

## Voces y luces de un continente desconocido

Arlindo Machado

Hablar de video y de cine experimentales en América Latina significa hablar de un doble desplazamiento. Por un lado, por el hecho de que son latinoamericanos, este cine y este video sufren la maldición de un casi completo desconocimiento: no hay distribución, no hay acceso a las obras, la información existente es mínima y la crítica o el análisis son casi nulos. Todo esto porque el foco de las atenciones del mundo no está sobre ese sitio en este momento (¿alguna vez lo estuvo?). Por otro lado, por el hecho de que son experimentales y no pretenden una inserción comercial, este cine y este video ya son naturalmente excluidos en todas partes del mundo, incluso en los países de producción audiovisual hegemónica. Imagínese, entonces, lo que sucede en el lugar de la exclusión propiamente dicha: América Latina. Paulo Paranaguá, en su *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*, refiriéndose al cine de largometraje, afirma que las películas de América Latina “son minorías suprimidas, desaparecidas, sin derecho a velatorio ni duelo, como tantos otros difuntos del continente”. Podemos, entonces, imaginar lo que sucede con la producción audiovisual no estandarizada, con temáticas y estilos que escapan a las reglas del mercado internacional, además de realizarse en anchuras y formatos no comerciales. Podríamos definir esta producción audiovisual por su condición de casi absoluta *invisibilidad*.

No obstante, este video y este cine existen y en una proporción y calidad que impresionan a los (pocos) que se dedican a la aventura de buscarlos, estén donde estén. El proyecto *Visionarios* es uno de los pocos intentos de buscar, estudiar y sistematizar informaciones sobre esta producción invisible, pero vigorosa. Aunque todavía modesto en alcance, el proyecto ha tenido la sabiduría de hacer que sus curadores recorriesen América Latina en búsqueda de las informaciones dispersas y del contacto directo con las obras y los realizadores, para evitar, así, trabajar en base a los pocos documentos existentes y no correr el riesgo de repetir lo que ya se sabe. Como resultado, viene a la luz una América casi desconocida, además de enigmática y sorprendente en su lujuriosa diferencia.

¿Qué es lo experimental? Hasta los años 60, las películas habitualmente se clasificaban como “documentales” o “ficciones” y no había mucho margen de maniobra para salir de esta dicotomía simplificadora. Sin embargo, había una producción emergente, con volumen cada vez más expresivo, sobre todo fuera del circuito comercial, que bajo ninguna hipótesis se incluía en esta clasificación obsoleta. Cuando Stan Brakhage comienza a hacer películas pegando alas de mariposa sobre una película en blanco, sin ni siquiera obedecer a los límites del fotograma, ya no es más posible mantener impunemente la dicotomía tradicional. Es entonces que se adopta el término “experimental” para designar este campo hasta entonces excluido del audiovisual. Sin embargo, lo curioso es que sólo se pudo conceptualizar lo “experimental” por su exclusión, por lo que tiene de atípico o de no estandarizado, en fin, por lo que no se define ni como documental, ni como ficción, quedando fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual. El término se adopta en base al uso que ya se hacía de él en el cine *underground* estadounidense a partir de finales de los años 50. Antes, sobre todo en los años 20, se utilizaba el término *avant-garde* para designar propuestas de este tipo. En el campo del video, el equivalente al cine experimental era el videoarte, que tenía horizontes y propuestas estéticas semejantes.

En América Latina, el recorrido de lo “experimental” tuvo desarrollos muy variados y distintos, según el país donde se planteara el tema. El videoarte llega muy pronto a países como Argentina, Brasil y México. En otros países, sólo en los 80, o incluso a comienzos de los 90. En Brasil, la primera generación de videoartistas trabaja con equipos amateur, sin recursos de edición, en condiciones de semiclandestinidad. A su vez, en Venezuela, donde el video surge poco después, los trabajos ya nacen profesionales, con los recursos tecnológicos de las televisiones públicas, que abren a los artistas sus estudios en el horario nocturno. En Cuba hubo una extraordinaria experiencia con la cinematografía experimental, en gran parte de los casos de forma

independiente, adoptando el formato 16 milímetros como su anchura predilecta, por su bajo costo, por su mayor facilidad de exhibición e incluso por la autonomía que proporcionaba frente al sistema vigente. El cineasta Juan Carlos Alom, por ejemplo, revela, copia y edita en su casa sus películas, sin utilizar los laboratorios ni salas de montaje, tradicionales sitios de control y vigilancia. Países como Venezuela y México (también Brasil, si bien en una proporción un poco menor) conocieron un extraordinario desarrollo del súper-8 y lograron mantener una importante producción de largometrajes en este formato, como es el caso de la obra de Diego Risquez, en Venezuela. En Uruguay, a partir de los años 80, o sea, a partir de la decadencia de la dictadura militar, la cinematografía fue prácticamente aniquilada y el video llenó esta brecha. Los uruguayos incluso llegaron a hacer largometrajes en video, aunque siempre experimentales, y los exhibieron en salas de video que simulaban las del cine, tal vez ya anticipando en décadas las actuales salas de cine con proyección electrónica.

Sin embargo, faltan en América Latina investigaciones y datos sobre la historia del video creativo y del cine experimental, principalmente sobre su "prehistoria", o sea, el período anterior al surgimiento "oficial" del cine experimental y del videoarte en todo el mundo (años 60). Mientras no haya ninguna prueba en contrario, *Limite* (1931), película brasileña de largometraje en 35 milímetros de Mário Peixoto, es probablemente el marco inaugural del cine experimental en América Latina, si bien este término no estaba en boga en aquella época. Se podría definir *Limite* como una película líquida, no sólo porque la mayor parte de sus escenas se rodaron en mar abierto, sino también porque, a medida que avanza la película, las imágenes se van licuando, deshaciéndose, hasta la abstracción total. Una copia restaurada de *Limite* fue exhibida en el Festival de Cannes en 2007 y provocó estupefacción en una audiencia predominantemente europea, incapaz de comprender cómo se pudo hacer vanguardia o experimentalismo en un país periférico, ubicado fuera de los centros hegemónicos de la cultura y, encima, en los años 30! Incluso una estudiosa comprometida con la producción experimental, como es el caso de la estadounidense Annette Michelson, considera *Limite* como una especie de agotamiento de la *avant-garde*. Según la visión colonialista del Primer Mundo, América Latina parece condenada a producir solamente películas y videos sociológicos, que utilizan como temática su propio subdesarrollo.

Después de *Limite*, el más antiguo ejemplo que se conoce de cine experimental en América Latina es *Esta Pared No Es Medianera*, un cortometraje en 16 milímetros realizado por el peruano Fernando de Szyszlo, en 1952. Artista plástico ya consagrado en Perú y en todo el mundo, más identificado con el arte no figurativo, De Szyszlo logró con esta película una curiosa experiencia con el cine experimental, que remotamente remite al cine surrealista del período mudo (Buñuel, sobre todo). La película estuvo desaparecida durante un largo período, pero se encontró recientemente una copia en VHS que, según el mismo autor, está incompleta, como es el caso también de la copia remanente de *Limite*, que su autor abogó durante toda su vida que estaba incompleta.

En 1958 el brasileño Glauber Rocha inicia su ruidosa carrera cinematográfica con un cortometraje en 35 milímetros, *O Pátio*, película casi abstracta, rigurosamente escenificada, con fuertes referencias al constructivismo y al arte concreto y que, además, dialoga con *Limite*. No se sabe si Rocha alcanzó a ver *Limite* en los años 50, teniendo en cuenta que esta película estuvo fuera de circulación durante varias décadas. Sin embargo, en ella se nota la influencia, directa o indirecta, de Mário Peixoto, a pesar de que años después Glauber atacaría *Limite* como un ejemplo de cine individualista pequeño burgués. Aunque posteriormente cambia completamente su estética y adopta un estilo barroco y anárquico, Rocha ataca *Limite* como una forma de atacarse a sí mismo y desautorizar *O Pátio*, de cuyas experiencias formales él se alejaría cada vez más. Pero la película es poderosa en su rigor geométrico y en su extraña visualización. En un patio de azulejos en forma de ajedrez, en Salvador, un joven y una muchacha (Sólon Barreto y Helena Ignez) se mueven lentamente: se tocan, ruedan por el suelo, se distancian y se miran. Los planos de las manos y de los rostros se intercalan con planos de la vegetación tropical y del mar, al ritmo de fragmentos de música concreta, recién inventada en Francia por Pierre Henry y Pierre Schaeffer. Desafortunadamente, experiencias como *Limite* y *O*

*Pátio* no tuvieron continuidad en Brasil, excepto remotamente con la obra del también experimental Júlio Bressane.

En 1963 el cineasta boliviano Jorge Sanjinés lanza su primer cortometraje, *Revolución*, en 16 milímetros e inicia una verdadera revolución en el cine latinoamericano, que después se profundiza en obras como *Aysa* (1965), *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969), entre otros. Utilizando únicamente imágenes, música y sonidos naturales, *Revolución* se basa en técnicas de montaje conceptual y dialéctico (“por conflictos”) del director ruso-letón Serguei Eisenstein para componer un ensayo sobre la explotación y la miseria del pueblo boliviano y sobre las posibilidades de superación mediante estrategias revolucionarias. Se nota aquí ya la fuerza de uno de los cineastas más originales de América Latina. Las imágenes y los sonidos son de una elocuencia espantosa: no es necesario ningún discurso verbal para entender lo que quiso decir Sanjinés. Al igual que *¡Qué Viva México!* (1931), de Eisenstein, o *It's All True* (1942/1993), de Orson Welles, que coincidentemente son dos malogradas incursiones en América Latina, cada plano tiene la fuerza expresiva de un mural de Orozco, Rivera o Portinari.

Surge, entonces, *Cosmorama*, un radical cortometraje en 35 milímetros del cineasta cubano Enrique Pineda Barnet, realizado en 1964 a partir de algunos rollos de película virgen que el cineasta recibiera del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) para comprobar su calidad. Pineda Barnet es posiblemente el más inquieto de los cineastas cubanos, con una obra extraordinariamente diversificada, imprevisible y sin concesiones, que remite un poco a la postura de Jean-Luc Godard en el entorno europeo. Esta obra incluye cosas como un clásico del cine cubano (*La Bella de la Alhambra*, 1989), un semidocumental sobre la relación de los jóvenes con la revolución castrista (*Juventud, Rebeldía, Revolución*, 1969), una hilarante parodia del plan económico de Fidel Castro para incrementar la producción agrícola en Cuba (*Ñame*, 1970) e incluso una de las primeras experiencias cinematográficas en video digital en Cuba (*Te Espero en la Eternidad*, 2007). *Cosmorama* es el nombre de la más famosa obra de arte cinético del artista Sandú Darié, nacido en Rumanía en 1906 y fallecido en Cuba en 1991. La película de Pineda Barnet se basa en esta obra de Darié y, a la vez, es un homenaje al introductor del arte abstracto y cinético en Cuba. Se trata de un “poema espacial”, como dice el subtítulo de la película, con formas y estructuras en movimiento, con luces y colores que producen imágenes plásticas en constante desarrollo. La banda sonora de alta complejidad es el resultado de la mezcla de 13 distintas pistas de sonido, donde se incluyen piezas contemporáneas de Bela Bartok, Pierre Henry, Pierre Schaeffer y Carlos Farina, asociadas a ruidos naturales o mecánicos. Si bien se realiza con película cinematográfica, esta película está considerada por los videoartistas como la precursora del videoarte en Cuba. La película, que se encontraba en avanzado estado de deterioro, fue recientemente recuperada gracias al incansable esfuerzo de la crítica y curadora Luisa Marisy por dar visibilidad a la producción experimental cubana.

Dos nombres fundamentales en la construcción del videoarte latinoamericano son el de la venezolana Nela Ochoa y el del colombiano Gilles Charalambos, ambos también analistas de la producción videográfica de sus países, además de artistas bastante originales. Ochoa es una pionera del arte del video en Venezuela, pero también trabaja con danza, coreografía, pintura, videoescultura, instalaciones y, más recientemente, con obras que manejan la biología y la genética. Dos temas son básicos en toda la obra de la artista: la relación del cuerpo con su entorno y el gesto como forma expresiva primordial del hombre, lo que se podría resumir en la idea de *embodiment*. Teniendo en cuenta que para gran parte de las ciencias contemporáneas las actividades cognitivas del hombre son inseparables de su cuerpo, *embodiment* se refiere al cuerpo no en el sentido fisiológico del término, sino como una presencia en el mundo que es precondition para la subjetividad y la interacción con el entorno. En otras palabras, *embodiment* es el cuerpo entendido como una “interfaz” entre el sujeto, la cultura y la naturaleza.

Entre cerca de dos decenas de obras realizadas en video, uno de los trabajos más destacados de Ochoa es *Que en Pez Descanse* (1986). Esta pieza trata de las vivencias de una mujer cuya infancia estuvo rodeada de gestos y ritos religiosos, en donde se mezclaban tradiciones y creencias de origen popular, como la que decía: “Todo

aquel que se bañe el Viernes Santo se convertirá en pez". Se trata de un video visualmente poderoso, con una *mise-en-scène* ritual y algunos toques buñuelianos, además de una coreografía rigurosa que convierte los movimientos de los actores en un verdadero ballet.

Gilles Charalambos, a su vez, es el nombre que más se identifica con la historia del video en Colombia. Además de realizador, desarrolla también una intensa actividad crítica y de curaduría, siempre relacionadas con las artes electrónicas de su país. La página web *Historia del Videoarte en Colombia* (<http://www.bitio.net/vac>), organizada por él, es la más completa colección de materiales escritos sobre el recorrido del video en Colombia. La obra artística de Charalambos está entre las más radicales y sin concesiones en toda América Latina. La mayor parte de sus videos está constituida de ruidos, distorsiones, grafismos, impulsos rítmicos, con predominio de imágenes no figurativas y constantes referencias a la televisión y a temas de las ciencias contemporáneas. *Distorsión, Intermittencia, Violencia en Esta Información* (1979), por ejemplo, es un video hecho a base de ruidos y desestabilización de la señal electrónica. A su vez, *Azar Byte Memory Sens* (1984), *En el Estilo de...* (1984) y *No Entiendo ni...* (1984), realizados junto con Edgar Acevedo, son trabajos conceptuales que se pueden considerar las primeras obras de arte computacional elaboradas en Colombia. *Personalmente TVideo* (1985), realizado en conjunto con Pablo Ramírez, es una reflexión sobre la televisión desde el punto de vista del videoarte, transmitido por la televisión misma en el canal Cadena 3.

00:05:23:27 (1997) es un video realizado íntegramente por Charalambos (dirección, concepción, efectos, edición y música). La obra, que utiliza imágenes sacadas de varios lugares del mundo y efectos gráficos de toda especie, es un estudio rítmico de varias cadencias, con insólitas propuestas de sincronización imagen-sonido y que, además, cuenta con referencias extendidas a conceptos de física, biología y psiquiatría. El video está acompañado de un texto leído en alta velocidad y con distorsiones que lo convierten en casi ininteligible, a menos que el espectador haga un gran esfuerzo. Este texto funciona como una especie de metalenguaje del mismo video, como si fuese su "explicación", o la llave de su desciframiento. El texto completo es el siguiente:

Este video utiliza una frecuencia de edición con alteraciones a cada cinco cuadros, a una velocidad de seis intermitencias por segundo; produce fases de ondas cerebrales en ritmo teta, que se parece mucho al ritmo alfa, pero es más lento. Su frecuencia es de entre 4 y 7 hertz y se produce en las sensaciones de placer y dolor, así como en los sueños y estados de agresividad. También se puede decir que es un ritmo emocional. Se presentan repeticiones continuas con matrices de titilación, estroboscopia, fulguraciones, paroxística, vibración y barrido; respuestas autonómicas en modelos de reconocimiento y alteraciones fisiológicas activadas por impulsos ultrarrápidos en la retina y matrices rítmicas de repetición dirigidas al sistema nervioso; áreas de interacción óptica de formas, colores, sonidos y movimientos temporales transmitidos por estímulos fóticos; interrupción e introducción de imágenes sin interpretación concreta ni definición de su forma y su naturaleza perceptual; video psicofísico, estructura subconsciente con respuestas variables entre desórdenes involuntarios y traumas epilépticos; ataques neuroactivos generados por patrones rítmicos alternados; exposición a un video psicotrópico, por su estructura superconsciente con tendencias variables entre emotiva, concentrada y catatónica o alucinatoria; repetición transformacional con apariencias figurativas de imágenes con tratamientos distorsionados y anamórficos en aspectos físicos contranaturales; aparente animación de imágenes sin correlación de continuidad; videoanálisis por reordenación y síntesis de fenómenos cinematográficos discontinuos o fragmentados; desdramatización y sujetos no predictivos que resultan en un sistema reflexivo particular; experiencia ilusoria producida por contrastes simultáneos e inducción de reacciones ópticas, cuyas consecuencias en el sistema autonómico nervioso presentan funciones preconscious; la exposición a este video puede provocar respuestas desconocidas.

Otro importante pionero latinoamericano es el cubano Enrique Álvarez, cuyo video *Espectador* (1989) está considerado el primer ejemplo de videoarte cubano. Este trabajo alterna la ambigüedad de la condición del espectador de televisión, por un lado autoconsciente de su propia exterioridad con relación al mundo televisivo y, por otro, prisionero de la pequeña pantalla, en consecuencia de los mecanismos de proyección e identificación con los que trabajan los medios. Ya Anne-Marie Duguet había observado que la perturbación de los signos visuales y sonoros de la televisión, así como el impiedoso recortar y desmontar de programas,

constituye la materia de importante parte de sus investigaciones plásticas en video. Por ello, no sería una exageración decir que la televisión ha sido el referente más directo y frecuente del videoarte durante sus más de 40 años de historia en todo el mundo. Álvarez es impiedoso con la televisión, incluso con la televisión cubana que, muy extrañamente, transmite todos los enlatados estadounidenses, tomando como base el argumento elemental de que, en consecuencia del embargo económico de los Estados Unidos, ¡los cubanos no necesitan pagar derechos de exhibición! El video comienza con un *zapping* por la programación televisiva y termina con un duelo mortal entre un protagonista de la serie policíaca y un espectador común, cada uno con su arma favorita: uno con una pistola automática y el otro con un control remoto. Álvarez realiza, además, otras preciosas contribuciones a la historia del videoarte cubano, como el video *Amor y Dolor* (1990) y la videoinstalación *El Malestar de Sofía* (2004).

En el ambiente argentino, Claudio Caldini es otro pionero cuya obra ha sido objeto de redescubrimiento y referencia para las nuevas generaciones. Entre 1970 y 1983, Caldini realizó una obra bastante sólida en términos de experimento audiovisual, utilizando el súper-8 como formato y *low technology*. Esta obra está considerada un puente entre el pasado cinematográfico y el presente electrónico. A partir de los años 90, Caldini se adhiere al video, siempre con inserciones cinematográficas, si bien su mirada y su lenguaje permanecen siempre resolutivamente contemporáneos. Entre las cerca de dos decenas de películas experimentales realizadas en súper-8 por Caldini, la muestra *Visionarios* seleccionó *Ofrenda* (1978), una especie de baile de las flores centelleante y multicromático, con resultados visuales casi abstractos. Se trata de una bella lección de edición y sincronización de imagen-sonido, orquestada por el maestro argentino del cine experimental, en base a la música de Alice Coltrane.

*Adán y Eva en el Paraíso de Judith Gutiérrez* (1982) es una pequeña obra maestra en 16 milímetros, realizada por el ecuatoriano Paco Cuesta. Se trata de un paseo por la obra de la destacada pintora Judith Gutiérrez, también ecuatoriana, en la cual las figuras y paisajes del paraíso perdido cobran vida por medio del extraordinario trabajo de animación y de la compleja sincronización sonora. La película se había perdido y sólo recientemente se encontró una copia en avanzado estado de deterioro. Desafortunadamente, los fuertes colores de la pintura de Gutiérrez se perdieron con el paso del tiempo y hoy la película sólo se puede ver en blanco y negro. Posteriormente, Cuesta se dedicó a la dirección de televisión y trabajó en el canal ecuatoriano Ecuavisa.

También de Ecuador proviene el nombre de otro importante pionero del video y del cine experimental: Miguel Alvear. Entre las diversas vertientes de trabajo de este artista, una de las más interesantes es el concepto que desarrolla él de *película casera*, que sería una película que no tiene pretensiones de construir un gran discurso sobre un gran tema de la historia, sino que tiene un enfoque más íntimo, casi personal, de pequeños temas, casi siempre relacionados con la familia y los amigos. Es una forma de explorar lo que es propio de las anchuras y de los formatos "amateur", como es el caso del súper-8 y del video VHS, que se utilizaron masivamente durante mucho tiempo como dispositivos de preservación de la memoria familiar. A partir de los años 80, Alvear realizó una serie de películas que siguen esta dirección (si bien también tiene trabajos con temáticas y estilos de otro orden), como es el caso de *Amina Mar* (1990), trabajo seleccionado para el proyecto *Visionarios*. La base de esta película/video es un material grabado hace muchos años – en súper-8 y sin sonido – cuando la hija del realizador visita por primera vez el mar, con énfasis en el movimiento y en la expresión de sus ojos, que parecen revelar una mezcla de pánico y deslumbramiento. La película fue editada en forma casera con un aparato de visualización y cinta adhesiva y, tiempo después, fue traspasada a 16 milímetros por medio de una *optical printer*, explorando el desgaste y los detritos que se produjeron sobre la emulsión con el paso de los años. Finalmente, tras un tiempo más, la película fue traspasada a video, al cual el realizador añadió una banda sonora con el primer *Arabesque*, de Claude Debussy. Pura epifanía.

Diego Risquez también tiene su nombre vinculado a la historia del súper-8 en Venezuela y es posiblemente su más elocuente representante, pero en dirección contraria a Alvear. Logró algo insólito, sobre todo en lo que se refiere a América Latina, que es el producir largometrajes en súper-8 para después transferirlos a 35

milímetros. Así se produjeron los largos *Bolívar Sinfonía Tropical* (1981) y *Orinoko Nuevo Mundo* (1984), además de *América Terra Incógnita* (1988), este último un súper-16 milímetros transferido a 35 milímetros, todos exhibidos en el Festival de Cannes. Todas las películas de Risquez tienen una fuerte influencia de Glauber Rocha, sobre todo en su temática y visualización, aunque son menos indisciplinadas en la forma. Son producciones esmeradas que enfocan siempre temas viscerales de la historia de Venezuela y de toda América Latina, pero en un estilo desdramatizado, a la manera brechtiana. *A Propósito de la Luz Tropical* (1978) es un homenaje (en súper-8) al pintor venezolano Armando Reverón, el artista que, como un antropólogo natural, trató de representar la visión del hombre tropical, ese hombre ciego de tanta luz. Reverón aparece inicialmente pintando sobre un lienzo-espejo que refleja la luz tropical. Volvemos al período blanco del artista, cuando nada se ve de forma distinta, todas las imágenes están "borrosas", disueltas en el mar de luz, pero aún así se pueden distinguir vagas manchas de lo que un día pudieron haber sido figuras y paisajes. *A Propósito* es, finalmente, una radical experiencia de incendiar la imagen.

Gastón Ugalde es un artista boliviano que trabaja sobre temas de su país. Él siempre utiliza materiales (objetos, ropa, artesanía, etc.) que se relacionan con la cultura de Bolivia, sobre todo con las poblaciones mayoritariamente indígenas. Su taller en La Paz es también una galería de arte especializada en arte boliviano contemporáneo, que recoge trabajos de pintura, fotografía y videoinstalaciones. *Marcha por la Vida* (1986/1999), uno de sus trabajos más elocuentes, es una obra en progreso, de la cual ya se han producido diversas versiones y que también se ha asociado a diversas instalaciones. La obra está relacionada con la vida del hombre andino y con la problemática social de Bolivia. Ugalde asocia las telas de colores que producen los indios de las diferentes etnias de la región boliviana de los Andes a los valores culturales y políticos. Para los aymaras y los incas bolivianos, así como para los mayas guatemaltecos, las telas representan más que una mera vestimenta o adorno, son como *soportes textiles*: formas de comunicación, de identidad y de manifestación política. En esta obra, Ugalde asocia la textura de las mantas bolivianas a la consciencia colectiva y a la resistencia del pueblo contra la miseria y la opresión.

*Reconstruyen Crimen de la Modelo* (1990) es una obra que marca el encuentro entre dos de los más importantes realizadores de video de Argentina: Andrés di Tella y Fabián Hofman. El primero es uno de los más prestigiosos documentalistas, con una extensa lista de trabajos en su currículum, entre los cuales se puede señalar, por ejemplo, *Desaparición Forzada de Personas* (1989), *Montoneros, una Historia* (1995) y *La Televisión y Yo* (2002). El segundo realizó trabajos como *Five Seconds* (1982), *Los Abuelos de la Nada en Obras* (1983) y *Subte Line* (1985), todos realizados conjuntamente con Carlos Trilnick. En 1996 Hofman emigró a México, donde dirigió el largometraje *Panchito Rex* (1999), que tiene también una versión interactiva. Di Tella y Hofman realizaron juntos, además, *70 Metros* (1989), *33 Millones de Financistas* (1991) y *Guía del Inmigrante* (1993). *Reconstruyen* parte de una noticia de *fait divers*: una modelo famosa fue asesinada y el presunto criminal es arrestado por la policía. Pero no hay imágenes de ese drama. Durante el careo, le obligan al criminal a reconstruir el crimen, en el lugar donde ocurrió, substituyendo a la víctima por una mujer policía. Ávido de sensacionalismo, el *Nuevodiario*, noticiario del Canal Nueve porteño, graba la reconstitución y la edita con un dramatismo refinado, acompañada de una tensa banda sonora, como si el hecho, la reconstitución y el informe televisivo coincidiesen. Al final, los dos realizadores graban el programa en sus casas y después lo reeditan en cámara lenta y con distorsión sonora, deconstruyendo la versión televisiva de la versión policial de un hecho cuya verdad nunca conoceremos íntegramente. Una inmensa acumulación de simulacros marca este video antológico, que generó profundos debates sobre la naturaleza de la verdad y el papel de los medios en la construcción de la realidad.

Finalmente, Enrique Colina es un realizador cubano de semidocumentales y también profesor de la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, además de presentador de un programa de televisión sobre cine muy conocido en Cuba. Decimos *semidocumentales* porque los "documentales" de Colina, además de que están cargados de sentido del humor, no tienen pudor en añadir escenas reconstruidas, partes de ficción, fragmentos de películas y de programas de televisión y toda clase de híbridos, lo que hace que sea imposible

clasificarlos. La extensa filmografía de Colina está siempre vinculada a una falsa pretensión de “educar” al cubano en los valores de la ciudadanía, aunque en el fondo él utiliza estas pequeñas películas aparentemente institucionales para hacer una dura reflexión sobre el fracaso de la Revolución Cubana. Entre sus películas más conocidas podemos citar: *Estética* (1984), *Vecinos* (1985), *Más Vale Tarde que Nunca* (1986), *Yo También Te Haré Llorar* (1984), *Jau* (1986) y *El Rey de la Selva* (1991).

*Chapucerías* (1987) es tal vez la película más emblemática de la obra de Colina. En español, *chapucería* es el nombre que se da a cualquier trabajo de mala calidad, pero también sirve para designar el embuste y la estafa. Con el pretexto de denunciar al *chapucero* como el incompetente que lo convierte todo en destrozos y chatarra, la película acaba por operar como una metáfora de un país que fracasó. Se trata de una comedia inclemente, disfrazada de documental, en la que el *chapucero* aparece como un monstruo de las películas estadounidenses de terror de los años 30 y 40. La película está construida como si fuese un *quest show* de televisión, con preguntas y respuestas sobre dichos monstruos. Contaminada por el mismo mal que denuncia, incluso la película resulta destruida por la mala calidad del trabajo de sus realizadores.

Nuestra selección de videos y películas experimentales latinoamericanos está evidentemente incompleta, como no podría dejar de ser, sobre todo teniendo en cuenta los límites de tiempo de la exhibición. Se quedaron fuera nombres fundamentales, como los colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina, el costarricense Manuel Zumbado, el chileno Nestor Olhagaray, la mexicana Ximena Cuevas, el argentino Carlos Trilnick, la brasileña Sônia Andrade, el venezolano Carlos Castillo, entre otros, y eso sólo por mencionar los “históricos”. Faltaron, además, nombres consagrados, como los chilenos Juan Downey y Raul Ruiz, el puertorriqueño Edin Vélez, la cubana Tania Bruguera, los argentinos Marta Minujin y Jaime Davidovich, que, aunque son latinoamericanos de origen, desarrollaron la mayor parte de su obra en el exterior, sobre todo en los Estados Unidos (Francia, en el caso de Ruiz). Sin embargo, podemos considerar el proyecto *Visionarios* como el inicio de una larga trayectoria hacia la necesaria recuperación de una historia que todavía no se ha contado. Un pueblo sin memoria es un pueblo sin historia.

### **Arlindo Machado**

Doctor en comunicación y profesor del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) y del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Universidade de São Paulo (USP). Su campo de investigación abarca el universo de las llamadas “imágenes técnicas”, producidas por medio de mediaciones tecnológicas diversas. Sobre estos temas, publicó los libros: *A Ilusão Espécula* (Brasiliense), *A Arte do Vídeo* (Brasiliense) y *O Sujeito na Tela* (Paulus). Es curador y organizó diversas muestras de arte electrónico brasileño.