

El cine tiene la facilidad de trasladarnos a algún lugar. Entrevista con Ernesto Baca y Paulo Pécora

Por Alejandra Torres y Tomás Dotta, con la colaboración de Natalia Christofolletti Barrenha*.

Esta entrevista fue realizada en el marco del trabajo conjunto entre la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA y el Kino Palais, Espacio de Artes Audiovisuales del Palais de Glace.

Nuestro objetivo es ofrecer una programación que dé cuenta de producciones variadas, tanto de jóvenes realizadores como de artistas de trayectoria en el campo de la creación audiovisual nacional.

En este espacio de mediación entre obras y público se propone la difusión de un material de difícil acceso, además del intercambio con realizadores, curadores y, especialmente, con los espectadores, quienes completan la experiencia audiovisual. Entendemos lo experimental como parte de un ensayo, una exploración del lenguaje, una experiencia en lo visual, en lo figurativo, en lo sonoro, en la narración. Consideramos que una obra es “experimental” siempre que haya en ella una reflexión explícita o implícita sobre la forma.

En la primera función, realizada el 1o de diciembre de 2011, se proyectó *Mujermujer* del realizador Ernesto Baca, con la producción de Paulo Pécora, y luego se dio la siguiente conversación.

Los realizadores

Ernesto Baca (Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires, 1969). Durante sus estudios en Realización de Cine y Video conoce a Claudio Caldini, quien lo inicia en la experimentación con el lenguaje audiovisual. Desde allí ha filmado numerosos cortos experimentales, entre los que se destacan *Ratna Mala*, *Hare*, *Superflumina Babylon*. En el 2002 presenta su primer largometraje *Cabeza de*

palo, que presenta en numerosos festivales como el BAFICI, Locarno y Alternativa, de Barcelona. *Samoa* (2005), *Semen* (2007), *Música para astronautas* (2008), *El sirviente* (2009), *Vrindavana* (2010) y *Mujermujer* (2011) completan su filmografía hasta el momento. Es también docente en la Escuela de Cine CIEVYC y se desempeña como curador y jurado de diversos festivales internacionales.

Paulo Pécora (Buenos Aires, 1970) es periodista y cineasta. Escribió, dirigió y produjo más de una veintena de cortos y videoclips premiados internacionalmente, muchos de los cuales fueron exhibidos en retrospectivas dedicadas a su obra en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici, 2007), el Festival de Cine de Montevideo (2007), el Festival de Cine de Toulouse (Francia, 2008) y el Festival de Cine Argentino en París-La Sudestada (2008). *El sueño del perro*, su primer largometraje, recibió varios premios nacionales e internacionales. Como periodista, trabaja en la Agencia de Noticias Télam, colabora periódicamente con distintas revistas, y escribió artículos, entrevistas y ensayos sobre cine para varios libros editados en Argentina y el exterior. Desde 2005 es miembro de la filial argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) y, desde 2008, de la asociación de cineastas y productores Proyecto de Cine Independiente (PCI).

Alejandra Torres: **Ernesto, ¿cómo fueron tus comienzos como cineasta?**

Ernesto Baca: No tengo una cultura “cinéfila”, como quien viene del cine o de una escuela de cine, donde te dan muchas cosas para ver, como para estudiar el cine desde un lugar donde uno está acostumbrado a absorber las imágenes de otra forma. Tuve contacto con las artes plásticas, y eso me influenció, especialmente en cómo poder desarrollar la forma de mostrar imágenes. La parte que yo estudié en la escuela de cine se polarizó mucho para un costado experimental de la imagen; el lado de la búsqueda. Todavía creo que soy un cineasta en formación y todavía estoy tratando de encontrar la forma de poder

transmitir ideas. Creo que eso es algo que no es acelerado; creo que puedes ir para la primera película, llegar a la segunda... pero comúnmente se ve que la maduración de un director viene después de su quinta o sexta película. O más.

Tomás Dotta: **Hay un tema con la forma: es muy pregnante el tema de la forma en tus películas... hay un trabajo con lo textural, con los materiales, que quizás venga de esa búsqueda formal. ¿Qué pensás de todo eso?**

EB: Sí, hay una cuestión que tiene que ver en cómo uno reside en las imágenes y cómo la imagen impacta sobre los sentidos. Es como transitar por una calle de sensaciones, donde uno interpreta de acuerdo a lo que uno percibe. Ya desde el comienzo, en ese tipo de películas que estoy haciendo, se puede tomar una lectura de esa forma. O sea, a través de la estimulación que uno recibe y lo que puede reinterpretar o elaborar con un sentido o con los muchos sentidos que pueden tener la lectura de una imagen. No siempre una imagen está dirigida hacia un sentido. Entonces, el campo se abre. Cada imagen puede ser una explosión que puede tener distintos significados de acuerdo a como uno esté en ese momento interpretando todo. Con *Mujermujer* lo que pasa es que hay palabras sueltas y uno enseguida interpreta una palabra hacia un lugar. Mi idea al hacer esta película era esa: ver cómo en el medio de todo ese “caos ordenado” uno puede reinterpretar una imagen, una palabra, de alguna o de otra forma.

AT: **Vos decís de la búsqueda de la forma para transmitir ideas y transmitís también sensaciones...**

EB: Sí. El cine te transporta a un lugar. Yo creo que el cine tiene esa magia de poder situarnos en un espacio que es ese en que vos estás ahí mismo percibiendo. Esa es una calidad misma del cine, del poder de transportarnos a un lugar que uno lo tiene que recrear por su propia mente. Empezar a transitar por ese lugar también significa un trabajo de aportes de uno mismo hacia un espacio bien abstracto – sobre todo en este tipo de películas, donde ya lo concreto

empieza a ser como insinuante ante la contundencia del mundo abstracto que se manifiesta. Ahí empieza a haber una puja entre estos dos mundos.

TD: Me gustaría hacerle una pregunta a Paulo. Ernesto decía antes que en la escuela de cine en general te forman para meterte dentro de una suerte de mecanismos. Es decir: terminás la escuela de cine, tenés tu propio proyecto, presentás el proyecto ante algún productor que tenga la posibilidad de presentarlo ante otro lugar más importante como el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), esperás un subsidio... Otro día que hablamos con Ernesto, le pregunté si ahora tenía algún subsidio para lo que estaba filmando y me dijo que no, pero que podría aplicar para alguno. Sin embargo, en el lugar del guión me dijo que “podría mandar solamente una poesía”, porque es muy difícil guionar una película experimental, ya que se pierde el experimento. Paulo, ¿cómo se produce, o cómo es ser productor de un film experimental teniendo en cuenta lo que ya conocemos como un productor ejecutivo de una película “tradicional”?

Paulo Pécora: Creo que en principio producir una película de estas características es justamente tratar de reformatear un poco la cabeza, o sea, como vos decías, las escuelas de cine lo que hacen es, además de transmitir conocimientos, además de transmitir experiencias concretas con relación a la organización del cine, también de algún modo son parte de un sistema que formatea modos de producción probados una y mil veces, recetas de producción que se repiten y repiten hasta al infinito, según también parámetros que no son necesariamente propios si no que llegan desde la fuente de donde viene el dinero, por ejemplo los festivales, los fondos de financiación... Todos esos fondos y todos esos festivales de alguna manera dirigen a los cineastas hacia donde ellos quieren que ese dinero se invierta. Es decir, no es una cuestión gratuita. Te dan el dinero para que hagas la película que ellos quieren que hagas. Entonces, hacer una película con las características de *Mujermujer* es por lo menos empezar a pensar de otro modo. No sé si borrar todo lo que uno aprendió. Yo me formé en una escuela de cine, la FUC (Universidad del

Cine), y le debo mucho a esa escuela, pero lo que aprendí fue de cierta manera un cine institucionalizado, más allá de algunas cátedras que realmente me abrieron la cabeza y me hicieron ver otros tipos de películas y otros tipos de posibilidades audiovisuales, no solamente cinematográficas. Para producir una película de estas características, primero hay que tratar de quitar de encima esa receta, esa fórmula, y a partir de ahí empezar a jugar con lo poético. Yo no me considero un productor en el sentido tradicional; sí soy un productor, soy un productor artesanal.

AT: ¿Qué significa ser un productor artesanal?

PP: No estoy muy seguro, pero de algún modo significa partir de otros supuestos y tener la capacidad de adaptarte a cada proyecto en particular, sabiendo que no contás con ningún tipo de presupuesto, solamente con el talento de la persona con la cual estás trabajando, con el tiempo (porque nadie te corre, y el tiempo es un amigo en este tipo de proyecto), la falta de dinero, la escasez de recursos, y jugar con todo eso; tratar de convertir la escasez en posibilidades. Lo artesanal me parece que va por ese lado, y tiene mucho que ver con la autogestión. La autogestión es generar tus propios mecanismos de producción con tus propias posibilidades, a tus propios tiempos, a tu propio ritmo y, sobre todo, siendo coherente, siendo fiel a lo que querés hacer. Lo que es ser productor para nosotros, o producir una película con estas características, es estar todo el tiempo encima de la película, estar todo el tiempo pensando en cómo encontrar recovecos para superar obstáculos, y confiar en que esos recovecos son, a veces, mejores que el camino que uno piensa que es el camino adecuado, o el que te hacen creer que es el camino adecuado. Encontrar esos desvíos es importante, porque en el desvío uno generalmente encuentra posibilidades que uno no sabía que tenía, que ni siquiera había imaginado, y quizás la cosa resulta mucho mejor de que si tuviese tenido todo servido, y hubiese seguido una línea recta. En el desvío se aprende mucho.

EB: A mí también me pasa eso. Cuando vas a solicitar un fondo, te piden para completar un formulario que es *multiple choice*. Vos tenés que encajar dentro de un cuadrado, y si vos no estás dentro de un cuadrado, encajado, tu producción no existe como tal, porque ya hay un formato dado para determinada producción. En el caso de Paulo, no es que él sea o no sea productor ejecutivo; la verdad lo es, pero cumple otro rol. Él es el productor ejecutivo desde otro lugar, porque su trabajo es otro. Pero, para completar el formulario, tiene que haber un productor ejecutivo, porque una película “tiene” que tener esa figura, y Paulo toma esa figura dentro de la película. Lo mismo como director. En un punto sí: soy el director. Pero soy también el que pinta la película, el que está ahí dibujando, el proyectorista... hay cosas plásticas dentro de la película que exceden al nombre “director”, es una mezcla. Lo mismo con el trabajo que hace Paulo, que excede la figura de un productor ejecutivo.

PP: Me parece que lo interesante del trabajo que hace Ernesto es justamente eso. Ese trabajo y lo que yo considero producción es justamente quitarle categorías a las cosas, y tratar de horizontalizarlas. Para mí las jerarquías, si bien son necesarias en algunos momentos, no tienen sentido en ese tipo de película donde todos hacemos de todo. Esto tiene otro sentido, porque todo el trabajo es más integral y más artesanal.

TD: Yo pienso que ustedes están, quizá, en un lugar romántico, o por puro interés; quiero decir, no sé si en un lugar pretendidamente romántico, como irracional, como de detención del tiempo, o solamente por interés real... Pero el hecho de intervenir el negativo, trabajar con película, el desvanecimiento del soporte, desvanecimiento de todo, de la capacidad de hacer películas con nada...

EB: Hay un contra-discurso en todo eso. En cómo vos elaborás una película. Hoy en día, con la revolución digital, están tratando de comprar la cámara más nueva. Hay un discurso ahí metido que es muy demagógico con la tecnología: o sea, si no tenemos la tecnología, no pertenecemos al mundo.

AT: **No podés producir...**

EB: Exacto, si no podés producir porque no tenés la última tecnología, no existís. Yo creo que el hecho de que películas como las nuestras existan abre un juego. Decir: “ok, aquello existe, está bárbaro, se pueden estrenar las películas en todos los cines”. Pero hacer cine de esta forma tiene otras características; abre la visión a algo más inclusivo que exclusivo.

AT: **¿Más sacro?**

EB: Yo creo que todo lo inclusivo habla de algo más sacro.

AT: **Antes hablabas de adquirir lo último en tecnología que sale al mercado pero, finalmente, la gente no sabe ni cómo usarla...**

EB: Sí, pero hay que tenerlas.

AT: **En cambio este modo artesanal, que tiene que ver con el arte, con el artesano; esa otra idea más sacra del arte...**

EB: Rescata el espíritu de las cosas también....Uno puede producir una película con un celular. Y si no podés filmar, podés dibujar. Y si no podés dibujar, podés pintar. Hay muchas formas de producir imágenes en movimiento.

TD: **Creo que hay una cosa de lo que hacen ustedes que es como volver a democratizar esa cuestión sí o sí. “Si no tenés la última cámara no podés filmar”. Mientras vos me decís: “no, porque yo hago películas con cosas de hace 40 años”. Me parece que entre eso que hacen ustedes y la última cámara de video está, por ejemplo, Raúl Perrone que sí, filma con algo que tiene cualquier persona: porque no es cualquier persona que tiene una Súper 8, ni cualquier persona sabe manejar una. Me parece que hay otra cuestión, que tiene que ver con lo sacro, como decíamos, más que con la democratización.**

PP: Es una revalorización, de algún modo, de lo analógico. Me parece que tiene que ver también con el tema del cine experimental y muchas otras

cuestiones. Creo que va, de un lado, por la investigación. Vos (Ernesto) decías que sos un cineasta en formación, y de alguna manera sos un investigador también, al ser un cineasta experimental. Yo considero al cine experimental como un trabajo científico, o un trabajo de investigación donde uno está aprendiendo continuamente, y lo que hace es meterse... no sé cómo explicarlo. Meterse hacia dentro del cine. Tratar de investigar la materia del cine. Tratar de tocar el celuloide, tratar de intervenirlo.

AT: **Es un “giro material”.**

PP: Exactamente.

TD: **En eso está la potencia: la potencia de proyectar a ocho proyectores; que la gente vuelva a recuperar la materialidad de la instancia cinematográfica...**

PP: De estar ahí.

TD: **Y no solamente una luz que viene de una máquina. Esto de recuperar la materialidad, o recuperar el soporte, también se traslada a la cuestión espectral. Incluso como algo performático. El otro día, en la proyección que hicimos, la gente en general no vio a Ernesto mientras proyectaba. Todas las personas con las que yo charlé, y principalmente las que no están acostumbradas a ver cine experimental, me decían que hubieran querido poder verte haciendo lo que hacías. Y creo que en eso, en esa capacidad de recuperar al espectador, en el hecho de estar viendo algo que tiene materia, que tiene soporte, está parte de la magia.**

EB: Eso tiene que ver con cómo está diseñado el cine. En un momento decidieron poner una distancia entre el proyector y las personas. Cuando vos vas a ver una película que se está proyectando, mágicamente sale la luz de un lugar y ahí te quedás. Pero te olvidás que hay un tipo poniendo las bobinas, que está haciendo un trabajo detrás que uno no lo ve, y que está sosteniendo todo ese artificio para que funcione. El hecho de incluir los proyectores y al

proyectorista dentro de la sala hace que esos espacios se empiecen a horizontalizar de alguna forma.

PP: Para mí, la historia del cine podría haber sido otra. Si los empresarios, en vez de haber dicho “vamos a poner películas que cuentan una historia, con principio, desarrollo y final”, hubiesen elegido un cine poético, por ejemplo, creo que el cine podría haber sido cualquier otra cosa. Los empresarios, los que tenían los medios, los que compraron los proyectores, los que inventaron las cámaras, podrían haber dicho “no, mejor vamos por este lado: cine experimental”, y hoy podrían estar pasando este tipo de películas en una sala comercial. Sin embargo, lo que predominó en los inicios fue la narración, y toda esa otra vertiente del cine –poética, abstracta, mucho más caótica y libre – quedó un poco relegada. Y, así como eso, también de alguna manera me parece que está sucediendo esa revalorización del cine experimental y la investigación de otras formas de narrar, otros tipos de narrativas, que están también en la forma de proyectarlas, la forma de hacerlas, de vivir la experiencia conjunta.

AT: Ernesto, en relación con las prácticas experimentales de los años 60 y 70, ¿qué te interesa?

EB: Yo hago una reflexión del cine a través de lo que es la figura de Claudio Caldini, con el cual yo me encuentro en la escuela de cine, y a partir de ese momento también hago una reflexión que puede asemejarse en algún punto. A partir de ahí se me abre una puerta que hasta el momento estaba bastante tapada y que a mí me sirvió para construir ese canal expresivo. Soy como deudor un poquito de ese cine, lo siento de esa forma, y creo que en la medida que se pueda ir desarrollando esta apertura de puertas. Me parece que es muy interesante ir incorporando elementos creativos para poder formar y realizar las infinitas formas que puede llegar a tener el cine como un medio expresivo, no solamente en el medio estandarizado, tal como nosotros lo conocemos.

TD: En relación a las “deudas” o “influencias” que hablaban recién (ya no tanto de cineastas), hablaste de lo sacro, de una recuperación, casi de un ritual, y quería preguntarte: ¿Qué influencia tiene el hinduismo sobre lo que hacés? o sobre tu forma de pensar respecto a lo que hacés (pensando como *continuum*, y como todo, que es de lo que estamos hablando -siempre hay una idea total-).

EB: Yo pienso al cine como una disciplina espiritual. Ya desde ese punto partamos de que no somos una sociedad muy entrenada en lo espiritual, pero si algo podría llegar a asemejarse para entender lo que es la cuestión del espiritual es esta detención del tiempo; ese efecto que produce el cine de detención del tiempo, que vos entrás en un lugar donde se desvanece todo lo demás y empieza a resurgir otro universo. Me parece que el cine se ha detenido en lo cotidiano, en las circunstancias de nuestra vida, en nuestros problemas, en narrar nuestros reflejos condicionados sobre la pantalla. Yo por ahí tengo la visión de poder desarrollar los reflejos incondicionales que nosotros mismos tenemos. Es un intento. En la proyección que hicimos el 1º de diciembre, Narcisa Hirsch, cuando terminó, dijo: “yo veo el intento”. Y por eso la idea de cine expandido, que no tiene que ver con proyectar con muchos proyectores. La idea de cine expandido es poder desarrollar una dinámica en el espíritu, poder percibir el infinito. Uno, si se cuelga mirando una estrella, dice: “uy, el infinito”. Pero hay muchas formas de poder adentrarse en el infinito.

AT: Hace poco, estuve en una charla que dio Jonas Mekas en España en la cual él hablaba justamente de los maestros del budismo zen, de la importancia de captar el instante, el “aquí y ahora” y decía que el cineasta se relaciona en la medida en que puede capturar un momento y ser “personal”, comprender “lo que está ahí” para él, y en ese sentido lo relaciona con el budismo zen dado que puede captar justamente el instante, el invisible del instante. Ernesto, ¿cómo es para vos esa poética budista?

EB: Bueno, hay muchas maquinarias para poder acceder a la percepción del espíritu. Nosotros tenemos una forma de expresar las ideas a través del egoísmo, del ego. Eso produce una partición del tiempo en segmentos lineales. A través de la partición de tiempo en segmentos lineales, cronológicos, nosotros, a través de la cronología, de una lógica del tiempo, podemos narrar historias. Qué pasa si sucede lo contrario; qué pasa si no partimos el tiempo, si podemos absorber todo nuestro ego falso, si podemos desintegrar nuestra construcción de ego, ¿qué es lo que percibiríamos? ¿Cómo es que podríamos percibir el tiempo desde ahí? Ahí hay como una mecánica que es inversamente proporcional al modo en que nosotros percibimos la realidad. Y también tiene que ver con las mismas inquietudes que tiene uno con respecto a lo que uno va a ver. Por eso todo ese tipo de maquinaria, ese tipo de tecnología, muchas veces sirve para entablar esta percepción. En la India, por ejemplo, ese tipo de maquinaria se la llama *yantra*.

AT: **¿Podrías contarnos más sobre esta máquina?**

EB: *Yantra* es una máquina que te sirve a vos para catapultarte a otra percepción; a otra percepción de espacio y a otra percepción de tiempo. Eso también tiene que ver con la idea de cine expandido. Hay una película de Caldini que se llama *Lux Taal* y yo hablo acerca de los *yantras* en un artículo que escribí para la revista *Experimenta* (<http://experimenta.biz/revistaexperimenta/>), una revista que sale en internet. En ese artículo (<http://experimenta.biz/revistaexperimenta/archives/3057>) hablé de los *yantras*, de cómo utilizar esa tecnología y para qué, cómo puede ser empleada. El cine tiene la facilidad de trasladarnos a algún lugar, es una máquina para transportarnos hacia un espacio. Entonces, muchas veces se puede proyectar un espacio que está fuera del mundo si uno conoce cuales son esos espacios. Yo practico meditación, por ejemplo. Dos horas de meditación todos los días.

AT: Y vos, Paulo, ¿haces meditación también?

PP: La única meditación que hago es en el colectivo. (risas)

TD: Recién también hablabas del Ego. De cómo estamos supuestamente entrenados, o como estamos acostumbrados a pensar o a actuar como espectadores, y volviendo a la cuestión de la relación con el productor o con el equipo en general (es una pregunta para los dos), ¿cómo se despersonaliza ese ego creador – aún más cuando no hay estructura (o no hay estructura transmisible)? La realidad es que es muy difícil contarle a otro de qué va una película experimental, de qué va *Mujermujer*. Me refiero a lo fáctico: qué imagen va detrás de otra, cómo se trabaja esa relación, cómo se horizontaliza esa relación, cómo se logra transmitir al otro qué es lo que se está buscando para que el otro de alguna manera (y en su propia forma, me imagino) pueda comprender quizás un gesto; no tanto lo que se ve, sino un gesto.

PP: En principio, a mí lo que me pasó con Ernesto tuvo que ver con dejarme llevar por completo con respecto a lo que él buscaba. Mi papel como productor no era, en todo caso, generar el límite, ni recetas, ni objetivos concretos, sino todo lo contrario. De algún modo, fue sumarme a la búsqueda de Ernesto y ayudarlo desde el lugar que pudiera, como decíamos antes: desde cargar equipos hasta buscar financiación o lo que me tocara que Ernesto necesitara. Entonces, de algún modo me parece que tiene que ver, otra vez, con la cuestión del ego. Yo me sumé al proyecto de Ernesto y sé que es un proyecto de Ernesto. Desde mi lugar, podía aportar todo lo que Ernesto quisiera que aportara, pero nunca algo que desvirtuara el camino que Ernesto había emprendido.



TD: **¿Y cómo se construye eso?**

PP: Me parece que tiene que ver con el vínculo y tiene que ver con la aceptación -por lo menos, desde mi lugar-, para tratar de ser lo más humilde posible, tratar de aportar lo que más se pueda, pero desde un lugar de “servicio”.

TD: **Desde la misma indeterminación de la que parte el realizador.**

PP: Exactamente. En este caso, y en cualquier otro caso en que me llamen a colaborar, yo me pongo “al servicio de”. Después, obviamente, si me abren puertas para que yo pueda intervenir desde otro lugar, haré lo que pueda, pero en principio mi actitud es ponerme “al servicio de” - en este caso, de Ernesto –, lo que significa justamente dejar que Ernesto fluyera y yo tratar de seguirlo, de acompañarlo, más que guiarlo...

EB: Para mí es lo mismo. Yo trato de que él se sienta lo más cómodo posible, y tener esa conciencia de que uno hace lo que más quiere, lo que más le gusta, que a la otra persona también le gusta hacer eso. Me parece que acompañar esos sentimientos no tiene que ser despersonalizado, al contrario, encontrar las virtudes, lo que sostienen las relaciones, los vínculos buenos e incrementarlos.

TD: **Encarnar el proyecto.**

EB: Claro. Me parece que eso le da mucha vida. Se dice que el cine experimental se hace solo, que es un trabajo solitario, y en realidad no; hay un montón de personas que están sosteniendo esas imágenes.

PP: Hay personas que te acompañan desde lo sentimental y te apoyan desde otro lugar.

EB: Se forma una película y se forma automáticamente una comunidad.

TD: **A priori el experimental parece suscitar una cuestión analítica, una cuestión despersonalizada. Por ejemplo, un corto de Caldini, un tipo que pinta rayas y cosas en un celuloide, lo mismo con sus luces y sombras, y de repente vos estás rescatando que detrás de todo eso hay personas, y no sólo personas, sino personas que se ponen dentro de eso. Es el efecto contrario al que a priori pareciera dar, de deshumanizar el cine y volverlo impresiones; por el contrario, hacer que las impresiones sean parte de una humanidad incondicionada.**

PP: Esas impresiones, apuntan a una parte de la condición humana que se está perdiendo, a una parte de la percepción y a una parte del entendimiento del mundo que, de algún modo, ha sido apartada. La parte musical del cine, su parte pictórica y su parte poética, que de alguna manera te conectan con otras percepciones y otras formas de entender también el universo... Eso ha sido dejado de lado, y este tipo de cine experimental y artesanal me parece que apunta a despertar otro lugar del ser humano, otra parte.

AT: También está ahí toda la tradición artística del cine, que está encarnada en esta práctica experimental. ¿Qué otra tradición, además de Caldini, te interesa?

EB: No sé, hay muchos. Están Jonas Mekas, Stan Brakhage, Méliès, desde que empezó el cine, entre esos primitivos. No te podría decir alguno preciso. Yo una vez hablaba con Claudio Caldini, de algunas de sus películas comparadas con otras, y él se impresionó y dijo “¡es verdad!, si uno ve cosas de mi película que se parecen a otras, deben venir de un lugar muy inconsciente”. Tampoco me considero un tipo muy exclusivo de lo que hago.

AT: ¿Harías otro tipo de películas?

EB: Sí. Obviamente haría lo mío también. Me gustaría tener mi espacio también, si me lo dejan tener. Lo que digo es que no tengo prejuicios con el cine. Puedo ir a ver pelis variadas... si me invitan a ver *Toy Story*, la disfruto de la misma forma. Ahora, si me das 35mm para filmar, sí, hago una película en el estilo de las que estoy haciendo ahora. Pero, qué sé yo, tengo un guión de un policial, tengo el guión de una película ficcional que la estoy terminando ahora, con premios internacionales, de Hubert Bals Fund; bien, la próxima película que salga va ser con actores, y trama, con arco dramático, *turning point*... O sea, no me cierro en una idea. Me parece que acá las cosas se piensan como nicho o popularidad, y yo no me encierro en el nicho; por más que pertenezco a un nicho, no me encierro en el nicho.

AT: ¿Te molesta pertenecer a un nicho?

EB: No, tenés que acostumbrarte. Porque es la forma. Yo una vez a Edgardo Cozarinsky le dije: “sabes que mi próxima película es re experimental”. Él me dijo: “vos, seguí haciendo lo que estabas haciendo que está buenísimo. No les des importancia a lo que la gente dice, o a lo que un periodista puede llegar a decir. Si vos sos feliz haciendo lo que haces...”. Yo creo que Paulo siente de la misma forma que yo las cosas.

PP: No haría una telenovela (risas). Sobre todo porque no tendría tiempo, estaría haciendo otras cosas antes. Pero no tengo prejuicios...

AT: Podes moverte entre formatos y distintos soportes...

PP: Sí, eso me parece importante: poder aplicar o probar con lo que aprendí en todos estos años, tanto en la vida como en la escuela. Desde el cine de John Carpenter hasta el de Andrei Tarkovski, o desde las películas de Román Polanski hasta las de Maya Deren. Algo muy variado.

AT: Y sobre esa dicotomía que hay entre lo analógico y lo digital, ¿qué dicen ustedes?

EB: Eso es un invento de la industria. La industria, para subsistir, tiene que degradar algunas cosas para decir que otras son mejores. Y todo funciona de esa forma, todo el mercado funciona de esa forma. Entonces, ese es un discurso de los fabricantes. Yo creo que la cámara se puede utilizar de muchas formas y uno sabe cómo utilizarla; puede fabricar hasta su propia cámara, y puede filmar las cosas como uno quiere. No como los fabricantes quieren que vos filmes una película. La herramienta es la misma.

AT: ¿No sos un purista del cine experimental?

EB: No, para nada. Me parece que cuanto más haya contribuciones que puedan alimentar al cine experimental como materia... mejor. Porque una prueba de cámara es cine experimental. Vos compraste una cámara nueva, la probaste, y el hecho de que la gente vea arte ahí o no ya es otra cuestión. Pero el cine experimental es una disciplina experimental. Se sostiene porque hay gente que la sostiene.

TD: Para enganchar con otro tema que yo quería preguntar, y aprovechar ese cruce entre lo analógico y lo digital: en las películas, por lo menos en *Mujermujer*, vos trabajas con Luis Marte, realizador del sonido, que también experimenta con el sonido, pero claramente desde un lugar

híper-digital. Con él, el día de la proyección en Kino Palais, hablábamos de eso: entre las dos mesas (la de imagen y la de sonido), había una con equipos de más de 40 años y una con otros que parecieran de dentro de cuatro, porque eran cosas que ni sabíamos para qué servían de tan modernas. Salteando esa cuestión, ¿cómo trabajás el sonido? Nos contaste que fuiste con las imágenes y pediste a Luis que creara una cosa. ¿Vas con alguna expectativa, o siempre dejás que las cosas fluyan de parte del otro? ¿Cómo se construye la segunda pata de lo visual que es lo auditivo?

EB: A Luis le di bastante libertad para crear. También tiene que ver con la confianza que vos depositas en lo que la otra persona te puede dar. Le dije que la película era de esa forma y que por ahí se agregaría alguna cosita más u otra, y para que intentásemos ver a qué le sugería la película para transmitir. “Yo te cuento mi película y vos me contás la tuya”, le dije. Ahí empezó a armarse un diálogo, una trama que se incorpora al guión de la película. La película no tiene un guión – el guión se va haciendo. Porque a medida que vamos haciendo la película la vamos montando en vivo. Entonces, hay una idea adonde queremos llegar. En cada función vamos agregando cositas; ahora se agregó GLC (música), en la anterior estuvo Pablo Reche (otro músico). Se van incorporando elementos, se van sumando, además de las cosas que van sucediendo en vivo. Es un lugar indeterminado, que me parece produce un efecto perceptible. Se respira una adrenalina, y eso también le agrega una cuota al experimento.

AT: Es lo performático sobre lo cual hablamos el día de la proyección y pusimos como ejemplo la cuestión del ritmo de la película. ¿Como lo vivís vos?

EB: Hay esta cuestión de que cada función es diferente... Yo percibo lo que la gente percibe. Estoy sintiendo lo que se está sintiendo en la sala. Eso me da a mí la oportunidad de poder manejar algunos proyectores con algunos silencios de imagen que yo puedo controlar con negros, con prendidos y apagados de

proyectores, con velocidades diferentes de proyección (porque a veces puede ser que está muy acelerada, que la película vaya muy rápida).

AT: ¿Cuánto tiempo llevó hacer *Mujermujer*?



EB: Creo que dos o tres años. No puedo decirte así con exactitud. Hay imágenes que son más viejas aún. Mi forma de trabajar tiene que ver con ir colectando imágenes e ir armando como un archivo de imágenes. En casa tengo varias cajas con imágenes seleccionadas. Para mí cada imagen representa algo, alguna sensación, y les pongo nombres. Guardo el rollito dentro de un sobre con un nombre. Con el tiempo, voy armando algo, voy revisando mi archivo, y cuando encuentro un sobre determinado pienso “ah, eso calza perfecto acá”. Entonces tengo una forma de producir las imágenes que es inversa.

PP: Es como si tus películas fueran una única gran película en realidad, como si todo lo que haces formara parte de una única película.

EB: De alguna forma sí; si querés verlo de esa forma sí. A veces me pasa, por ejemplo, ahora el domingo necesitaba una imagen de gente haciendo yoga y fui a Buenos Aires OM y filmé a una multitud haciendo yoga.

AT: También das clases, ¿te gusta la enseñanza?

EB: Sí. Ahora estoy dando cursos... me han pasado unas cosas súper extrañas, pues daba cursos para mucha gente y ahora estoy dando clases particulares. Llego a un lugar como más íntimo también. Cuando estoy con mucha gente como que disparo más de ametralladora. Entonces, a veces, como que se hace más difuso, y en las clases particulares como que me centro mucho en la necesidad que tiene la persona. Porque, digamos, yo soy nada más que un medio, un facilitador.

Links:

<http://www.vrindavanalapelícula.com/>

www.cinexperimental.blogspot.com

www.bacacine.blogspot.com

<http://telezine8.blogspot.com/>

* **Alejandra Torres** es licenciada y doctora en Letras, investigadora del CONICET y profesora universitaria (UBA/UNGS). Preside la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA y es integrante del Colectivo Ludión (www.ludió.com.ar).- Email: alemariatorres@gmail.com.

Tomás Dotta es realizador de cine y Director de Programación de Kino Palais, espacio audiovisual del Palais de Glace, Secretaría de Cultura de la Nación. Colaboró con la programación y como jurado en diversos festivales internacionales de cine, y se desempeñó como productor artístico en tres ediciones de BAFICI. Email: kinopalais@palaisdeglace.gob.ar

Natalia Barrenha es Doctoranda en el Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios de UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) e integrante de la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA. E-mail: nataliacbarrenha@gmail.com.