invitados a las mismas, Pereda es descrito por su amigo José Bergamín en la introducción del libro *Pruebas al Canto* (Pereda, 1990) de la siguiente manera: "Su voz, su acento, hiere y acaricia a la vez con ese, su mágico, diabólico encanto de poesía sin final posible" (p.2).

Sólo ingresando en el misterio que aún hoy rodea al universo de este intelectual podremos entender la magnitud de su pensamiento y la importancia de su colección, de la cual todavía quedan piezas por descubrir.

Conclusiones

La sistematización de esta investigación aún no ha sido concluida pero el Laboratorio creado a partir de esta es el statement vivo de la misma.

Memoria viva

Considerando que los objetos actúan al igual que la imagen, como un detonador de memoria latente, comenzamos a restaurar los artefactos generadores de imagen analógica que fueron encontrados en sótanos y garajes empolvados. Al comienzo, como un simple ejercicio lúdico, pero al tomar conciencia del concepto que este soporte envuelve, se decide crear un espacio que potencie la producción audiovisual analógica, que tome la contemplación, la cualidad matérica del cine y el sentido del revelar la imagen como postulado. Un lugar en el que, a modo de laboratorio, se enseñe a las familias poseedoras de archivos filmicos a limpiar y mantener sus películas, así como también a respaldarlas digitalmente y copiarlas en formato celuloide si es necesario. La producción que de este espacio deviene, decodifica a través del uso de esa tecnología en desuso intersticios de memoria estratificada y la resignifica en una nueva forma de vivir el cine, como si los espectros que habitaban esa imagen antigua iluminaran la actual.

Este espacio se define a sí mismo como una alternativa de resistencia política que desborda el campo del arte ya que en él se reencuentran microhistorias que recomponen la memoria afectiva del colectivo.

Esta experiencia funciona hoy a modo de cooperativa. Está en contacto con otros proyectos similares en el mundo, que la visitan para intercambiar experiencias.

Algunos de estos artistas, cineastas e investigadores que colaboran con el proyecto son: Dan Streible, Bill Brand, Katy Martin, Lynne Sachs, Mark Street, Barbara Hammer, Virginia Villaplana, Christopher May, Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Paula Félix Didier, entre otros.

Referencias Bibliográficas:

Artaud, Antonin (1982 [1927]). *El cine* (2º ed.). Madrid: Alianza.

Benjamin, Walter (1991 [1936]). *El narrador*. Madrid: Taurus, Madrid.

-----**(aut.)**. *La Metafísica de la Juventud*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Didi Huberman, George (2007). Cuando las imágenes tocan lo real. Conferencia realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Conferencia revisada de http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Dossetti, Santiago (1964). Epílogo. *Catálogo del V Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE*.

Hintz, Eugenio (1948). Editorial. *Revista Cine Club*, N° 1.

Paternain, Alejandro (1968). Los Poetas después del Centenario. *Revista Capítulo Oriental*, N° 24.

Pereda, Fernando (1946). El Gabinete del Doctor Caligari, *Revista Marcha*, N°337, pag. s/n.

-----**(1952)**. Situación de los films primitivos, *Revista Cine Club*, N°15, 37.

-----**(1990)**. *Pruebas al canto*. Montevideo: Arca.

Rodríguez Monegal, Emir (1966). *Literatura uruguaya de Medio Siglo*. Montevideo: Alfa.

Zum Felde, Alberto (1985). *Proceso intelectual de Uruguay*, Tomos I, II y III. Montevideo: Librosur.

(Artículo recibido: 01-11-2010; aceptado: 10-12-2010)