

**El cine experimental: entre el experimento y la experiencia.**

**Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio.**

por Brenda Salama\*

**Resumen:** El cine en su forma experimental en lugar de representar, produce, presenta, expande la realidad. El objetivo de este artículo es explorar el umbral que existe entre el experimento (racional, científico, formal, técnico) y la experiencia (empírica, estética, vital, mística) en un cine que, ante todo, es entendido como arte personal. Desde esta perspectiva, tomaremos como eje algunas películas de los jóvenes realizadores argentinos Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio, con el fin de analizar diversos modos de experimentación cinematográfica que vinculan el experimento con la experiencia.

**Palabras clave:** cine experimental, experiencia, experimento, Sergio Subero, Sergio Brauer, Mario Bocchicchio.

**Abstract:** In its experimental form, cinema produces, presents, and expands reality rather representing it. This article explores the threshold between (rational, scientific, formal, technical) experiments and (empirical, aesthetic, vital, mystical) experience in a cinema understood first and foremost as a personal art form. It analyzes different types of cinematic experimentation linking experiments and experience in movies by Sergio Subero, Sergio Brauer and Mario Bocchicchio.

**Key words:** experimental cinema, experience, experiment, Sergio Subero, Sergio Brauer, Mario Bocchicchio.

### **Del experimento al cine experimental**

Hasta fines del Siglo XVI, los términos *experiencia* y *experimento* no habían sido aún diferenciados. Es decir, eran utilizados indistintamente como sinónimos por filósofos, astrónomos, matemáticos y físicos. La palabra latina *experientia*, de la que devienen, implica la salida al exterior (el éxodo, el riesgo, la prueba, el intento). El desarrollo de la ciencia moderna, con la introducción de métodos sistemáticos de observación controlada y el uso de instrumentos que permitieron medir con mayor precisión los fenómenos observables, posibilitó la distinción entre las nociones, y el *experimento* se convirtió así en una técnica. Sin embargo, cabe mencionar la aclaración que hace Robert Blanché al respecto: “No vayamos pues a imaginarnos, según una perspectiva por demás simplista, que lo que hace la esencia del método experimental y la novedad de la ciencia moderna con relación a la antigua es el reemplazo del razonamiento por la experiencia. El cambio consiste en una nueva manera de razonar a propósito de los hechos de la experiencia” (1972:17-18).

En este sentido, el cine surge de la evolución de un gran número de *experimentos* que se desarrollan en el campo de la óptica. Si bien, dicho origen es común a todo el cine, es en su forma experimental donde aún hoy se mantiene vivo el interés por la investigación de los fenómenos de la visión, presente en los más variados juguetes filosóficos, las investigaciones cronofotográficas de Marey y Muybridge, las fantasmagorías de Robertson, el Kinetoscopio de Edison y el Cinematógrafo de los hermanos Lumière, por mencionar sólo algunos de los más importantes (Oubiña, 2009).

Esto se debe a que los cineastas experimentales no se interesaron únicamente por la ilusión del movimiento sino también por mantener una manipulación imperfecta de la máquina y sus mecanismos; no buscaron simular la continuidad mediante el uso del *raccord* en el montaje sino resaltar la distancia entre un fotograma y otro, el ritmo y las estructuras musicales que se generan a

partir de sus diferentes cadencias; no se preocuparon por la representación ni por contar historias, herencias del teatro y la literatura, sino por la extensión de los límites de la percepción mediante la proyección de los destellos de luz que se imprimen sobre el material fotosensible.

Es decir, la raíz misma del cine experimental se encuentra en el afán del hombre por la expansión del conocimiento, la percepción y la conciencia, ya no sólo desde el interés propio de un espíritu científico, sino también artístico. Es por ello que la especificidad de este tipo de cine no radica, como podría sostenerse, en una mera experimentación tecnológica. Al fin y al cabo, el cine experimental debe ser entendido, ante todo, como un arte personal, en tanto que implica un modo singular de vincular el uso racional de la técnica (experimento) con las condiciones vitales que lo hacen posible (experiencia), cuyo fin último es la transformación de la visión, en sentido amplio, que tenemos de la realidad.

A continuación nos proponemos analizar el modo en que operan dichas relaciones técnicas y expresivas, racionales y espirituales, matemáticas y poéticas, en algunas obras de los jóvenes realizadores experimentales argentinos Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio.

### **Entre el experimento y la experiencia: de la materia al espíritu**

Dos obras: *Espectro* (Sergio Subero, 2008-2011) y *Malabia bla bla* (Sergio Subero y Sergio Brauer, 2011). La primera, filmada con el objetivo de la cámara tapado, la segunda, realizada con película vencida y revelada de forma casera. Si bien en ambos casos, no es posible prever de antemano el resultado de los experimentos, debido a que la materialidad misma del cine -la película sensible- es puesta a prueba en cada uno de ellos; ésto no basta para definir el carácter experimental que poseen ambos trabajos en sus formas finales.

Mantener la lente de la cámara tapada y aún así disparar dos rollos de material Super-8, no puede sino considerarse como el desafío propio de un realizador que busca expandir los límites de la percepción. La lógica más básica de filmación se ve invertida desde el momento en el cual decide utilizar como única entrada de luz el visor de su cámara. La metáfora de la visión que tenemos cuando mantenemos los ojos cerrados, que tanto interesó a Stan Brakhage (1963) se vuelve acción concreta en una película hecha literalmente a ciegas. Estamos frente a un experimento cinematográfico extremo: *Espectro*, de tres minutos de duración, realizado por Sergio Subero.

Sin embargo, la audacia de invertir las funciones del aparato debe ser entendida, como adelantamos, tan sólo como un punto de partida. De otro modo, caeríamos en un análisis mecanicista que buscamos sobrepasar. El desafío creativo continúa y crece a la hora de definir en qué momento poner en funcionamiento la cámara y cuándo dejar de presionar el botón. Estas decisiones, que sólo pueden ser tomadas en medio del proceso creativo, son las que, de hecho, determinan el ritmo, la estructura y la potencia que posee la obra. En palabras de Youngblood: “Wittgenstein ha descrito el arte como un juego cuyas reglas se inventan a medida que el juego está en proceso” (2012:111). El film de Subero resulta, en definitiva, del resultado de dicho proceso.

*Espectro* se inicia con el título impreso sobre formas elípticas refractantes, como si se tratase de una sucesión de espejos convexos en movimiento, que se combinan entre sí a gran velocidad. Estas imágenes ópticas en estado puro, que no son más que destellos de luz que se mueven sobre un fondo negro, son acompañadas por una música distorsionada creada por el músico experimental Alan Curtis especialmente para la película. Desde un comienzo, estamos inmersos en una atmósfera óptica y sonora abstracta, compuesta por luces, sombras, sonidos y silencios. Una nueva realidad surge de ella. Un cuadro negro separa el título del resto. En medio de la pantalla aparece una pequeña luz azulada, la verdadera protagonista del film, que se irá transformando en

reflejos lumínicos para volver reiteradas veces a su estado original. La luz azul y sus metamorfosis azarosas, en formas y colores que varían de manera constante, otorgan al film un ritmo visual musical que tiene algo de hipnótico. En la estructura opera la razón y en el devenir lumínico imposible de controlar, la más pura experiencia. El espectador, seducido por la luz, sus formas inesperadas y los ruidos indescifrables, entra en trance. Ya no puede pensar. Por momentos se encandila y ensordece en medio del viaje audiovisual. No podrá definir si se encuentra, acaso, dentro del universo de la cámara misma.



*Espectro* (Sergio Subero, 2008-2011)

*Malabia bla bla*, fue realizada en el año 2011 por Sergio Subero, Sergio Brauer y Alan Curtis. A pesar de ser el resultado de un esfuerzo creativo conjunto, no deja de tratarse de un film personal. Acordamos con Youngblood cuando afirma que: “el término más descriptivo para el nuevo cine es *personal* porque es sólo

una extensión del sistema nervioso central del cineasta” (2012:104). En este caso, se trata de los sistemas nerviosos centrales de dos cineastas y un músico experimentales puestos al servicio de una misma obra.



*Malabia bla bla* (Sergio Subero y Sergio Brauer, 2011).

Se trata de un diario realizado en Super-8 en el año 2009, filmado por Sergio Subero y Sergio Brauer, en su estadía compartida en un departamento de la calle Malabia. La película virgen que utilizaron (Super-8, blanco y negro, no reversible) databa del año 1981 y cuando deciden utilizarla, treinta años después, ya se encontraba vencida. Fue revelada de forma casera e intuitiva, por ellos mismos, en la bañadera del mismo lugar. Curtis realizó el sonido y Subero la montó.



Desde el inicio, reconocemos el positivado de la imagen en blanco y negro. En esta ocasión, lo que se invierte no es la cámara sino la emulsión misma. Los movimientos de una cámara en mano lenta y ondulante, acompañados por un entramado de sonidos distorsionados cada vez más perturbadores, generan desde los primeros segundos una atmósfera opresiva. Si bien en un principio resulta posible reconocer leves detalles de un departamento: una esquina, una estufa, una ventana, un zócalo, de a poco irá avanzando en un *increcendo* la descomposición óptica y sonora del material. Las figuras dejan de ser reconocibles y todo se ve inmerso en una gran bruma blanca. La textura de una capa transparente parece cubrirlo todo. Finalmente, en su estado más alto de tensión climática, lo único que vemos es el deterioro del celuloide: una danza de rayaduras, roturas y fragmentos propios de un material marcado por el paso del tiempo.



80 (Mario Bocchicchio, 2009)

En *80* (Mario Bocchicchio, 2009) y *La conexión perfecta* (Mario Bocchicchio, 2013) el realizador parte de un registro íntimo de sus propias experiencias, en la primera, un viaje a San Pedro, en la segunda, una estadía en la casa de un amigo. En ambos casos, la experimentación radica tanto en su modo singular de registro fílmico como en la manera en el que ambos trabajos han sido montados. Alejados de un tono autobiográfico propio de los diarios filmados, si bien presentan imágenes figurativas, las mismas son utilizadas desde un interés plástico, cinético y poético que sobrepasa lo anecdótico.

*80* transcurre en un minuto y medio, la duración de un rollo de material Super-8. El film ha sido montado en cámara, es decir, que no cuenta con intervenciones posteriores que organicen las imágenes, sino que cada una de ellas ha sido capturada sobre la marcha, en la vorágine misma de la percepción del realizador en contacto con el entorno natural, que se materializa de manera espontánea cada vez que decide poner en funcionamiento su cámara. Son éstas percepciones y sensaciones las que parecen ir modulando el acto mismo del registro. Es por ello que *80* es un avanzar constante en un nuevo espacio-tiempo propuesto, un *continuum* que es la película misma, conformado por breves entradas diarias sin un plan previo que van dando cuenta no sólo del punto de vista sino también de los estados de ánimo del realizador. El viaje es más hacia adentro que hacia afuera. Sentimos su pulso, su dinamismo interno y la vertiginosidad del flujo de sus pensamientos a través de planos de muy corta duración tomados por una cámara en constante movimiento. De todos modos, encontramos cierta estructura que otorga coherencia a la obra, conformada por un prólogo, tres días y un epílogo. Las diferencias entre las secuencias se pueden establecer a partir de marcas temporales concretas, algunas pausas rítmicas sutiles y ciertos cambios significativos tanto de luz como de dominantes de color. Con todo, no estamos frente a una obra que se presente como una búsqueda de una perfección formal premeditada sino, muy por el contrario, que se caracteriza por ir al encuentro de lo imprevisto, otorgándole entidad al *error*, al fuera de foco, a las veladuras, al azar, en



definitiva, a las imperfecciones propias de toda experiencia. Una ojota olvidada en un camino, dos globos verdes colgados de un árbol que se mueven con el viento, un camión que pasa a gran velocidad, un atardecer. Pasamos de uno a otro sin respiro, en diferentes tamaños de plano y angulaciones, con cortes bruscos en el eje, paneos en todas las direcciones, barridos en fuera de foco que generan juegos de líneas oblicuas, diagonales, flashes, colores y texturas variadas. Lejos de representar la realidad, la pieza propone una realidad plástica que va más allá de lo figurativo, aquella que resulta de un modo particular de ver y estar en el mundo. Un cartel rojo de señalización con el número 80 le otorga nombre al film y nos da la pauta de su idea central: la vida entendida como un viaje en velocidad, como riesgo constante. Más que como un diario fílmico, *80* debe ser entendido como un pequeño poema filmado.



*La conexión perfecta* (Mario Bocchicchio, 2013)

*La conexión perfecta* es una película realizada en blanco y negro con material Super-8, de tres minutos de duración. Se trata de un film que explora las posibilidades poéticas del montaje, en tanto establece relaciones visuales y emocionales insólitas entre planos adyacentes divergentes, en una suerte de montaje polivalente.

Se trata de imágenes cotidianas de la ciudad, tomadas en exteriores nocturnos y diurnos, puestos en relación con imágenes registradas dentro de un departamento. Los fragmentos, que por sí mismos no tienen ninguna relación aparente, se unen a través del montaje por movimiento, ritmo, forma, luz, sensación. De hecho, el universo de la película gira en torno al mismo grupo de imágenes que se reiteran en diversos ordenamientos, con ritmos que se aceleran y se pausan, poniendo a prueba la memoria visual y las asociaciones libres que corren por cuenta del espectador en su propio trabajo de introspección. Desde esta perspectiva, cada plano podría ser pensado como una nota dentro de una composición musical. Cuando una estrofa de imágenes ya vistas va llegando a su fin, se incorporan planos nuevos a modo de puentes que adelantan las próximas secuencias, en un encabalgamiento estructural orgánico que dota a la película de una unidad estética contundente. En su estructura es posible diferenciar tres secuencias. La primera, relaciona las luces de calles nocturnas con imágenes de la luna. La segunda, conecta imágenes tomadas dentro de un departamento con un incendio de un edificio que sucede en el exterior. La tercera, está compuesta por un sólo y extenso plano cenital desde una ventana que muestra hojas volando sobre la vereda hasta finalizar, no sin cierto misterio, frente a una pequeña puerta. El resultado es una película densa, opresiva, sin un significado concreto definible, que presenta una mirada claustrofóbica sobre los espacios interiores y exteriores de una ciudad. El sabor que queda es, en cierto sentido, amargo.

## Conclusión

A modo de conclusión, quizás aquello que une a las manifestaciones más variadas del cine experimental sea su incansable intento por extender los límites, los cánones, las normas, los lugares comunes que invaden al cine y a nuestras propias vidas. Tal vez éste sea el experimento más extremo: proponer nuevos modos de ver la experiencia de aquello que no se puede decir y sólo puede ser mostrado. En suma, experimentar implica correr riesgos y relacionarse con lo desconocido.

## Bibliografía

Blanché, Robert (1972). *El Método Experimental y La Filosofía de La Física*. México: Breviario Nro. 223 del Fondo de Cultura Económica.

Brakhage, Stan (1963). *Metaphors on vision*, New York: Film Culture.

Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.

Youngblood, Gene (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.

---

\* Brenda Salama es Licenciada en Artes, orientación Artes Combinadas (UBA). Adscripta a la cátedra "Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas" de la misma carrera. Ha participado como investigadora en el Proyecto PICT o Agencia Ungs "Cultura: arte, técnica y medios masivos". Es realizadora de Cine y Video, Centro de Investigación y Experimentación de Cine y Video (CIEVYC). Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) e integra la Comisión de Experimentación Audiovisual (AsAECA). Contacto: [brendasalama@gmail.com](mailto:brendasalama@gmail.com)