

¿Fin del cine o cambio de *phylum*? Hacia una teoría de la imagen performativa

por Diego Ezequiel Litvinoff*

Resumen: El presente escrito se propone problematizar las afirmaciones que anuncian el fin del cine. A partir del concepto de *phylum* desplegado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, se intenta dar cuenta de los cambios tanto en el contenido y la forma de las películas, como en las diversas formas de su apreciación. Partiendo del análisis crítico de una exposición artística sobre cine y de dos documentales de reciente aparición, se buscará poner de manifiesto las transformaciones profundas en las prácticas que giran en torno a la imagen, que, lejos de estar llegando a su fin, expresan su carácter cada vez más significativo en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: imagen preformativa, *phylum*, fin del cine, documental contemporáneo, exposición cinematográfica.

Abstract: This paper problematizes the assertions that announce the end of cinema. Based on Gilles Deleuze and Felix Guattari's concept of *phylum*, it analyzes the changes in the form and content of movies, as well as in its appreciation. Departing from a critical analysis of an artistic cinema exhibition and two recent documentaries, this paper seeks to highlight the profound transformation in practices that revolve around the image, which, far from coming to an end, express an increasing significance in the contemporary world.

Key words: performative image, *phylum*, end of cinema, contemporary documentary, cinematographic exhibition.

Fecha de recepción: 15/01/2014

Fecha de aceptación: 17/02/2014

Introducción

“Cada civilización tiene su sistema propio de representaciones, y la nuestra ha hecho una elección precisa: un sistema que produce imágenes destinadas a ser experimentadas, según algunos, como más reales que lo real mismo”
(Maldonado, 1992:20)

El presente trabajo se despliega a partir de un marco teórico que tiene como referencia la teoría de Gilles Deleuze sobre el cine. Los dos tomos que publicó (1984 y 1987) y las clases brindadas en la Universidad de Vincennes entre los años 1981 y 1983, recientemente aparecidas en idioma español (2009 y 2011), compendian casi la totalidad de la historia del cine, estudiando las imágenes desde una perspectiva semiótica. La influencia de Charles Sanders Peirce en la elaboración de ese mapa de signos se hace evidente sobre todo en las clases de Deleuze, muchas de las cuales dedica al estudio de su teoría. La matriz bergsoniana, por su parte, se manifiesta en la agrupación de esas heterogeneidades de signos en dos grandes bloques, los que corresponden a la *imagen movimiento* y los de la *imagen tiempo*. Sorprende, sin embargo, que no haya tenido en cuenta, para sus investigaciones, sus propias nociones sobre los signos, desplegadas años antes junto con Félix Guattari en *El antiedipo* (2007) y *Mil mesetas* (2004). El concepto de *máquina semiótica* les permitió entonces no sólo establecer nociones generales acerca de los signos, sino también estudiar la manifestación concreta de conjuntos específicos (tanto de signos como de las máquinas técnicas), cuyo agrupamiento denominaron *phylum*, noción retomada por Guattari en diversos escritos, como *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2013). El *phylum*, en continuo movimiento, plasma en cada caso, según los autores, posiciones de sujeto y de objeto, tanto como define problemas específicos de saber y poder, cuyo diagrama grafica el contorno de cada sociedad.

Ante las transformaciones que, en las últimas décadas, ha sufrido el cine y que, según importantes teóricos, conllevarían a su fin, resulta interesante retomar ese concepto de *phylum*, elaborado y olvidado luego por Deleuze en sus estudios sobre cine. Entendiendo el cine como un conjunto de elementos en constante transformación, se podrá dar cuenta del estado actual de su *phylum*, más allá de la dicotomía vivo/muerto. Para ello, en primer lugar, se retomará la discusión planteada por Susan Sontag (2007) y confrontada por Gustavo Aprea (2012). Luego, se ofrecerá un análisis de una exposición artística contemporánea sobre cine y de dos documentales en los que se ponen de manifiesto las nuevas características del cine contemporáneo. Por último, a partir de los casos presentados, se hará un análisis de los caracteres novedosos del *phylum* contemporáneo que pueden encontrarse en ellos, tanto a nivel de los circuitos cinematográficos, los financiamientos y las tecnologías, como en relación a las temáticas desplegadas, la posición del autor en ellas, el lugar del público y las características de las imágenes. Para esto último, se recurrirá a la teoría del discurso performativo desplegada por Giorgio Agamben, confrontándola con la que ofreció Bill Nichols.

Sobre el fin del cine

En su ensayo *Un siglo de cine*, Susan Sontag anunciaba, no sin cierta nostalgia, que el cine, “antaño proclamado *el arte* del siglo, parece ahora [...] un arte en decadencia” (2007: 137). Una lectura detallada de ese texto permite matizar, no obstante, la sentencia de muerte que parece declararle. En primer lugar, a partir de la propia reconstrucción histórica que Sontag realiza, puede apreciarse que no han sido pocos los momentos críticos que el cine ha atravesado en sus poco más de cien años de vida. El primer flagelo que recibió, luego de los primeros años en los que no había diferencia, según la autora, entre el cine arte y el cine entretenimiento, fue la aparición del sonido, con el que “la producción de imágenes perdió gran parte de su esplendor y poesía, y se ajustaron a los criterios comerciales” (Ibíd.: 139). La aparición y

masificación de la televisión también tuvo sus consecuencias negativas para el desarrollo del cine. No sólo las imágenes reproducidas en el hogar pierden el tamaño que brindaba la gran sala, sino que las condiciones de atención que ésta exigía desaparecen por completo, repercutiendo ello en las propias características de la película y desplegándose, entonces, un “cine descarnado, superficial, que no exige atención íntegra de nadie” (Ídem).

No obstante estas contrariedades, la propia autora destaca que, entre fines de la década del '50 y principios de los '80, se vivió un renacer cinematográfico que define como una verdadera “edad de oro”. Iniciado por los directores italianos de posguerra, y abarcando no sólo la geografía de Europa Occidental, apareció una nueva vanguardia dispuesta a poner en la pantalla películas experimentales, que encontraron en los festivales en expansión y las revistas de aficionados un ámbito propicio para su desarrollo.

De modo que, si es cierto que a partir de los '80, según la autora, el cine vuelve a atravesar una severa crisis, ello no significa que no pueda, como en las anteriores, superarla. Más aún teniendo en cuenta que la principal causa que Sontag destaca como aquella que la provoca, “el catastrófico aumento en los costes de producción [...] que afianzó la reimposición mundial de los criterios industriales de realización y distribución de películas a una escala mucho más coercitiva” (Ibíd.: 142), se ha revertido a partir del desarrollo de tecnología económica de alta calidad.

Pero lo que más le preocupaba a Sontag de la situación decadente en la que encontraba al cine era la relación que con él establecían los espectadores. Walter Benjamin había destacado la importancia de los nuevos modos de vínculo que el cine generaba, afirmando que “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte” (1994: 44). Pero, mientras el filósofo de Frankfurt destacaba la precisión que el cine ofrece, enriqueciendo el mundo perceptivo, y abogaba entonces, por una

“interpenetración recíproca de ciencia y arte” (Ibíd.: 47), la pensadora norteamericana se interesa, al contrario, por el componente emotivo, señalando que ése es al mismo tiempo su rasgo más distintivo y lo que estaría desapareciendo. Aquello que observa Sontag como algo sin retorno, entonces, es esa relación pasional, llamada cinefilia, que brindaba a sus fanáticos un modo de ver el mundo, caracterizado por “la maravilla de que la realidad podía transcribirse con tan mágica inmediatez” (Op. Cit.: 138). Si se pierde ese amor del espectador con el cine, no importa si se siguen haciendo buenas películas, el cine estará muerto. Sin embargo, la autora sostiene que es allí mismo donde reside su posibilidad de salvación, porque “si el cine puede resucitar, será únicamente gracias al nacimiento de un nuevo género de amor por él” (Ibíd.: 143).

Dieciocho años después de la redacción del texto de Sontag, se pueden esbozar algunas respuestas a los interrogantes que en ese entonces planteaba. Por ejemplo, a su pregunta de si podrá Aleksandr Sokurov “recaudar dinero para seguir haciendo sus películas” (Ídem), cabe responder afirmativamente. El director ruso produjo desde entonces sus mejores películas, como *Mat i syn* (1997), *El arca rusa* (2002) o su tetralogía del poder *Moloch* (1999), *Taurus* (2001), *Solntse* (2005) y *Fausto* (2011). Todas ellas fueron realizadas haciendo uso de los más diversos recursos tecnológicos y artísticos, logrando, en algunos casos, no sólo el reconocimiento de la crítica especializada y premios en los cada vez más numerosos festivales, sino una amplia difusión en las salas comerciales.

Que el cine no ha muerto sino que se produjo “el fin de un modo de ver el cine” (2009: 115), es la conclusión a la que también llega Gustavo Aprea, luego de hacer una revisión de la historia del cine y un análisis de su estado actual. Se coloca, así, en una posición similar a la que, en el marco del debate sobre la muerte de la televisión, Mario Carlón resume como la de los que afirman que “la televisión no está muerta ni muriendo, sino entrando en una nueva fase”

(2012: 44). Desde esta perspectiva, lo que Sontag define como la muerte del cine no es sino la del cine moderno, precedida por las muertes del primitivo y el clásico, que da lugar al surgimiento de un nuevo cine, el contemporáneo. Sus características son, según Aprea, compartir el espectro de circulación con otras tantas imágenes no cinematográficas y haber dejado de utilizar la sala oscura como su ámbito privilegiado de exhibición.

Ante la disolución de los medios masivos, el cine deja de ocupar un lugar central, lo que no lo lleva a desaparecer, sino a transformarse. Se exagera, a partir de entonces, la polarización entre las grandes producciones y las de pequeña escala, pero no en desmedro de las segundas, que se benefician tanto por la reducción de los costos generada por las nuevas tecnologías, como por la proliferación de diversas fuentes de fomento a esta escala cinematográfica. Como resultado de ello, se produce una fragmentación de la audiencia, creándose públicos especializados para distintos tipos de cine, lo que permite que “ciertas producciones que hasta el momento habían ocupado un lugar marginal como los documentales o algunos cines regionales (asiático, latinoamericano) acceden a audiencias que, aunque son reducidas, en otras etapas les habían estado vedadas” (Op. Cit.: 131).

Con el desarrollo de estos nuevos públicos, ¿renace el amor que añoraba Sontag? ¿Alcanzan el saber científico artístico al que aspiraba Benjamin? ¿O desarrollan otro tipo de relación con el cine? Además de circular por nuevos dispositivos, adquirir nueva tecnología y formas de financiamiento, y desarrollar nuevos públicos, ¿qué otros componentes se ponen en cuestión en el cine contemporáneo? Antes de abordar dos producciones cinematográficas contemporáneas, se ofrecerá un análisis de la instalación fílmica de Andrés Denegri, *Cine de exposición*, donde se indaga en los componentes fundamentales del cine a partir de su historia, lo que tal vez pueda brindar pistas para dar un primer cauce a esas preguntas.

El cine expuesto

En el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, entre el 24 de octubre de 2013 y el 11 de enero de 2014, se exponen, bajo el título *Cine de exposición*, ocho instalaciones fílmicas de Andrés Denegri. Como lo explica en el catálogo su curador Jorge La Ferla, la muestra se inscribe en una larga historia en la que el fenómeno del cine excede los típicos espacios de exposición de la sala, en busca de espacios alternativos de circulación, “alejados de Hollywood pero también de las propuestas poéticas del cine de vanguardia y el cine experimental concentrados en una producción para el dispositivo de pantalla blanca y sala oscura” (2013: 10).

A pesar de los permanentes vínculos y rupturas que desde los primeros tiempos ha habido entre el cine y el arte, no es sino tardíamente, como destaca La Ferla, que el cine encuentra un lugar alternativo de circulación en los espacios expositivos del arte, aunque, en la mayoría de los casos, termina siendo marginal, sirviendo de soporte para las obras que no han sido incluidas en la muestra en cuestión. Teniendo como antecedente lejano la instalación *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información*, de Oscar Bony (1967) y las recientes *La Piel* (2007) de Thierry Kuntzel y *FILM* (2011) de Tacita Dean, la muestra de Denegri se caracteriza, por el contrario, por hacer del cine el elemento central de la exposición, lo que permite que La Ferla se refiera a las instalaciones como “esculturas fílmicas” (Ibíd.: 23).

No son equiparables, sin embargo, a los *Ready made* de Marcel Duchamp: aquí no se coloca un objeto de la vida cotidiana en un espacio artístico, inhibiéndolo de su funcionalidad y denunciando la arbitrariedad del arte. Al contrario, aquí las máquinas, a pesar de su antigüedad, siguen proyectando, utilizando el espacio artístico para evidenciar el verdadero funcionamiento de este dispositivo cotidiano. Y para hacerlo, Denegri se dispone a dar vuelta el

cine, lo que justifica la visibilidad que adquiere el proyector cinematográfico. A diferencia de las salas oscuras en donde éste se encuentra oculto, aquí aparece expuesto, adquiriendo sus diversas formas y tamaños, de este modo, un carácter artístico. La relevancia del lugar que ocupa el proyector, como elemento funcional, se revela de manera clara en *Éramos esperados (Sísifo)*, donde, ubicado en un rincón de la sala, pretende manifestar la vergüenza de lo que muestra: el bombardeo a la Plaza de Mayo de junio de 1955.

Si se trata de mostrar el envés del cine, el rollo de la película no puede permanecer en la sombra. Por eso, atraviesa el espacio que separa el proyector de la pantalla, y, en *Éramos esperados (plomo y palo)*, llega a convertirse, él mismo, en pantalla. No se esconde, de este modo, que, lo que se ve en la pantalla, es una sucesión de fotos, por lo que indistintamente se muestran filmaciones y fotos en las distintas proyecciones.

Del mismo modo que los elementos materiales, las imágenes que aparecen en la muestra también pretenden mostrar el lado inverso de lo que sucede en la sala oscura. No se trata de generar, entonces, a partir de las imágenes, significados narrativos, sino de evidenciar las contradicciones de la multiplicidad de los mensajes que se plasman en la pantalla. Y ello sucede en tres niveles distintos, sucesivamente entrecruzados.

En primer lugar, aparece expuesta la historia del cine. En *Éramos esperados (16 mm)* y *Éramos esperados (súper 8)* se plasman en la pantalla las primeras imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière, *Obreros saliendo de la fábrica (1895)*, y las primeras grabadas en territorio argentino, *La bandera argentina (1897)*, de Eugenio Py. Si el cine, a lo largo del tiempo, asumió como uno de sus objetivos, no siempre manifiestos, la narración de la historia, la repetición constante de estas imágenes, una al lado de la otra, aparece, con Denegri, como la muestra de que el propio cine tiene su comienzo y por lo tanto

una historia propia. Mirar una y otra vez a esos obreros saliendo de la fábrica y a esa bandera flameando, pone ya no sólo al dispositivo de proyección, sino al dispositivo de las imágenes, en primer plano.

Más allá de la diferencia de escala entre ambas instalaciones, no se completa cada una con la otra, sino que su sentido lo adquieren al vincularlas con otra serie de instalaciones, que permiten marcar la distancia entre la historia del cine y la historia en sí, como segundo nivel de las imágenes. Este es el caso de *Éramos esperados (hierro y tierra)* en donde, en la misma pantalla, se proyecta, en el centro, las imágenes de *La bandera argentina* y a cada lado una sucesión de fotos del grito de Alcorta y la semana trágica, sucesos históricos en los que trabajadores luchando por sus derechos fueron fuertemente reprimidos por el aparato policial del Estado argentino, a principios del siglo XX. Si en una primera vista de esta instalación se percibe el contraste de las imágenes de la bandera como símbolo de unidad, con las fotos que evidencian las fracturas, en una visión de conjunto se capta la heterogeneidad del cine. Éste aparece como soporte que tanto pregona la unidad como expone las desigualdades, tal como lo expuso Benjamin en su escrito sobre el cine (1994).

Estos dos niveles, que involucran al mismo tiempo captar la historia del cine y al cine como soporte de la historia en sus diversas concepciones, se complementan con un tercer nivel, el de la biografía. En las instalaciones *Un martes* y *Día uno* aparece una nueva dimensión de la imagen, como soporte, ahora, de una historia familiar. La sucesión de fotos y las tomas de las copas de una arboleda de tipas, filmadas desde un vehículo en movimiento, tanto por su dimensión estética como por su calidad, componen las típicas imágenes de aficionados con las que se registran los acontecimientos cotidianos.



Pero, en la medida en que su contenido expone escenas institucionales de fervor nacionalista, escritos de escuela de adoración a la bandera, juegos infantiles con armas de juguete, granaderos y familiares portando armas reales, la sucesión se convierte en una muestra de la violencia política de los años ´70, que, atravesando las diversas estructuras sociales, se plasma en las aparentemente ingenuas fotos familiares. Al referirse a las

cinco proyecciones de *Día uno*, Denegri sostiene que allí “se despliega un imaginario estrecho, en el que la realidad está pautada por un marco limitado por la obediencia, la moral y la tradición, valores en los que se basa la represión propia de las instituciones educativas, de las fuerzas armadas y de seguridad, y del mismo círculo familiar” (Ibíd.: 65). Esta sucesión de imágenes permite, simultáneamente, que aparezca en la pantalla el propio autor, cuya biografía particular se revela atravesada por la historia y el cine.

De este torbellino al que Denegri somete al cine para develar su envés, no podía salir indemne el espectador. La sala oscura lo coloca en la paradójica posición de estar en el centro y de frente a la pantalla, apareciendo así como el destinatario privilegiado de la película, pero limitado a ser un sujeto pasivo y silencioso, únicamente receptor de los contenidos que le ofrecen. Frente a ello, Denegri exige que el espectador se involucre con sus instalaciones, revelando que, aunque no lo parezca, siempre es un sujeto activo. Por ello, los proyectores permanecen apagados y sólo se encienden cuando el espectador se acerca, dando cuenta de su relevancia en relación a la circulación de las

imágenes. Sin embargo, éste nunca puede ubicarse en el centro como su destinatario exclusivo, ya sea porque los rollos atraviesan ese espacio o porque la posición baja del proyector hace que quien se ponga en el centro obstruya el paso de las imágenes. De este modo, el espectador es colocado siempre en un margen, más como testigo que como destinatario privilegiado de aquello que se le ofrece. Sujeto activo que pone en funcionamiento el dispositivo, pero testigo no privilegiado de lo que ve, en las instalaciones de Denegri el espectador es dado vuelta, ocupando la posición contraria a la que le ofrece el cine en la sala oscura.

Así, *Cine exposición* se vale del espacio del arte para poner al fenómeno cinematográfico, en su complejidad, como algo a ser indagado. Mirar lo que nos hace ver, darlo vuelta para revelar que los elementos, aparentemente fijos, son dimensiones que construyen los distintos niveles de la mirada, es lo que sucede en la muestra de Denegri. Al dar vuelta los elementos que lo componen, la muestra invita a repensar la historia del cine. Ya no se trataría de una sucesión de autores o escuelas, o la relación de amor, comercio o científicidad con el espectador. Retomando el concepto de *phylum* de Deleuze y Guattari, que lo definen como un “conjunto de singularidades, prolongables por operaciones, que convergen y las hacen converger en uno o varios rasgos de expresión asignables” (2004: 407), se puede decir que el cine funciona como un *phylum* de elementos, que van desde los dispositivos maquínicos y los distintos niveles que componen las imágenes, hasta la posición que en ella asume el que las produce y el lugar desde el que las mira el espectador, que se encuentran en constante tensión y por lo tanto modificándose continuamente.

Un diagnóstico sobre el actual estado del cine exige, entonces, plantear cómo funcionan esos componentes en las producciones actuales. Sin pretender dar una respuesta acabada que clausure los problemas planteados, se presentarán a continuación dos documentales, *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) y

The man inside (Karim Goury, 2012), para luego indagar sobre la distribución de los elementos del *phylum* del que forman parte.

La imagen que denuncia su ausencia

Al cumplir cincuenta años, Rithy Panh decidió hacer una película sobre su infancia. Confinado en los campos de trabajo y reeducación del régimen de los Jemeres Rojos a los trece años, ha sido víctima de las más atroces vejaciones, pasando hambre y siendo torturado por un sistema opresivo. Fue testigo de la paulatina desaparición de su familia y de situaciones injustas, que quedaron grabadas por siempre en su memoria.

El cine fue el mecanismo que le permitió al director resistir una adultez plagada de asediantes recuerdos, plasmando en la pantalla películas que se dejaban atravesar por los hechos de aquellos años oscuros de la historia de Camboya. En sus documentales, aquellos temas eran abordados de una manera directa, como en *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) y *S21: la machine de mort Khmère rouge* (2003), donde entrevista tanto a las víctimas como a los perpetradores del genocidio. En sus ficciones, en cambio, lo hacía más alegóricamente, manifestándose, por ejemplo, en la lucha incesante contra las fuerzas de la naturaleza, como en *Les gens de la Rizière* (2003), o en la estafa de un grupo mafioso, que injustamente se apropia de sueños ajenos, como en *Un barrage contre le Pacifique* (2008).

En *L'image manquante* (2013), el quincuagenario director asume, por vez primera, una voz propia, narrando en primera persona su infancia. No se trata, sin embargo, de un asunto privado que adquiere estado público. Quienes son víctimas o testigos de atrocidades cometidas contra sus semejantes, al punto de que la condición de ser humano resulta ultrajada, encuentran en la posibilidad de testimoniar uno de los motivos para poder tolerar aquello. Si no se hunden en un profundo silencio, sus vivencias son relatadas una y otra vez,

como comenta Agamben (2002) a partir de los testimonios de Langbeim, Sofsky y Levi, todos ellos sobrevivientes de campos de concentración nazis.

La infancia de Panh es llevada a la pantalla porque él vio algo que no pudo haber sido visto. Las imágenes de archivo a las que recurre muestran una revolución triunfante, un pueblo feliz y una sociedad organizada. Pol Pot aparece como un líder indiscutido, mientras el pueblo lo aclama y se oyen de fondo las más alegres canciones. Pero eso no es lo que él vivió durante su infancia. La imagen que lleva consigo, ¿dónde está? ¿Se ha perdido? En ese archivo que se muestra, aparecen algunas excepciones: una ciudad devastada y niños sufriendo mientras son obligados a trabajar contra su voluntad. Pero esas tomas que le valieron la muerte, en ese entonces, a quien las había realizado, no alcanzan.

Retomando las discusiones que proliferaron desde que Claude Lanzmann, en *Shoáh* (1985), decidió no utilizar imágenes de archivo para su documental sobre el holocausto, Panh, con su película, propone una postura original. No elimina las imágenes de archivo, reemplazándolas por imágenes y testimonios actuales como aquél; ni intenta encontrar en ellas el documento que verifique la autenticidad de los crímenes cometidos, como pretenden hacer los detractores de *Shoáh*. Las imágenes que Panh lleva consigo y quiere hacer presentes no tienen una materialidad en el pasado, sino que son extraídas de la marea incesante de sus recuerdos, manifestándose ello en las reiteradas veces que aparece el golpeteo constante de las olas contra la cámara.

La propuesta de *L'image manquante* es construir las escenas con muñecos de arcilla pintada, recreando los escenarios en miniatura, mientras el relato, en primera persona, narra los hechos y las sensaciones. Los muñecos no se mueven, pero tampoco hay imágenes fijas. Lo que se mueve es la cámara, mientras la música agudiza las tensiones que permiten que la atención se mantenga en el relato. Panh muestra, así, desde sus más felices escenas,

previas a la deportación, en su casa, hasta los momentos de mayor incertidumbre y sufrimiento, vividos en los campos de reeducación, cuando fue obligado a enterrar cadáveres, o cuando, desfalleciendo de hambre, observó cómo el perro del jefe comía mejor que él.



Si al cumplir cincuenta años, Jorge Luís Borges sintió el acecho de la muerte, percibiendo lo que le faltaría de allí en adelante,¹ en la mitad de su vida, Panh se encontró con una deuda con el pasado. Pero, reconstruyendo su recuerdo tal como lo percibe en la actualidad, no retorna a su infancia, sino que es ella la que se hace presente en su documental. No obstante, al hacerlo, no se llena el vacío, no se completa la serie con la imagen faltante, sino que la imagen que el director propone es la que denuncia su propia falta. De allí que, al final, las

¹ “Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / hay un espejo que me ha visto por última vez / hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo. / Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) / hay alguno que ya nunca abriré. / Este verano cumpliré cincuenta años; / la muerte desgasta, incesante” (Borges, 2001: 132).

imágenes se carguen de presente y muestren que, superado el régimen de los Jemeres Rojos, sigue habiendo injusticia, trabajo infantil, hambre.

Instalándose en el cruce entre la biografía y la historia, zambulléndose en la marea de recuerdos que hacen de la memoria el lugar de choque del pasado con el presente e indagando sobre el lugar que ocupan las imágenes y el cine, en el marco de los conflictos y las desigualdades sociales, *L'image manquante* de Panh se erige como una obra maestra, que no deja de interpelar al espectador, haciendo resonar una pregunta: ¿cuáles son las imágenes que nos faltan hoy?

La imagen que borra un recuerdo

En *The man inside* (2012), Karim Goury vuelve a abordar la misma temática que había estado en el centro de sus indagaciones en *Made in Egypt* (2006), su opera prima: ¿Quién fue su padre? Es que este joven director, de nacionalidad francesa y origen árabe, no conoció a su progenitor, quien antes de fallecer en el año 1989, tuvo otros seis hijos con tres mujeres distintas. El disparador de su primera película, realizada en 2006, había sido una foto en la que se evidenciaban las semejanzas físicas entre ambos, y el resultado había sido, como lo define el propio director, “un documental hecho en la forma clásica, con entrevistas, con un viaje, el movimiento” (2013).

Si seis años después vuelve a indagar sobre el mismo tema, esta vez lo hace desde una perspectiva formal completamente diferente. En *The man inside*, Goury viaja solo, con su cámara, a Kuwait, última ciudad que acogió a su padre antes de su muerte, instalándose en la habitación del hotel en el que aquel trabajó como gerente del restaurante Failafa, sin salir de allí hasta el final de la película. Aunque en los créditos indica que en el marco de este viaje ha podido contactar a la última mujer de su padre y a sus medio hermanas, y que ha mantenido un diálogo con el gerente general del hotel, que recordaba a su

antiguo empleado, no aparecen sin embargo esas, ni otras entrevistas, en ningún momento.

Que el documental trate sobre un hombre encerrado en la habitación de un hotel en Medio Oriente, no indica la unilateralidad en el tratamiento de los temas. Al contrario, lo que pone en evidencia es que, en realidad, Goury no se encuentra solo allí. En ese pequeño punto, delimitado por las tres paredes y la ventana, se condensan diversas dimensiones que son tratadas con la profundidad que cada una de ellas exige. Además de su cámara, el director lleva consigo unas cartas de puño y letra y un cassette grabado por su padre, que tienen como destinataria a una de sus hijas, también abandonada, pero con la que sí mantuvo un vínculo.

A lo largo del documental, puede oírse en *off* tanto la voz del padre como la de Goury leyendo las cartas. Él lee y escucha esa voz que, aún sin dirigirse a él, lo atraviesa con sus afirmaciones: habla como un padre lo hace con una hija, dándole consejos, comentando cómo es su situación o excusándose por alguna demora al contestar. Malo o bueno, entre ellos existe un vínculo, que se despliega aun en la distancia, y lo que ello pone más en evidencia es la inexistencia de vínculo entre Goury y su padre.

Pero la voz en *off* no sólo asume el discurso del padre. Goury habla también, en primera persona, de manera reflexiva. Comenta su situación, se plantea las preguntas que lo llevaron hasta allí, mientras deambula por la habitación semi-oscura. La cámara lo muestra así leyendo, tirado en la cama, disponiendo las cartas sobre el piso y caminando sobre ellas, mientras, de fondo, la música le da continuidad a los distintos niveles del discurso. Son sus propias preocupaciones las que allí aparecen, cuando se comunica con su esposa y sus hijos, conversando con ellos a través de la computadora. Sutilmente, la pregunta sobre su padre se desplaza hacia su propia condición de padre. Goury confirma que esta cuestión estaba en el origen de este segundo

documental: “Me casé, tuve hijos, y tal vez es debido a mi propia situación personal que tenía que referirme a él de nuevo y preguntarle “¿Qué es ser un padre?”, “¿Qué clase de padre eres y qué clase de padre tengo que ser?”. Así que hice una película tal vez para tener respuestas a estas preguntas” (2013).

La dificultad para encontrar respuesta a esas preguntas está marcada por la falta de relación con un padre que, sin embargo, como él mismo lo dice en el documental, lleva su propia sangre. ¿Puede dar algo quien no recibió nada? ¿Qué relación existe entre la institución y los hombres que la ocupan?

El planteo de Goury sobre la institución paterna puede ser remitido a la tesis que Ernst Kantorowicz formuló como perteneciente al funcionamiento de la monarquía, indicando que existen, en el rey, dos cuerpos, uno que se corresponde con la investidura y otro, que es el de cada individuo que ocupa ese lugar. De manera que “el rey investido sobrevive al rey biológico, mortal, expuesto a la enfermedad, a la demencia o a la muerte” (Bourdieu, 1985: 115). La película de Goury pone en evidencia la existencia de un doble cuerpo paterno. Aquél que configura la investidura, que todo padre debe asumir, y otro, el biológico, que se corresponde con el de cada individuo que ocupa esa posición.

La confusión entre estos dos cuerpos se presenta en el documental en aquellas ocasiones en las que aparece la posibilidad de identificarse con el cuerpo de su padre muerto. El sonido de una música en el cuarto ajeno, unas uñas pintadas de una mujer asomando por el balcón vecino, y la intención de abrir la puerta de al lado, son señales que Goury sabe captar en cada momento. La habitación del hotel se convierte, entonces, en un espacio incierto, en el que, si es verdad que nada sucede, las posibilidades se abren al acontecimiento, lo que plantea la alternativa de no regresar nunca a su hogar.

Pero una ventana que se abre y dispersa las cartas, indica que no es ése el motivo por el que está ahí. Goury toma una lapicera y escribe una carta a su familia, diciéndoles a sus hijos lo que nunca su padre le dijo a él. Si vine hasta donde él estuvo, dice al final de la película, no es sólo para seguir su huella. Es para borrar la suya, dejando la mía.

El viaje, entonces, funciona como un conjuro. La ambigüedad de esta palabra consiste en que produce, al mismo tiempo, un doble movimiento: funciona convocando, en un primer momento, sólo para hacer expiar luego a aquello que ha sido convocado. Del mismo modo, la habitación del hotel es invadida por el fantasma de ese padre ausente, para poder expulsarlo de manera definitiva, en vistas a su propio proyecto familiar.

Goury deja de leer, entonces, esas cartas que no fueron dirigidas a él y que están escritas en un lenguaje que no comprende ni quiere aprender, porque, dice, es lo que le permite mantenerse alejado de su padre. Esta sentencia final revela que aquello que tenía su foco central en la institución familiar y la figura paternal, esconde un planteo identitario, que remite a la cultura árabe de la que forma parte como un heredero, pero viviendo en un país occidental. A ello se refiere cuando menciona sus excursiones por el desierto, que siente ajeno y que lo agobia por su calor, y que siguiendo a mujeres con velo, solo podía compartir con ellas el perfume que emanaba de sus cuerpos.

Pero, sobre todo, adquieren toda su dimensión esas largas tomas que Goury registra desde la ventana de su hotel, orientadas hacia la ciudad. Desde donde está, se perciben contrastes permanentes entre el movimiento y lo que permanece fijo: los autos atravesando la avenida con un andar continuo o algún transeúnte que es seguido en su paso, chocan con la quietud de los imponentes edificios. Lo mismo sucede en las noches, cuando un juego de luces avanza y retrocede sobre los rascacielos que tantas veces se han mostrado inmóviles. Tanto la Al Hamra Fidrous Tower como las Kuwait Towers

son el eje que se persigue y se busca eliminar a lo largo de todo el documental, dejándolos atrás al final, cuando termina el viaje y se los ve desaparecer por la ventana del auto que lleva a Goury al aeropuerto.



Así, por un lapso de tiempo, el director habita una ciudad y una cultura que, siéndole ajena, no deja de serle propia, lo que se expresa con claridad en el fundido encadenado que hace surgir las calles de Kuwait de su propio cuerpo. Este mismo lenguaje metafórico aparece cuando un avión parece penetrar la cortina que con su forma reproduce la torre Al Hamra, remitiéndose al fatídico 11 de septiembre de 2001, día internacional de la discriminación hacia el pueblo árabe. Casualmente, 11 de septiembre es la misma fecha en la que falleció su padre, dato que es presentado fríamente por el director hacia el final de la película.

Una vez anunciado ese hecho, Goury puede abandonar el hotel. Las últimas imágenes, entonces, muestran la habitación que ha dejado tras sus pasos,

siendo limpiada por una empleada. Ese minúsculo espacio en el que transcurrió toda la película es presentado, así, también como un ámbito fijo que, sin embargo, sucesivamente es ocupado por distintos cuerpos, cada uno con sus historias particulares, que atraviesan ese lugar de tránsito.

Desde la geografía y el espacio construido por el hombre hasta la habitación del hotel, desde la lengua y la cultura hasta la institución paterna y la familia, *The man inside* es un tratado sobre la relación entre lo que permanece y lo que se mueve, como cada imagen se encarga de materializar, con la sutileza de una mano genuina y un trabajo de edición verdaderamente artístico. “El hombre adentro” es así el propio Goury, encerrado en la habitación del hotel, pero también su padre, que el conjuro permite expirar. Y al mismo tiempo, el hombre adentro es tanto el que camina o transita la fija ciudad, como el que quiere salir, del encierro de una lengua o una cultura que, como el vínculo con su padre, sin serle propia, no deja de pertenecerle. Encerrado en la sala de cine, un espectador atento, no puede dejar de pensar que ha estado mirando por la pantalla, como Goury lo hizo por la ventana, el movimiento y lo fijo de una vida que, sin ser la propia, lo ha hecho partícipe observando su derrotero.

Conclusión: Esbozo del *phylum* preformativo

Entre los componentes del *phylum* cinematográfico que aparecen en los documentales analizados, merece ser destacado, en primer lugar, el espacio en el que fueron exhibidos. *L'image manquante* tuvo su estreno internacional en el prestigioso Festival de Cannes, obteniendo allí el premio a la mejor película, en la sección *Un certain regard*, lo que le abrió las puertas para su exhibición en el circuito comercial, alcanzando el anhelo de Sontag de un regreso a aquellos años en los que las películas con ambiciones artísticas se presentaban en esos circuitos. En Buenos Aires, la película fue estrenada en el marco del FIDBA, abriendo el festival a sala llena y obteniendo, al final, un caluroso aplauso del público asistente. *The man inside* se estrenó en el

importante Dubai International Film Festival y en Buenos Aires lo hizo en el *LatinArab*, un festival anual que presenta producciones de origen árabe. Estos datos refuerzan los argumentos de Aprea, quien, como se dijo, afirmó que la proliferación de festivales genera ámbitos para el desarrollo de un cine con un lenguaje que se aleja del comercial, encontrando, al mismo tiempo, un público capaz de apreciarlo.

En cuanto a la producción, ninguno de los dos cineastas tuvo problemas para encontrar financiamiento para sus películas, como temía Sontag. Se destaca especialmente el caso de Goury, quien afirma que el presupuesto total de su película fue de “alrededor de 40.000 de euros, más o menos. Filmé todo yo mismo, con una cámara Canon 7D” (2013). Si Panh utilizó imágenes de archivo y muñecos de arcilla, Goury ni siquiera necesitó camarógrafos para hacer su película, alcanzando una calidad que nada tiene que envidiarle a las grandes producciones.

Si las transformaciones tecnológicas, las fuentes de financiamiento y los espacios de circulación, son componentes fundamentales cuyos cambios resultan imprescindibles para comprender el *phylum* cinematográfico contemporáneo, las transformaciones más importantes se produjeron sobre todo en la dimensión de las imágenes. En los documentales analizados, no caben dudas de que lo que se pone en juego es algo del orden de la posición del propio director. En ambos casos se asume la primera persona y se narran sucesos de su biografía. Pero lo que en esas imágenes está en cuestión no es una historia más allá de lo que se muestra y que el documental, como una narración, intentaría recuperar. Siguiendo las investigaciones sobre el lenguaje realizadas por Agamben, esa concepción de la narración persigue el principio de aserción. Es decir, se trata de formular un relato que se ajuste lo máximo posible a la indicación de un hecho que estaría por fuera de él. Frente a ese principio, Agamben describe otro, según el cual “el modelo de la verdad no es aquí el de la adecuación entre las palabras y las cosas, sino aquel,

performativo, en el que la palabra inevitablemente realiza su significado” (2010: 87).

La performatividad del lenguaje supone que aquello que se dice, entonces, no se refiere a una cosa que le sería externa, sino compromete la capacidad propia del lenguaje de realizar aquello mismo que dice. Esta definición de performatividad se aleja de la que Bill Nichols incorporara en la edición de 1994 de *La representación de la realidad*, incluyéndola como un modo alternativo del reflexivo. Siguiendo esa definición originaria, diversos autores, como Antonio Weinrichter, enfatizaron en el carácter reflexivo, y por lo tanto subjetivo, que sería la característica fundamental de estas imágenes, afirmando que, a diferencia de la imagen reflexiva de carácter objetivo, aquí “la insistencia en poner en primer término sus propios procesos de construcción, y de construcción de sentido, pasó a importar menos que la inscripción de la subjetividad” (2005: 50). Sin desmerecer las descripciones que estos importantes teóricos realizan, que se ajustan en muchos casos a las características que la imagen performativa posee, éstas no consiguen sin embargo señalar su aspecto fundamental.

Siguiendo la definición de performatividad de Agamben, y extendiéndola hacia las imágenes, se puede afirmar que no toda imagen performativa es subjetiva. En realidad no es performativa por ser subjetiva, sino al contrario, por ser performativa, se pone en juego la subjetividad, de allí que la posición del director aparezca en primer plano. En estas imágenes, “el sujeto se constituye y se pone en juego como tal vinculándose performativamente a la verdad de la propia afirmación” (2010: 90). Las imágenes que ofrece Pahn no son su punto de vista, desde el que observa una parcialidad. Al contrario, con ellas, lo que está en juego es su posición, que solamente se define en la medida en que pueda mostrar que hay imágenes que no se ven y no se pueden ver. Sólo puede posicionarse como sujeto, luego de haber atravesado aquellos acontecimientos durante su infancia, en la medida en que las imágenes que

muestra no son reales ni remiten a la realidad, sino que expresan la ausencia. La que está en cuestión a partir de las imágenes del documental es definir ese lugar, lo que no está asegurado desde el principio. Encontrar el lugar subjetivo de una tragedia colectiva, es lo que se define allí.

Goury, en cambio, emprende un camino inverso. Con su película, trata de encontrar la dimensión colectiva de su drama personal. De allí que su búsqueda se dirija desde el cuerpo al espacio construido, desde el espacio a la geografía, y desde allí hacia la dimensión étnica. A pesar de ello, lo que allí se pone en juego también es la propia posición subjetiva de Goury. Él no ofrece imágenes desde su punto de vista. Las imágenes que están en cuestión en ese viaje deben ser la huella que se inscriba por sobre la de su padre, para ocupar él esa posición, sin repetir lo hecho por aquél. Pero, las imágenes implican también su inscripción en la geografía, en la etnia, en el espacio. Esas dimensiones no están definidas con anterioridad a la realización de la película, sino que, con ella, se pueden construir, o no.

No un punto de vista subjetivo, sino la subjetividad puesta en cuestión, es lo que caracteriza a la imagen performativa. Pero las implicancias que ello trae consigo no afectan sólo a la posición de los directores. Esta imagen produce, al mismo tiempo, importantes transformaciones en la posición que asume el espectador, quien deja de ser un destinatario pasivo, como es tradicionalmente definido. Ello se expresaba en concepciones del cine tan diferentes, pero coincidentes en la posición de receptor del espectador, como la de André Bazin, quien destacaba la “necesidad de que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos” (Aumont, et al., 1996: 72) y la de Sergei Eisenstein, para quien la forma fílmica “tiene a su cargo influir, modelar al espectador” (Ibíd.: 85).

Los nuevos medios permitieron la aparición de un espectador activo. Luís García Fanlo, en su análisis de la rebelión de los ciberfans de Gran Hermano

por medio de twitter, se refiere a “un nuevo sujeto televidente 2.0” (Carlón, 2011: 101). Carlón destaca la actividad de los sujetos, que acompaña el desarrollo de los medios digitales, en detrimento de los masivos, quienes deciden “qué discursos consumir, cuándo y a través de qué dispositivo” (Ibíd.: 177), al tiempo que suben, comparten y descargan material, desarrollan nuevos vínculos y llegan a generar nuevas formas discursivas.

Esta posición híbrida que define Carlón, en la que el productor y el receptor no se encuentran claramente definidos de antemano, encuentra su correlato en los sujetos que intervienen en las imágenes performativas estudiadas. Así como el director aparece como tema de las películas y, siendo el que produce las imágenes, su posición no está definida de antemano, sino que se pone en juego en ellas, el espectador deja de ser un receptor pasivo de significados acabados, ya estén enmarcados, según Sontag, en una relación pasional o, según Benjamin, en una percepción científica. No se trata aquí, todavía, de un espectador que produce material, pero, como en una dimensión cercana a aquella, pasa a ser partícipe activo de la realización de la performatividad de las imágenes. Como los dioses de los antiguos juramentos que estudia Agamben, “su testimonio concierne, no tanto a la verificación de un hecho o un acontecimiento, sino, más bien al propio poder significativo del lenguaje” (Op. Cit.: 54). Ser testigo de una imagen performativa implica ser partícipe de ella, pues ella sólo adquiere significado en la medida en que es observada por aquel. No hay imagen que evidencie una ausencia, sin el espectador que la verifica, y tampoco una huella adquiere significado sin el espectador que observe cada rastro que ella deja, marcando la dirección de un interior que busca salir. Es la posición asumida por el espectador al mirar esas películas la que se configura para definir el que define el lugar desde el que se ve la ausencia de la imagen, y ese mismo lugar determina el afuera al que pretende salir el hombre de adentro.

Si es cierto que el cine está llegando a su fin, no por ello deja de ser un ámbito sensible a las transformaciones contemporáneas, cuyas consecuencias repercuten en cada elemento que conforma su *phylum* y cuyo análisis sigue siendo de gran utilidad para comprender la complejidad de las imágenes que, en nuestros días, somos capaces de ver y a través de las cuales nos vemos a nosotros mismos.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editorial Nacional.

____ (2010). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Aprea, Gustavo (2009). "Las muertes del cine", en Carlón, Mario y Scolari, Carlos (ed.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.

Benjamin, Walter (1994). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta Agostini.

Borges, Jorge (2001). *El hacedor*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina La Nación.

Bourdieu, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

Carlón, Mario y NETO, Antonio Fausto (eds.) (2011). *Las políticas de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía.

Carlón, Mario (2012). "Repensando los debates anglosajón y latinoamericano sobre el fin de la televisión", en *Actas de Tvmorfosis. Hacia una sociedad de redes*, Foro Internacional sobre Televisión, coordinado por Guillermo Orozco Gómez y organizado por Canal 44 Operadora de Televisión Abierta de la Universidad de Guadalajara, 2 y 3 de diciembre de 2011, Guadalajara (México).

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

____ y GUATTARI, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

____ (2007). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2009). *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.

____ (2011). *Cine 2. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

- Guattari, Félix (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- La ferla, Jorge y DENEGRI, Andrés (2013). *Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Maldonado, Tomás (1992). *Lo real y lo virtual*. Buenos Aires: Gedisa.
- Nichols, Bill (1994). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Rothe, Nina E. (2013). *The man inside by Karim Goury: Imperfection as inspiration*. Global Culture Explorer.
- Sontag, Susan (2007). "Un siglo de cine", en *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Weinrichter, Antonio (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Filmografía analizada:

L'image manquante. Dirección y Guión: Rithy Panh. Música: Marc Marder. Productora: CDP & Bophana Production. País: Francia. Año: 2013. Trailer: <http://vimeo.com/71424773>

The man incide. Dirección, guión y fotografía: Karim Goury. Producción: Karim Goury, Talal Al-Muhanna. Edición: Françoise Tourmen. Música: Thierry Bousquet. Países: Francia, Kuwait, Emiratos Árabes Unidos. Año: 2012. Trailer: <http://vimeo.com/76955240>

Instalaciones de *Cine de exposición*:

Éramos esperados (hierro y tierra), 2013. Instalación fílmica (mesas de madera, 3 proyectores de cine Súper 8, película Súper 8, soportes universales de laboratorio con nueces y pinzas, tela translúcida, carretes de película Súper 8) 140 x 200 x 264. Colección del artista.

Éramos esperados (plomo y palo), 2013. Instalación fílmica (1 proyector de cine 16mm, película 16mm, trípodes, travesaños con sistema de paso de película) 280 X 310 X 635. Colección del artista.

Éramos esperados (Sísifo), 2013. Instalación fílmica (1 proyector de cine Súper 8, película Súper 8, soporte universal de laboratorio con pinzas, carretes de Súper 8) 71 X 60 X 460. Colección del artista.

<http://www.youtube.com/watch?v=iwQCTeiUzGA>

Grito (Instalación), 2013. Instalación fílmica (andamios y estructuras tubulares, 1 proyector de cine 35mm, películas 35mm, sistema de paso de película 35mm, sistema de parlantes potenciados) 275 X 400 X 1226. Colección del artista.

Un martes, 2006. Instalación fílmica (tarima, 2 proyectores de cine Súper 8, películas Súper 8, soportes universales de laboratorio con nueces, carretes de película Súper 8, pantallas con tela translúcida) 57 x 220 x 535. Colección del artista.

Día uno, 2007. Instalación fílmica (tarimas, 5 proyectores de cine Súper 8, películas Súper 8, soportes universales de laboratorio con nueces, carretes de película Súper 8, pantalla con tela translúcida) 167 X 411 X 406. Colección del artista.

Éramos esperados (Súper 8), 2012. Dispositivo cinematográfico (tabla de madera, caballetes, 2 proyectores de cine Súper 8, película Súper 8, soportes universales de laboratorio con nueces y pinzas, tela translúcida, carretes de película Súper 8) 140 x 75 x 150. Colección de arte contemporáneo Itaú.

Éramos esperados (16mm), 2013. Instalación fílmica (2 proyectores 16mm, película de 16mm, carretes de 16mm, pantalla de tela translúcida, andamios y estructuras tubulares) 280 x 460 x 1245. Colección del artista.

Filmografía mencionada:

Bony, Oscar: *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información* (1967). Dean, Tacita: *FILM* (2011).

Kuntzel, Thierry: *La Piel* (2007).

Goury, Karim: *Made in Egypt* (2006).

Lanzmann, Claude: *Shoáh* (1985).

Pahn, Rithy: *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996).

_____: *S21: la machine de mort Khmère rouge* (2003).

_____: *Les gens de la Rizière* (2003).

_____: *Un barrage contre le Pacifique* (2008).

Sokurov, Alexandr: *Mat i syn* (1997).

_____: *Moloch* (1999).

_____: *Taurus* (2001).

_____: *El arca rusa* (2002).

_____: *Solntse* (2005).

_____: *Fausto* (2011).

* Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Becario UBACyT para el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Mg. Irene Marrone. Forma parte del equipo de investigación UBACyT "Mediatizaciones de la política y el arte. Entre los viejos y los nuevos medios" dirigido por Dr. Mario Carlón. Ha expuesto sus escritos en diversos congresos, seminarios y realizado publicaciones, nacionales e internacionales, de diversa temática. Su área de investigación y reflexión principal es la vinculación entre la imagen artística y cinematográfica con los procesos de subjetivación.