

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Experimentación y memoria en el cine latinoamericano

El metraje encontrado en los films *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*

Marco Alejandro Pareja Araujo

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2022



El metraje que ahora tenemos a nuestra disposición es un contenedor tan grande y rico que nadie puede decir que estos son los límites de sus usos, ya sea en contenido o método. Los artistas que han trabajado con estos materiales nos han sorprendido tantas veces con lo que creíamos familiar y anticuado que podemos estar seguros de que, mientras los artistas sigan trabajando de esta forma, su novedad no tendrá fin.
(Leyda 1971, 140, traducción propia)

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Marco Alejandro Pareja Araujo, autor del trabajo intitulado “Experimentación y memoria en el cine latinoamericano: el metraje encontrado en los films *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

1 de agosto de 2022

Firma:



Resumen

En la actualidad el cine de *found footage* o metraje encontrado, es un subgénero del cine experimental, reconocido y con una fuerte presencia alrededor del mundo. Esta práctica consiste en el empleo de imágenes de archivo filmico o digital, con un sentido diferente para el que fueron creadas. Se ha determinado que su origen se dio a inicios del siglo XIX, específicamente en 1927, con el filme *La caída de la Dinastía Romanov*, de Esfir Shub. Sin embargo, la presencia de este fenómeno en Latinoamérica ha sido poco estudiado fuera de la región y dentro de la misma.

En este sentido, este trabajo tiene el objetivo de descubrir y visibilizar el cine de metraje encontrado o *found footage*, en Latinoamérica. En este marco, y a partir del análisis filmico de los componentes de *La película infinita* (Listorti 2018), *Cuatreros* (Carri 2016) y *Estela* (Varela 2012), se pretende, en primer lugar, examinar las concepciones de experimentación presentes en los mismos, con base en el relacionamiento y la intersección de conceptos o categorías teóricas como la experimentación en el arte, la estética del cine, el cine experimental de las vanguardias y latinoamericano, el montaje, el archivo y el *found footage*. En segundo lugar, a partir de un análisis filmico de la representación, se intentará determinar las concepciones de memoria presentes en cada uno de estos filmes, relacionando conceptos como “memoria”, “memoria colectiva” y “posmemoria”, con el metraje encontrado.

Esta investigación, por lo tanto, expone como la experimentación y la memoria son rasgos del cine latinoamericano de metraje encontrado no excluyentes, los cuales pueden coexistir como elementos claves que permiten una interpelación a las imágenes encontradas, a los hechos del pasado y por lo tanto a la memoria. Desde una diversidad de formas, quizá incluso más eficaces y pertinentes que las aproximaciones tradicionales del cine documental o el cine de no-ficción.

Palabras clave: Found footage, Cine, Cine experimental, Montaje, Archivo, Posmemoria

Dedico esta investigación a todos aquellos apasionados por el cine y por el trabajo con las imágenes, que luchan por la existencia, creación y permanencia de un cine menor.

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a los tres pilares principales que me sostuvieron durante todo este proceso: mi esposa Heidy, mi madre Rocío y mi hermana Marcela. En segundo lugar, agradezco a mi padre Marcelo, que a pesar de ya no estar presente físicamente, sus enseñanzas y ejemplo, siguen siempre conmigo.

Agradezco también a todas las personas que me apoyaron económicamente para poder acceder a esta Maestría, en especial a mis tíos y primos.

También agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por darme la posibilidad y el espacio de realizar una investigación de este tipo, y a Christian León por su guía y apoyo constante.

Finalmente, agradezco a todas esas personas que de alguna manera contribuyeron para que este trabajo sea una realidad, en especial a Gregorio Rocha.

Tabla de contenidos

Introducción.....	15
Capítulo primero Experimentación, metraje encontrado y memoria	24
1. Experimentación en el arte y cine experimental.....	24
2. Cine experimental desde Latinoamérica.....	30
3. Metraje encontrado o <i>found footage</i>	31
4. Cine latinoamericano de <i>found footage</i>	34
5. Montaje y desmontaje.....	36
6. Archivo, archivo filmico y efecto archivo.....	38
7. Memoria y memoria colectiva	41
8. Posmemoria	44
9. Una pequeña e imperfecta filmografía latinoamericana.....	46
Capítulo segundo Experimentación en los filmes <i>La película infinita</i> , <i>Cuatreros</i> y <i>Estela</i>	54
1. La película infinita.....	54
1.1. Descomponiendo el infinito.....	55
1.2. La importancia de un archivo infinito	58
2. Cuatreros.....	61
2.1. Cuatreros en pedazos	62
2.2. Polivisión y metraje encontrado	66
3. Estela	69
3.1. Una estela en pedazos.....	70
3.2. Metraje deluz	72
4. Tres filmes: experimentación latinoamericana en el cine de metraje encontrado..	74
Capítulo tercero Memoria y metraje encontrado en los filmes <i>La película infinita</i> , <i>Cuatreros</i> y <i>Estela</i>	78
1. La memoria infinita	78
1.1. Entre la mnémē y anamnesis	82
2. Buscando la memoria en Cuatreros	85
2.1. Entre la memoria y la posmemoria.....	91

3. En busca del rastro de Estela	95
3.1. Entre lo imaginario y la memoria colectiva.....	98
4. Tres memorias: entre lo colectivo y la ficción	101
Conclusiones.....	104
Obras citadas.....	108
Anexos	114
Anexo 1: Ficha de análisis del filme <i>La película infinita</i>	114
Anexo 2: Ficha de análisis del filme <i>Cuatreros</i>	123
Anexo 3: Ficha de análisis del filme <i>Estela</i>	145
Anexo 4: Segunda Ficha de análisis del filme <i>La película infinita</i>	150
Anexo 5: Segunda Ficha de análisis del filme <i>Cuatreros</i>	169
Anexo 6: Segunda Ficha de análisis del filme <i>Estela</i>	230

Introducción

Hace algunos años mientras estudiaba cine en Cuba, descubrí por casualidad el filme *F for fake* (Welles 1973), el cual a partir de su propuesta experimental y anti narrativa, rompió con las primeras concepciones que yo tenía sobre lo que era una película y en definitiva el cine. Hipnotizado veía como Orson Welles manipulaba las imágenes a su antojo mientras cuestionaba si lo que estaba mostrando era verdad o mentira, realidad o ficción.

Posteriormente, luego de mi regreso a Ecuador y de haber trabajado durante varios años en el ámbito de la publicidad, comencé a interesarme cada vez más por otro tipo de propuestas visuales y por otras maneras de producir imágenes que no fueran las más comunes e industriales, y que precisamente marcaran una lejanía clara con lo que la imagen publicitaria proponía y propone.

De esta manera, comencé a trabajar en proyectos personales empleando, por ejemplo, material casero que había rodado en mi etapa de estudiante en Cuba, y que había permanecido guardado por mucho tiempo en los cajones de un escritorio. Fue en esta etapa cuando descubrí a cineastas como Bill Morrison, Alan Berliner, Chris Marker, Guy Maddin, entre otros.

Muchos de ellos trabajan y trabajaron con imágenes de archivo propias o ajenas, empleándolas y manipulándolas para generar algo totalmente nuevo y completamente original, es decir, su trabajo se inserta en lo que hoy por hoy se conoce como cine de *found footage*. A partir de esto descubrí también que existían algunos (no son muchos), estudios importantes sobre este tema, pero casi todos trataban este fenómeno desde lo hecho en Estados Unidos y Europa. Pocos estudios se enfocaban en Latinoamérica.

Así nació el deseo de realizar esta investigación, en primera instancia para hallar esos filmes latinoamericanos de metraje encontrado que estaban desperdigados por ahí o que habían sido ignorados, con el fin de organizarlos en una suerte de pequeña historización imperfecta de los mismos, para luego a partir de tres filmes emblemáticos, intentar comprender, ¿qué concepciones de experimentación y memoria están presentes en el uso del metraje encontrado en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*?

Por un lado la experimentación cinematográfica, que si bien es un tema siempre complejo y difícil, permite abrir el espacio para una necesaria discusión sobre nuevas formas de ver y hacer cine, que vincula a académicos y artistas. Por otro lado, la

memoria, ya que esta posee un estrecho e insoslayable vínculo con el pasado, el cual en el contexto latinoamericano, continúa resonando y manifestándose a través de las imágenes y el cine, en el presente.

Finalmente, la intención que tiene esta investigación es la de ser un aporte que permita pensar y abordar, desde nuestra región, el cine de metraje encontrado. Con la conciencia de que es una manifestación que en la actualidad está presente de diversas formas y con mucha fuerza alrededor del mundo; pero cuyo pasado en Latinoamérica ha sido inadvertido y merece ser tratado en la contemporaneidad, con el fin de vislumbrar de dónde viene y hacia dónde va el cine que trabaja con imágenes encontradas.

Para enfrentar el análisis filmico de los objetos de estudio en esta investigación, en primer lugar, se realizó el visionado de los tres filmes. En una segunda instancia se realizaron dos visionados más, de manera independiente, de cada uno de ellos y se procedió a realizar el fichaje de los mismos a partir de dos fichas diferentes, una que permitiera examinar las concepciones de experimentación y otra para determinar las concepciones de memoria.

A partir de estas fichas, se procedió a la descomposición de las escenas más importantes de los objetos de estudio y a su posterior recomposición, la cual fue enlazada con los conceptos, ideas y nociones planteadas en el marco teórico. El método empleado y las fichas de análisis se construyeron con base en el texto *Cómo analizar un film* (Casetti y Di Chio 1991), el cual otorgó la guía y las herramientas necesarias para el análisis, precisamente, de los tres filmes.

Sin embargo, cabe apuntar que el texto mencionado plantea una metodología que se ajusta más a un cine narrativo y comercial, por lo que para los objetivos de esta investigación fue necesario extraer, adaptar herramientas y conceptos útiles, para analizar filmes con lenguajes menos comunes o más experimentales. Esto se relaciona directamente con la importancia de tener, “por un lado, una disciplina (que convierta el análisis en una empresa científica); por otro, una creatividad (que hace del análisis una especie de arte)” (Casetti y Di Chio 1991, 31).

A continuación, se enlistarán las partes, cuya descripción detallada puede leerse al inicio de el Anexo 1, a partir de los cuales fueron analizados los filmes. La primera ficha, la que permitió examinar las concepciones de experimentación, incluyó los siguientes elementos guía: Soporte, clase y/o origen del archivo, código estilístico, códigos gráficos, códigos sonoros y códigos sintácticos.

Estos permitieron analizar los componentes cinematográficos con los que se construyen los filmes, partiendo de que “un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes” (Casetti y Di Chio 1991, 65). En este sentido cabe apuntar que con ayuda de estos códigos se desglosaron las partes con las que está construido el texto filmico, sobre todo porque en este punto interesaba analizar a los objetos de estudio como medio antes que como medio de expresión.

En cuanto a la segunda ficha, la cual permitió examinar las concepciones de memoria en los objetos de estudio, se incluyeron los siguientes elementos guía, cuya descripción detallada se lee en el Anexo 4: Contenidos de la imagen, presentación de los contenidos, puesta en serie, espacio cinematográfico y tiempo cinematográfico.

Cada uno de estos elementos sirvió para escudriñar en la representación de la memoria que podría estar presente en cada uno de los filmes, tomando en cuenta que “[e]l hecho de representar[...], procede tanto en la dirección de la «presencia» de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su «ausencia», sobre la base de la ilusoriedad y el espejismo de la imagen” (Casetti y Di Chio 1991, 122).

En este sentido, queda apuntar que la construcción de las fichas y el fichaje de los filmes, constituyeron experimentos en sí, ya que, a lo largo del proceso, durante el visionaje y análisis de las películas, se descubrió, por ejemplo, que ciertos elementos no resultaban tan útiles como otros. Esto se debió netamente al enfrentamiento con un tipo de cine a partir del cual resulta complejo crear métodos de análisis de la imagen claros y precisos. Por esto es necesaria una intervención disciplinada y creativa del analista, el cual, se sabe, encuadra o predetermina al objeto de estudio.

Es importante también señalar que en el segundo y tercer capítulo se incluirán citas o menciones a textos que no corresponden a los autores mencionados en el marco teórico, sino a textos no académicos, entrevistas escritas, reseñas o videos sobre las obras y sus autores. Esto con la intención de nutrir y complementar la información y el análisis con material adicional referente a los objetos de estudio.

Ahora bien, revisando la literatura académica existente sobre el cine de *found footage* en Latinoamérica y posteriormente su relación con la experimentación y con la memoria, consideremos algunos casos.

Es importante primero, aunque su obra no se enfoca en el *found footage* latinoamericano, señalar el trabajo pionero de Jay Leyda (1971, 114), quien en *Films*

beget Films menciona unos pocos filmes de compilación producidos en Latinoamérica, destacando, por un lado, la figura de Salvador Toscano, en México, como un pionero del cine, y por otro, el posterior trabajo que hiciera su hija con los archivos de su padre, para crear el filme *Memorias de un mexicano*, de 1950.

Sobre esto cabe mencionar el importante y amplio aporte del investigador David Wood (2017, 32) en México, y su texto *The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument*, en el que ahonda sobre el filme de compilación mexicano.

Mexico's early historical compilation tradition, largely overlooked by scholars elsewhere (despite Leyda's passing mention in his pioneering study of the form), has been identified by some as being a potential forerunner of the better-known compilations produced during and after World War One and in the Soviet Union during the following decade.

Otro de los trabajos relevantes de Wood (2015, 101) propone una primera filmografía de lo que él denomina cine de reemplazo, en México. Este trabajo, realizado junto a otras dos autoras, sugiere que es necesario organizar una historiografía y una corriente de estudios sobre este tema en México, ya que: “Las prácticas de reemplazo revolucionan el acceso al patrimonio cinematográfico, no solo poniéndolo en acceso, sino multiplicando sus sentidos y significaciones”. Este trabajo también destaca la falta de estudios sobre el tema en nuestra región.

Dicho esto, uno de los textos por excelencia sobre el cine de *found footage*, editado en Latinoamérica, específicamente en Argentina, es *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* (Listorti y Trerotola 2010). Como su título lo indica, esta compilación de varios escritos de diversos autores, permite un acercamiento amplio hacia este tipo de cine y sus manifestaciones más contemporáneas.

Uno de los compiladores del libro, Leandro Listorti (2010, 116), cuyo filme *La película infinita* es objeto de estudio de esta investigación, habla del *found footage* como cine reciclado y plantea en su texto que la génesis de este tipo de cine es subversiva, ya que en la obra “el sentido aparece en una instancia posterior a la del soporte material”.

Este libro, que acompañó también a la muestra sobre *found footage* del BAFICI, en el 2010, si bien no se enfoca en la existencia de este tipo de cine en el contexto latinoamericano, incluye un escrito de Andrés Di Tella (2010, 96), quien resalta la

importancia del montaje dentro del cine de *found footage* y además invita a reflexionar a partir de su obra *Fotografías*, sobre el reciclaje de material propio.

Por otro lado el texto de Huerta (2016, 5) sobre el filme *Triste Trópico*, plantea un interesante acercamiento al cine de *found footage* en Latinoamérica, al exponer que Arthur Omar, director del filme, “devora y digiere la representación de sí mismo hecha con las formas discursivas y una mirada externa a través de un reciclaje de la imagen y de su discurso”. La autora, al igual que Lerner, hace una analogía del reciclaje de la imagen con la antropofagia propuesta por Oswald de Andrade.

Otro curioso estudio de *found footage* en esta región, surge a partir de la práctica y el trabajo de nueve directores con el archivo de Pedro Gamboa, pionero del cine santandereano en Colombia. Eva B. Noriega (2016), analiza nueve filmes hechos con metraje encontrado y reflexiona sobre el *found footage* al tejer vínculos con otros conceptos como el archivo, la memoria o las *home movies*.

Por otro lado, un texto reciente de Bedoya (2020 pos. 3724) que versa sobre el cine latinoamericano del siglo XXI, dedica un pequeño espacio al cine de metraje encontrado. Su autor define a este tipo de filmes como dispositivos de apropiación y en pocas líneas escribe que el *found footage* es “una práctica expresiva y creativa que interviene materiales de carácter documental, ficticio, animado, publicitario, familiar (*home movies*), científico, entre otros”.

En el ámbito donde se relaciona el cine de metraje encontrado o *found footage* con la experimentación, un texto muy interesante de María Fernanda Arias Osorio (2018, 364), aborda el análisis del video experimental colombiano a partir de cuatro obras que emplean material de archivo, planteando que “la apropiación [...] en obras artísticas y audiovisuales se ha configurado como una característica importante que pone en cuestión nuestros supuestos sobre los límites del documental en un campo en permanente expansión”.

Si bien dentro de este análisis no se profundiza como tal la conceptualización del *found footage*, cabe destacar de las cuatro obras aludidas, el filme *Tropic Pocket* (Restrepo 2011, 10:00), el cual usa imágenes obtenidas de distintas fuentes. La autora plantea que en esta obra “es difícil distinguir entre el material de archivo proveniente, por ejemplo, de los padres claretianos, el de publicidad, el de grupos armados y el grabado por el propio [autor de la obra] con la comunidad del Chocó” (367).

Por otro lado, el texto *Cine y video experimental chileno 2005-2015: prácticas liminares, zonas expandidas* (Pinto Veas y Aravena Abughosh 2017, 4), se cuestiona

primero qué es lo experimental y citando a Turquier plantea que “una práctica experimental es su vocación subversiva e innovadora y el establecimiento de una regla de acción que permite una experiencia material, un ensayo de posibilidades plásticas, gráficas, narrativas, sonoras” (4).

El texto desglosa en varias categorías, algunas obras experimentales. Dentro de una de ellas incluye a “una serie de obras de los últimos años [que han] interrogado al archivo en términos de objeto y materialidad; [se trata] del trabajo con el *found footage* o archivo encontrado” (10). Si bien el término *found footage* es empleado aquí solo para determinar un tipo de material a ser usado, sí resulta útil y relevante el hecho de que se hayan identificado varias obras latinoamericanas que puedan ser consideradas de metraje encontrado más allá del mero uso que estas hacen de este tipo de imágenes.

Finalmente queda por analizar la literatura que aborda el cine de *found footage* y su relación con la memoria, hay que anotar primeramente el aporte del texto *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (Durán Castro et al. 2016, 59), el cual estudia como, “el auge de prácticas de montaje con el material de archivo, llamado – entre otros nombres– *found footage*, ha revelado una potente forma de escritura que pone en relación lo viejo y lo nuevo, lo público y lo privado, lo histórico y lo cotidiano, revitalizando sus valores”.

Una investigación que transita por estas líneas es *Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado* (Taccetta 2019, 22), en el cual se analiza el filme de metraje encontrado *Cuaterros* (2017, 73:00), de Albertina Carri. Para la autora, “se vuelve relevante explorar *Cuaterros* a partir del modo en que propone un archivo personal y ajeno al mismo tiempo, a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas, cuyo origen es una película perdida como sus recuerdos de familia”.

Otro texto notable, semejante al anterior, ya que entre otras cosas emplea también al filme *Cuaterros* como objeto de estudio, es de Edgar Doll Castillo (2018, 85), quien manifiesta, citando a Aumont, que “[l]as imágenes de *Cuaterros* funcionan de manera similar, como relaciones cinemáticas —operaciones de montaje, de puesta en relación de imágenes y sonidos— constitutivas de las imágenes mentales y de nuestros recuerdos”. Es por esto que para el autor, el filme de Carri propone una imagen performática, ya que este en sí, constituye para el espectador un acto de memoria.

Para finalizar, no se puede obviar al análisis semiótico que hace Mario Panico (2020, 36) de *El silencio es un cuerpo que cae* (2017, 72:00), de Agustina Comedi. El autor plantea que en este filme “el montaje no es la suma de dos encuadres, sino su

fusión, la cual crea una gramática de la memoria confusa y nebulosa, como nebuloso y aproximativo es también el proceso de indagación de la hija que, al descubrir la homosexualidad del padre *demasiado tarde*, trata de reapropiarse del relato *negado*”.

Luego de este breve escrutinio, se puede dilucidar entonces que los estudios sobre *found footage* y su relación con la experimentación y la memoria son aún escasos en esta región. Por lo tanto, volver la mirada al pasado en busca de respuestas que permitan entender primero qué es o qué podría ser el *found footage* latinoamericano y su relación con la memoria y la experimentación, resulta de suma importancia para sentar las bases de próximos estudios e investigaciones que se centren en la contemporaneidad latinoamericana del metraje encontrado.

El presente trabajo está dividido en tres capítulos, en el primero se abordarán los conceptos y categorías teóricas fundamentales para esta investigación como la experimentación en el arte y en el cine, los cuales estarán atravesados por conceptos abordados desde la estética del cine; el metraje encontrado o *found footage*, el montaje, el archivo y la memoria. A esto se suma una pequeña filmografía de filmes latinoamericanos de metraje encontrado, que se construyó a partir de las películas que fueron visionadas en el marco de este trabajo.

En el segundo capítulo se abordará el análisis de los objetos de estudio con el fin de examinar la concepción de experimentación presente en el uso del metraje encontrado en los tres filmes; a partir del cual se determinarán las estrechas relaciones y cruces entre varios de los conceptos y categorías teóricas planteadas en el primer capítulo, como el archivo, el montaje y el metraje encontrado.

En el tercer y último capítulo, se hará igualmente un análisis de los objetos de estudio, pero con el fin de determinar las concepciones de memoria presentes en el uso del metraje encontrado en los mismos. A partir de esto se identificará también la relación estrecha y casi insoslayable entre memoria y memoria colectiva, para finalmente determinar la aparición de la posmemoria como una manifestación contemporánea de los procesos activos de memoria, donde las imágenes juegan un papel protagónico.

Capítulo primero

Experimentación, metraje encontrado y memoria

Esta primera parte está constituida en un inicio por el marco teórico, en el cual se revisarán los conceptos fundamentales de esta investigación. En un primer momento se abordará la experimentación en el arte y sus vínculos con la ciencia, para luego comprender de mejor manera la experimentación en el cine, y por lo tanto el cine experimental de vanguardia y también desde Latinoamérica. Todo esto atravesado por los aportes esenciales de la estética del cine.

En una segunda instancia, a partir de los estudios más importantes sobre *found footage* en el mundo, se revisará lo problemático e impreciso que puede ser este concepto, además de plantear, desde una mirada latinoamericana, lo que este podría significar. Como aportes fundamentales a esto, se abordarán también los conceptos de montaje, desmontaje, archivo y el efecto archivo, los cuales se encuentran unidos intrínsecamente al cine experimental y al cine de metraje encontrado.

Una vez completado esto, está el complejo y a la vez fascinante concepto de memoria, a partir del cual también se ahondará en los conceptos de memoria colectiva y posmemoria. Una vez finalizados todos los planteamientos conceptuales, se trazará una breve filmografía latinoamericana de cine de metraje encontrado.

1. Experimentación en el arte y cine experimental

En este apartado se abordará la experimentación en el campo del arte, su funcionamiento y también sus similitudes con la experimentación en la ciencia. No sin antes plantear a la estética del cine como un eje transversal que permitirá enriquecer este abordaje, sobre todo al momento de discutir el cine como una manifestación artística capaz de encarnar de manera potente, la experimentación en el arte.

La estética es considerada como la parte de la filosofía que estudia las obras de arte. Molnar (1974, 24) propone, el concepto de estéticas experimentales, ya que para él la única manera de determinar un camino teórico adecuado, es a partir del método de la prueba y error; “one must make experiments”, dice.

Dentro del campo de las estéticas experimentales, se debe considerar a la obra de arte como un estímulo visual complejo, una especie de fuente luminosa que no refleja uniformemente la luz recibida (1974, 26). Es en este caso el espectador, quien situado frente a la obra de arte, pero en medio de esta y la influencia de su contexto social, debe ser capaz de dar sentido a esa luz.

En esta misma línea, para Chanan (1972, 134) el arte es una creación difícil de determinar, que está sujeta a un sinnúmero de interpretaciones. Las obras de arte son así “experiments, conducted by an artist upon an audience, or in lieu of an audience upon himself; and unlike scientific experiments art experiments are experiments *because* the results are more or less unpredictable as well as being, more obviously, unmeasurable”.

El artista es a la vez el creador y en varias ocasiones espectador de su propio experimento, el cual guarda ciertas similitudes con los experimentos científicos, ya que en ambos casos, los experimentos que no funcionan, no se repiten (Chanan 1972, 138). En el ámbito de la ciencia un experimento es desechado una vez que la hipótesis planteada no se pudo probar; en el arte lo mismo; por ejemplo, en la pintura, pruebas de color y forma que no funcionan, no serán repetidas o empleadas en una futura obra. El camino de ambas disciplinas está marcado por la experimentación desde el inicio.

En este sentido, al igual que el científico o experimentador en la ciencia, el artista se plantea un problema y busca resolverlo. Es decir, el arte es una actividad que busca ante todo solucionar un problema, y para hacerlo se debe experimentar. De esta manera, el papel del artista se funde con el de experimentador, ya que “the artist may build up his style by means of some imaginative hypothesis of the way his work should appear” (Chanan 1972, 139), esto sucede a partir de la influencia del trabajo de otros artistas, en una alucinación que no necesariamente surge desde lo estético, o en un estado mental que conjuga ambas posibilidades.

Por otro lado, ante la obra de arte experimental se encuentran los espectadores, el público o la audiencia, y son ellos quienes al enfrentarse a la misma, pueden por un lado, ser parte del experimento sin saberlo, como en el caso de una instalación o performance y por otro, encontrarse ante obras cuya estética o forma se aleja de lo convencional; viéndose así obligados a impregnarla de su propia mirada y por lo tanto a realizar una lectura subjetiva de la misma para crear una suerte de geografía personal sobre la obra (1972, 136).

En el campo específico del cine, es importante puntualizar que un filme, “es el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos que nada tienen de

propriadamente cinematográficos” (Aumont et al. 2008, 14), por tanto lo correcto es hablar de teorías del cine y no de una teoría del cine. En la obra *Estética del Cine*, Aumont (2008, 15) plantea que esta es “el estudio del cine como arte, el estudio del cine como mensajes artísticos”, ángulo teórico que resulta muy útil al hablar de experimentación en el cine, es decir, de ciertas particularidades formales de producción y consumo de estos mensajes artísticos, que son a su vez producciones significantes y estéticas.

A pesar de que el cine no es narrativo en su esencia, ya que de esta manera se “despreciaría el lugar que han tenido, y que aún tienen en la historia del cine, los filmes de «vanguardia», «underground» o «experimentales»” (Aumont et al. 2008, 92), al ser un heredero directo de la tradición moderna occidental de la pintura, está construido a partir de una perspectiva monocular, que copia la visión del ojo humano, “intentando fijar sobre el lienzo [o sobre la pantalla] una imagen obtenida con las mismas leyes geométricas que la imagen retiniana” (31).

Es decir, una obra cinematográfica, por más experimental o vanguardista que pueda ser, resulta en una continuación y en la aplicación de las formas tradicionales de representación que durante años impuso la pintura. Por lo tanto, la representación filmica existe para y por un sujeto que la mira, “a cuyo ojo se asigna un lugar privilegiado” (32).

Ante esto el papel del público es “to make use of what the artist gives [...] and not to direct his work” (Chanan 1972, 137), lo que convierte a los espectadores en exploradores capaces de usar, gracias a su mirada privilegiada, los elementos que el artista les entrega a través de su obra, para así recorrer ese laberinto que se presenta como, “a multi-layered structure, complete with false paths, diversionary tactics [and] even purely accidental events” (138).

Un claro ejemplo que permite al artista una experimentación formal, que a su vez le abre paso a la audiencia y su exploración emocional, son las primeras teorías rusas de montaje cinematográfico (139). El montaje es una idea central en cualquier teorización sobre el cine (Aumont et al. 2008, 53) y este se define como la presencia de dos elementos filmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría (66).

En este sentido, es el cine, según Chanan (1972), y los primeros experimentos de montaje soviético, la zona en la que se produce de manera ideal ese cruce entre artista-experimentador, obra experimental y público. En esta zona se conjugan la búsqueda emocional del artista a través de la experimentación, con el mapa geográfico que el

espectador es capaz de crear, partiendo de su mirada privilegiada; eso sí, ayudándose de las guías y claves que el artista entrega a través de su obra.

Entrando de lleno en el tema del cine experimental, específicamente en el ámbito de lo que se ha denominado como cine de vanguardia europeo, es necesario primero puntualizar que desde sus inicios el cine “[e]staba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias con procedimientos específicos” (Aumont et al. 2008, 89).

Es decir, el cine nunca estuvo destinado a ser un medio única y masivamente narrativo. Pudo “haber sido un instrumento de investigación científica [...], una prolongación de la pintura, o simplemente una distracción ferial efímera” (89). Es también importante alejarse de aquella noción de que este corresponde solamente al cine *Underground* norteamericano de los años sesenta y setenta.

El cine experimental tuvo (y a veces tiene) por objeto “el descubrimiento de un cine puro, es decir, desligado de lo que no era específicamente filmico, partícipe de hecho en estructuras *extrañas al cine*, propias de la pintura, la música o la literatura, pero *aplicadas al cine* y no originadas al cine mismo” (Mitry 1974, 27). Es decir, no tiene que ver solamente con los experimentos cinematográficos de una región y época específica, sino con una práctica, con las formas de trabajar y de concebir la importancia de la imagen cinematográfica en sí.

Es pertinente aclarar que “hablar de experimentación de vanguardia o de cine experimental antes de 1922 no tiene sentido” (Mitry 1974, 43). Las experimentaciones más importantes con la imagen fílmica ocurrieron en una etapa posterior a estos años, y corresponden al descubrimiento en un primer momento, del ritmo puro, a partir de la conjunción, en la creación de una obra cinematográfica, entre música y cine. Como expone Mitry, “Emile Vuillermoz había escrito en 1919: ‘La composición cinematográfica obedece, sin duda alguna, a las leyes secretas de la composición musical. Un film se escribe y se orquesta como una sinfonía’” (92).

Esta idea llevó al artista Viking Eggeling a experimentar, a partir del ritmo musical como hilo conductor, con imágenes abstractas que fueron dibujadas directamente en el celuloide, como en su obra *Symphonie Diagonale* (1923, 7:00), el primer filme abstracto de la historia. Este, “film [...] es la encarnación del estado móvil de nuestra vida dinámica. Une pues, a este elemento dinámico, las formas puras” (Mitry 1974, 99). La forma pura es, en este caso, característica intrínseca del movimiento y por

tanto de la imagen en movimiento, es decir del *motion picture*, esencia del arte cinematográfico.

Sin embargo, estos primeros trabajos no tenían al cine como su objeto principal de experimentación ya que se centraban y enfocaban en expresar el movimiento de las formas puras (105), es decir, el acercamiento hacia el cine era como el de un pintor hacia el lienzo, el cine era aún soporte y no materia de experimentación en sí mismo.

Es en la obra *Coeur fidèle* (1923, 90:00) de Jean Epstein que finalmente surge lo que Mitry denomina como cine puro, a partir de “la expresión rítmica y cadencial de formas concretas, interviniendo el montaje como elemento creador de un ritmo que [aumenta] los movimientos reales de cosas que de repente se [convierten] en insólitas por la simple yuxtaposición de sus formas singulares y movimientos diferenciados” (Mitry 1974, 115). Entra en juego entonces el montaje como hecho fundamental para la experimentación en el cine.

En esta misma línea se encuentra la ya mencionada escuela soviética, término que define principalmente a las diversas experimentaciones y abordajes que harían artistas y cineastas soviéticos a partir del montaje a comienzos de los años veinte, de entre los que destacan los experimentos del Laboratorio Experimental, fundado y dirigido por Kuleshov.

Sus experimentaciones iniciales, que posteriormente darían nacimiento al efecto Kuleshov¹, demostraron que al juntar un mismo plano, en este caso de el actor Ivan Mosjoukine y su mirada vaga e inexpresiva, con tres planos diferentes: un plato de sopa, el cadáver de un hombre y una mujer desnuda acostada en un sofá, los espectadores, “al encadenar sus percepciones sucesivas y relacionando cada detalle a un todo orgánico, construían lógicamente las relaciones necesarias y atribuían a Mosjoukine la expresión de lo que normalmente habría debido expresar. Ponían en el actor toda la responsabilidad o la equivalencia de sus propios sentimientos”. (Mitry 1974, 124)

Esta es la semilla de lo que posteriormente se denominará como montaje dialéctico (concepto que se abordará más adelante), a partir del cual se debe problematizar también la importancia del papel activo del espectador. La obra cinematográfica necesita alguien que invoque intensamente lo representado, porque ese

¹ Lev Kuleshov, junto a otros cineastas y artistas de la época como Vsévolod Pudovkin, Vladimir Vogel o Alexandra Kokholva, descubrieron y demostraron a través del “estudio de los medios constructivos del film, y concretamente del montaje, [...] las capacidades relativas de las imágenes” (123). Lo que dio nacimiento al efecto Kuleshov, experimento de montaje fundamental para la historia del cine.

espectador o ese alguien está convencido de la inconsistencia de la representación (Aumont et al. 2008, 152).

Es en la mente del espectador donde surge la significación a partir de las varias asociaciones que pueden existir entre una imagen con otras diferentes. De esta manera, la imagen se puede cargar de un valor simbólico, donde “[e]l sentido de lo representado [depende] de la representación. La forma modifica el fondo” (Mitry 1974, 125).

A la par de estos experimentos, en Francia, Abel Gance, con su famoso filme *Napoleón* (1927, 330:00), dio nacimiento al recurso de la polivisión, lo que le permitió jugar con la espacialidad de la imagen y del cuadro, “uno de los principales materiales con los que trabaja un cineasta” (Aumont et al. 2008, 20). Según Mitry (1974, 148) esto puede funcionar solamente al “desarrollar una acción única aprovechando la simultaneidad para inscribir anexos dramática y psicológicamente contiguos”. Una denominación más contemporánea para este procedimiento es *split screen*, “a través del cual se puede obtener un verdadero *découpage* del cuadro” (Aumont et al. 2008, 20).

Adicional a esto, cabe mencionar los planteamientos teóricos más importantes de Mitry (1974, 245), surgidos a partir de sus propias experimentaciones. Estos se centran en el montaje de imágenes acompañadas con música, lo que puede sonar simplista, pero “se trata mucho menos de poner imágenes sobre la música que de introducir música en una continuidad visual. Sin embargo, si se quiere asociar las dos formas expresivas sirviéndose de una *misma espina dorsal*, conviene que estas dos formas concurren para producir sensaciones análogas según sus medios respectivos”.

Igualmente para Mitry (1974) las imágenes no constituyen solamente la representación de algo, aunque de alguna manera esta conexión con la realidad tangible debe mantenerse para que exista lectura y significación. Las imágenes son sustancia y esta se encuentra en su cualidad objetual, ámbito a partir del cual se pueden explotar características como el ritmo, la tonalidad y el movimiento. Es decir, es una búsqueda hacia lo profundo de la imagen, su materialidad y sus formas.

Es importante apuntar que si bien el cine experimental intenta alejarse de lo narrativo y de lo meramente representacional, no puede liberarse del todo de estas características, ya que para esto “no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos” (Aumont et al. 2008, 93). Ante esto el espectador acostumbrado a la presencia de la ficción, es capaz de incorporar una narrativa, es decir de otorgarle un

sentido a lo que está mirando, ya que “cualquier línea, cualquier color puede servir para provocar la ficción” (93).

2. Cine experimental desde Latinoamérica

De este lado del mundo, son aún escasos los estudios sobre el cine experimental, sobre todo, como alerta Machado, de una etapa anterior al auge del cine experimental alrededor del mundo, durante los años sesenta. Sin embargo, uno de los textos más recientes y más prominentes sobre el tema es *Ismo, Ismo, Ismo* (Lerner et al. 2017, 3) en el que se plantea que el “cine experimental en América Latina nunca ha podido ser reducido a un solo asunto, a un problema formal o a una causa política”. Lo que lo convierte en un campo complejo y a la vez abierto a la investigación.

En la actualidad resulta complicado explicar qué es el cine experimental latinoamericano, ya que ambas categorías “se resisten a definiciones y esquemas taxonómicos rígidos” (3). Pero mucho antes de que este tipo de cine existiera en la región, pensadores y artistas se vieron influenciados por el cine soviético preestalinista. La influencia no solo se dio a partir de las teorías soviéticas de montaje, como las de Eisenstein, sino también por los modelos alternos de exhibición como los cine-trenes rusos, dentro de los cuales se filmaba, se procesaba y se proyectaban los filmes (9).

Machado (2010, 25) aclara un poco el panorama, proponiendo que el concepto de experimental, “envolve mais coisas que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual estandardizada. Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na *experiência*, no sentido científico de *descoberta* de possibilidades novas”. Es decir, el término experimental no solamente permite diferenciar este tipo de cine de otro más narrativo o comercial, sino que plantea su creación como una experiencia, que a través de la experimentación permite descubrir nuevas y mayores posibilidades.

Para Machado, el filme que inaugura el cine experimental en Latinoamérica es *Limite* (Peixoto 1931, 120:00), aunque el término experimental no haya sido conocido aún en esa época. También puntualiza que falta mucho por investigar y que la falta de estudios, de entre otras causas, responde a que, “[p]ara os olhos colonialistas do primeiro mundo, a América Latina parece condenada apenas a filmes e vídeos sociológicos, que tematizam o seu próprio subdesenvolvimento” (27).

Contrario a lo que se pueda pensar en la actualidad ante el abuso que existe del término experimental, que muchas veces se emplea de manera poco rigurosa y a la ligera, este sigue siendo, en el contexto latinoamericano “apto para percibir tanto la inquietud formal de los artistas como el trasfondo ideológico, a menudo disruptivo, que revelan sus configuraciones filmicas” (Alcoz 2019; pos. 111).

Adicionalmente, Pablo Latanzzi (2015, 74), en su estudio sobre el audiovisual latinoamericano, define al cine experimental² como “aquellas producciones audiovisuales que rechazan el uso literal del lenguaje y su articulación lógica-temporal”. Este tipo de cine, sobre todo en el marco de las décadas del sesenta y el setenta, “representa la experiencia más radical y, al mismo tiempo, el límite del modernismo en el audiovisual latinoamericano” (75). El cine experimental en América Latina es la expresión y la manifestación más profunda y culminante del cine autoral, social y militante de aquellos años.

3. Metraje encontrado o *found footage*

El cine de *found footage* es un concepto lábil, muchos autores lo han definido según su conveniencia y hasta el día de hoy no existe un acuerdo o un término único que abarque todo el espectro de lo que este concepto, práctica y tipo de cine engloba alrededor del mundo.

Para Leyda (1971, 9), lo que él llamó cine de compilación era complicado, sino imposible, de ser definido. Planteó que en este tipo de cine “the work begins on the cutting table with already existing film shots”. En su texto *Films beget Films* sitúa a *La caída de la Dinastía Romanov* de Esfir Shub, de 1927, como el primer filme de compilación, el cual fue creado a partir del material casero del archivo privado del zar *Nikolái II*; este material fue resignificado a través del montaje para crear un filme evocador y crítico de las terribles condiciones sociales que se vivían en el período pre-revolucionario de la Rusia zarista (25).

² El autor apunta que, “el cine experimental latinoamericano durante los años 60 y 70 se erige en principio como un fenómeno marginal. Marginalidad que se vuelve doble, ya que por su propia condición de geografía periférica el cine latinoamericano es marginal a los grandes centros de producción del cine mundial (Hollywood, Europa). Y al mismo tiempo el cine experimental ha sido marginal al propio campo del audiovisual de la región. Este carácter de objeto doblemente marginal ha hecho que sus producciones sean poco conocidas, que las copias de los films hayan permanecido por años olvidadas cuando no perdidas y que los nombres de sus realizadores comúnmente hayan sido solo reconocibles para unos pocos entendidos en la material” (73).

Sin embargo, el mismo Leyda (1971, 9) también planteó en las primeras líneas de su obra, “[c]an you suggest a right term?”, cuando hablaba de que el término cine de compilación le resultaba inaceptable, al igual que el de *archive film*, ya que este término podría indicar que se trata de filmes que se encuentran alojados en un archivo. Tampoco le convencía el término francés, *film de montage*, ya que le resultaba muy ambiguo por centrarse solamente en el aspecto del montaje.

Por lo tanto, es deber de esta investigación, en primer lugar, recorrer tres de las propuestas teóricas más interesantes sobre este tema, con la finalidad de aclarar el panorama cuando se trata el cine de *found footage*. El importante y nutrido estudio de Antonio Weinrichter (2009, 15), *La apropiación en el cine documental y experimental*, permite tener una perspectiva amplia de lo que él denomina cine de metraje encontrado, término que le parece el “más inclusivo para denominar la práctica del principio de apropiación cinematográfica”, ya que esta noción de apropiación se encuentra implícita en el término encontrado, el cual a su vez está relacionado con el de *found footage*.

Weinrichter define a estas creaciones como ‘la *técnica*, el *contenido* y el *foco* mismo del discurso, el “tema” explícito de este tipo de cine’ (15). Es decir, el metraje encontrado “no es solo la materia en bruto con la que se trabaja [y] no designa simplemente el material que se intercala para evocar o ilustrar un discurso” (15) sino que tiene directa relación con el tema tratado en la obra y consiste en una práctica complementaria que incluye labores de archivador, artesano, artista y cineasta.

A su vez, el autor separa esta práctica apropiacionista del cine en dos grandes grupos; el primero relacionado al cine documental, que tiene directa relación con el cine de compilación, y el otro relacionado al campo del cine experimental. Sin embargo, el mismo Weinrichter es claro en afirmar que, “La separación no podrá ser completa [...] porque esos dos ámbitos han tenido históricamente *zonas de confluencia*, sobre todo en los años 20 y en el último cuarto de siglo. Y esa confluencia se ha producido a menudo, precisamente, a través de la práctica de la apropiación y el remontaje [...]” (20).

Para liberar esta tensión, el aporte teórico de Patrick Sjöberg (2001) a partir de su estudio sobre cine de compilación, se torna indispensable. El autor plantea que no le interesa sugerir una definición exacta de lo que un filme de compilación constituye, ya que con este se pueden comparar todos los filmes que contienen material de archivo.

A Sjöberg (2001, 14) le resulta más interesante mirar a estos filmes, “as a creative result of individuals working within a specific cultural and historical discourse”. Esto es determinante para el objetivo de este trabajo ya que lo que interesa

finalmente es analizar los filmes de metraje encontrado de cineastas latinoamericanos contemporáneos. Adicionalmente este autor es claro al manifestar que está más interesado en definir al filme de compilación como una estrategia para hacer filmes empleando material ajeno (22).

Por otro lado, William C. Wees (1993, 5), uno de los mayores estudiosos del cine de *found footage* en Estados Unidos, propone que el marco más interesante para abordar este tipo de cine, es el cine de vanguardia o el cine experimental, “where the most interesting, aesthetically satisfying, critically informed, and politically challenging uses of found footage are to be found”.

Si bien este autor vuelve a plantear, al igual que Weinrichter, una diferencia entre cine experimental de *found footage* y cine documental de *found footage*, su aporte interesa en la medida en que se centra en el ámbito experimental del cine como punto de partida para su investigación, y es precisamente este aspecto donde coincide con la categoría de experimentación que esta investigación aborda.

Para Wees (1993, 46), el *found footage* debe ser entendido a través de la idea de un *collage*-montaje, ya que esta es la mejor manera de abordar las implicaciones políticas y sociales que conviven en este tipo de cine. Para el autor, “[c]ollage is critical; appropriation is accommodating”, ya que la apropiación respondería a una forma de arte posmoderna, vaciada de sentido, como por ejemplo el videoclip. Mientras que el collage correspondería a una forma de arte moderna que busca cuestionar la imagen en sí.

En este sentido Weinrichter manifiesta que el cine de metraje encontrado:

no surge solamente de un dispositivo propio del medio cinematográfico (casi imposible de eludir), como es la técnica del montaje, sino que aparece, por un lado, heredero de prácticas artísticas de la era de las primeras vanguardias como el *collage*, el fotomontaje, el radical concepto (anti)artístico de Marcel Duchamp del *ready-made* y la estética dadaísta del *objet trouvé* [...]. (2009, 115)

Otro aspecto relevante para esta investigación es que Wees y Weinrichter no olvidan mencionar a las *home movies* o películas caseras como una suerte de subgénero y una manifestación muy contemporánea del *found footage*. Para Weinrichter (2009, 97) por ejemplo, “el cine de material casero encontrado exhibe una cualidad reflexiva (no necesariamente *autorreflexiva*) más misteriosa e inefable: el hecho de que sean imágenes reales y privadas, no puestas en escena, acentúa la tenebrosa relación del cine con el tiempo”.

Propone que quizá fue la tradición autobiográfica del cine experimental norteamericano, de entre los que destacan figuras como Jonas Mekas o Stan Brakhage, la influencia principal para el cine casero de compilación (101). El mismo Weinrichter, citando a Forgács, cineasta que trabaja con este tipo de imágenes y técnicas, plantea que la fascinación que provocan estas filmaciones y su propósito declarado es reinscribir la historia, con el fin de restituir la imagen de los marginados dentro de la Historia oficial, escrita con h mayúscula (98). Por otro lado, Wees al plantear que:

Newsreels, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game shows, news programs, and the rest of the detritus of the film and television industries supply the images for montage constructions that range from loose strings of comic metaphors and analogies, to off-beat narratives, to surreal visual poems, to formal experiments in graphic and rhythmic relationships, to critiques of the media's visual codes and the myths and ideologies that sustain them. (1993, 12)

Deja en claro que el origen de los materiales con los que se producen los filmes de *found footage* son muy diversos y que el objetivo con el que estos son utilizados puede navegar desde el sentido más superficial al más poético o político. Dentro de estos juegos de sentido, la narración de una voz en *off* puede otorgarle una significación más subjetiva e incluso puede trastocar el sentido de ciertas imágenes producidas por los medios masivos de comunicación, para convertirlas en una potente declaración personal e incluso autobiográfica.

Es, de esta manera, como muchas imágenes ajenas cuyo origen no corresponde a archivos caseros, personales o privados, pueden constituirse en pieza clave para la construcción de filmes de *found footage* íntimos, personales y autobiográficos, que usan la voz en *off* como el elemento principal para la construcción de sentido.

4. Cine latinoamericano de *found footage*

Cabe recalcar que, de los autores anteriores ya señalados, solamente Weinrichter menciona un par de filmes latinoamericanos de metraje encontrado, pero lo hace sin ahondar en su contexto particular o aporte a la historia mundial del cine de *found footage*. Entre los filmes mencionados aparece *Meeting of two queens* (1991, 14:00), de Cecilia Barriga, cineasta chilena radicada en España. Este filme, al que Weinrichter

(2009, 88) califica como un filme español, es, “un remontaje de escenas de films clásicos de las dos *reinas* del título, Marlene Dietrich y Greta Garbo”.

Además, en el texto de Weinrichter, en una filmografía de *found footage* muy completa y ordenada cronológicamente, ¡aparecen Now! (1965, 5:26), de Santiago Álvarez y *Coffea Arábica* (1968, 17:45), de Nicolás Guillén Landrián, ambos de Cuba. Al final de toda la filmografía, muy solitaria, está *La hora de los hornos* (1968, 243:00), de Fernando Solanas. Sobre la película de Santiago Álvarez, Weinrichter menciona que esta es un ejemplo de la influencia del montaje soviético y de la práctica de fotomontaje en el cine utilizado como una forma de activismo político (50).

Por lo tanto, resulta apropiado abordar brevemente y a modo de complemento a lo ya planteado, el concepto de *found footage* desde y en Latinoamérica, a partir de la propuesta de cine reciclado en América Latina, de Jesse Lerner (2017), quien en el título de su texto indica que la imagen es de quien la trabaja. En el caso del cine experimental y sus prácticas de apropiación de material ajeno, plantea que esta “sugiere las funciones caníbales arquetípicas no solo como paradigma de una práctica cinematográfica crítica, sino también como una estrategia mayor de descolonización y como un modelo contundente para la producción cultural latinoamericana” (111).

El punto de partida para esta propuesta es el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, el cual declara: “solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago” (1928, 67). Entendiendo esto como una metáfora que posibilita generar nuevas epistemes a partir del proceso de la captura y la ingesta, en este caso, de imágenes. Este proceso consiste en masticar películas ajenas y utilizar los fragmentos para construir y nutrir películas propias, lo que Lerner denomina como “antropofagia cinemato-gráfica” (2017, 111) o también “práctica cinematográfica caníbal” (113).

A Lerner le interesan, al igual que a esta investigación, “films que crean nuevos significados a partir de imágenes viejas colocadas en un contexto nuevo, a partir de la alteración sonora y el empleo de estrategias radicales de montaje y yuxtaposiciones incongruentes” (113). Plantea además una posible genealogía latinoamericana que incluiría en primera instancia los filmes de Santiago Álvarez y dos filmes de Raphael Montañez Ortiz, *Newsreel* (1958, 1:40) y *Cowboy and “Indian” film* (1957, 2:00), este último construido a partir del exorcismo ritual y el remontaje de parte de los rollos de *Winchester 73* (1950, 92:00), filme de Anthony Mann.

En este texto además se menciona la importancia de lo que Hal Foster llamó el *archival turn* para contextualizar dentro de las problemáticas posmodernas relacionadas

con el autor y la originalidad, el trabajo de los cineastas latinoamericanos con material reciclado (121). En este sentido, para Lerner (2017, 121), ‘el cine reciclado no es una estrategia más disponible para el cineasta experimental latino[...], sino que, al igual que la aceptación de De Andrade del término “caníbal”, es un gesto anticolonial de apropiación y resignificación, una forma de crear un “original” mediante la reproducción, lo ilegítimo, lo prestado y lo robado’.

Esta dimensión antropofágica y caníbal que le da el autor al cine de metraje encontrado latinoamericano, resulta el abordaje más apropiado, si por un lado se entiende a la apropiación, es decir a la ingesta de material filmico ajeno, como un acto de antropofagia cinematográfica y por otro lado si se toma en cuenta que fue precisamente esta noción e imagen del caníbal, una de las armas más poderosas y denigrantes que emplearon los colonizadores para someter y adoctrinar a los habitantes de lo que hoy por hoy se conoce como Latinoamérica, durante la época de la conquista.

5. Montaje y desmontaje

Muchos de los autores y textos citados, mencionan al montaje y sobre todo a las teorías soviéticas de montaje, como una parte esencial dentro del cine de metraje encontrado o *found footage*, sea este latinoamericano o mundial. Por lo que resulta por demás oportuno dedicarle unas líneas a este concepto. Weinrichter (2009, 44) por ejemplo, plantea que fue la obra de la montajista soviética Esfir Shub, la que permitió vincular el montaje con el archivo.

En este sentido, Patrick Sjöberg (2001, 223) cuenta que en marzo de 1924, Shub y Eisenstein, trabajaron en un experimento de montaje cinematográfico, que consistió en reeditar el filme *Mabuse - der spieler* (1922), de Fritz Lang, del cual lamentablemente no existe ninguna copia. Este ejemplo demuestra el temprano interés de Shub y Eisenstein en trabajar con material ajeno o preexistente.

En una primera instancia, Eisenstein (2004, 24) desarrolló la teoría del montaje dialéctico sobre la base filosófica del materialismo dialéctico, la cual define a la dinámica de los objetos como una evolución constante producida por la relación de dos opuestos contradictorios. En el campo del arte, esta dinámica está representada por el conflicto, “as the essential basic principle of the existence of every work of art and every form. FOR ART IS ALWAYS CONFLICT”.

En el montaje cinematográfico como tal, este principio del conflicto se traduce en lo que Eisenstein plantea como la colisión de dos planos totalmente independientes uno del otro. De esta colisión surgen las ideas o los significados. Esto para Eisenstein, es el principio dramático, pero en relación con la metodología de la forma del filme, no de la trama o la historia (26). La trama, así, “is only one of the means without which we still do not know how to communicate something to the audience” (39).

Eisenstein propone que solamente a través de la suma de las asociaciones que se generan gracias al montaje de diversos planos que independientemente uno del otro, no tienen ningún sentido, es que se puede provocar la emoción en el espectador y a partir de esto, conseguir nuevas miradas y nuevos conceptos que tienen objetivos o fines puramente intelectuales. Un filme intelectual es la síntesis perfecta entre el arte y la ciencia, ya que este “freed from traditional limitations will achieve direct form for thoughts, systems or concepts without any transitions or paraphrases” (40).

En la época posterior al cine silente, Eisenstein (1991, 329) planteó la idea del montaje vertical. El problema esencial para él, era descubrir de qué manera la imagen y el sonido se vuelven compatibles. La percepción sobre esto debe ir más allá de la simple idea de sincronía entre una imagen y su correspondiente sonido, por ejemplo, la imagen de una bota acompañada del sonido que esta emite al rozar con una superficie (334). En este sentido, Eisenstein propone que debe aspirarse a una misteriosa sincronía interna y que esta solamente es posible a través del movimiento, “it is movement that will reveal to us all the deeper layers of synchronicity” (334).

Desde una mirada más contemporánea, Bordwell y Thompson (1995, 277) plantean la noción del montaje discontinuo, el cual se hace presente en las películas:

[Que] han concedido frecuentemente a las dimensiones gráficas y rítmicas del montaje una mayor importancia de la que les concede el sistema continuo. Es decir, en vez de unir el plano 1 con el plano 2, sobre todo a partir de las funciones espaciales y temporales que el propio plano desempeña para presentar una historia, se pueden ensamblar a partir de cualidades puramente rítmicas o gráficas, independientemente del tiempo y el espacio que representen.

Al contrario del montaje continuo donde el espacio y la temporalidad de la historia o el relato es apoyado a través del montaje, en el montaje discontinuo, la narración entendida desde un sentido clásico, se vuelve menos importante, e incluso se podría decir que muchas veces es inexistente.

Cabe mencionar por último a Eugeni Bonet, cineasta e investigador que trabaja con *found footage*, y su hipótesis de desmontaje documental, la cual descoloca y trastoca las ideas rígidas de montaje, para acercarse con mucha lucidez a lo que este podría significar para el cine de metraje encontrado. Bonet (2010, 49) afirma que, “la hipótesis del desmontaje documental opondría unos criterios de subjetividad, posicionamiento crítico, interpelación de los modos de representación y de la semiosis única de las imágenes, independientemente de su extracción en lo real o lo ficticio, lo privado o lo efímero, etc”.

6. Archivo, archivo filmico y efecto archivo

Como ya mencionó Lerner (2017, 121), el desarrollo y la práctica del *found footage* responde también al contexto del *archivalturn* del que hablará en su momento Hal Foster, por lo que resulta imprescindible para esta investigación otorgarle el espacio necesario a intentar comprender en qué consistiría el concepto, en primer lugar del archivo y en segundo lugar, del archivo filmico.

Para Allan Sekula (1986, 17), en este caso el archivo fotográfico, “received its most thorough early articulation in precise conjunction with an increasingly professionalized and technological mode of police work and an emerging social science of criminology”. Es a partir de los estudios enmarcados en esta relación entre el archivo fotográfico y los primeros pasos que daba la criminología a finales del siglo XIX, que Sekula le otorga una dimensión compleja al archivo, proponiendo además, que este, “attempts to exist as a potent single image, and the single image attempts to achieve the authority of the archive” (54).

Es decir, ya en aquella época, estas imágenes fueron dotadas de una autoridad enciclopédica, se tornaron en documentos confiables y en contenedores de verdades irrefutables. El archivo fotográfico, además, desde sus orígenes estuvo ligado a experimentos y actividades de control social directamente relacionadas con la metodología de tipología biosocial y la identificación antropométrica. En este sentido para Sekula, la labor del artista es prevenir la anulación o cancelación de imágenes o testimonios visuales por parte de textos oficiales autoritarios, articulados a través de imágenes de archivo incuestionables (64).

A partir de un enfoque mayor en la relación del archivo con el arte, para Guasch (2011, 10) el concepto de archivo “entraña el hecho de «consignar»”, esto lo diferencia

del concepto de colección, que consiste meramente en asignar un lugar determinado, para una cosa o imagen. Por lo tanto, el archivo “nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (10).

Estos claros parámetros bajo los que nace y existe el archivo, dan lugar a que, por un lado, este sea considerado como un repositorio inerte de documentos y, por otro lado a que cada uno de estos documentos a su vez, puedan entenderse como un “suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum” (13). Para Ana María Guasch, solamente se podrá comprender qué significa el archivo en tiempos futuros, ya que intrínsecamente este guarda una promesa, una respuesta y una responsabilidad para el mañana (10).

Por otro lado, para Achille Mbembe (2020, 2), el archivo debe ser entendido a la vez como un edificio, una institución del Estado y como un documento almacenado dentro de este edificio. Estas características deben estar siempre presentes para comprender el status y el poder del archivo, también a partir de su condición arquitectónica. El archivo, por lo tanto, es producto de un proceso en el cual ciertos objetos, imágenes o documentos son considerados para la conservación dentro de un espacio público y además es “el producto de un juicio, el resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicos, que consiste en ubicar ciertos documentos en un archivo y, simultáneamente, descartar otros” (3). Es por esto que, Mbembe afirma de manera contundente que examinar archivos es sobre todo estar interesado en la deuda, la deuda del Estado.

Entrando ya en materia del archivo filmico específicamente, en la investigación *La Documentación Fílmica: marco contextual histórico* (2016, 17), se afirma que la necesidad de archivar y conservar filmes nació casi a la par del mismo cine. Este mismo trabajo menciona a Lucienne Escoube, periodista y crítico de cine, como el primero en plantear una idea más concreta y sistematizada de lo que debería ser un archivo cinematográfico. Las funciones de este archivo debían ir más allá de la mera conservación de películas, debían incluir también archivos de fotos, críticas y documentos. Además, debían tener una sala para la proyección de filmes (24).

Esta visión, sin duda, se acerca mucho más a la noción que se maneja actualmente sobre lo que un archivo filmico significa. Pero fue finalmente en 1980, que

la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) en un trabajo en conjunto con la UNESCO, plantean, en un documento oficial, que las imágenes en movimiento:

son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea [...], son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos. (1980, 167)

Por lo tanto, la conservación de las imágenes, y el acceso a las mismas, constituyó y constituye en la actualidad, un acto de vital importancia para artistas, investigadores, estudiantes y público en general.

David Wood (2016 pos. 923) cuestiona esta única visión de un archivo cinematográfico resguardado en instituciones que garantizan su preservación y conservación, y manifiesta que el cine no siempre se resguarda de esta manera, sobre todo si se habla de cine de metraje encontrado, el cual recicla imágenes que pueden provenir de “colecciones particulares, formales o improvisadas, que respondan a otros criterios antes de los archivísticos; o incluso de mercados o basureros”. Por tanto, el archivo fílmico consiste en algo mucho mayor que un simple documento visual depositado en alguna institución, a la espera de ser descubierto o redescubierto.

En este sentido Jaimie Baron propone el concepto de *archive effect* o efecto archivo partiendo de la interrelación entre *found footage* y lo que ella llama, la experiencia audiovisual de la historia, concretamente la experiencia del espectador. Baron (2014, 11) advierte que, ‘what we may recognize as “archival” sounds and images, just what they are and how they contribute to the construction of history has in recent years become increasingly uncertain’. Una de las razones que provoca esta falta de certeza es precisamente el acto de apropiación, de imágenes y sonidos, dentro del cine de metraje encontrado.

Como ya se ha visto, estas imágenes pueden provenir de una variedad infinita de fuentes, incluyendo películas caseras y en la actualidad, de bases de datos o videos alojados en plataformas de internet. Como resultado, el lugar de las instituciones y sus documentos oficiales como único recurso para reconstruir o narrar la historia ha sido trastocado. La autora plantea que la línea divisoria entre archivo y *found footage* se ha tornado cada vez más borrosa gracias al cambio de noción que existe sobre lo que

constituye un archivo y el sinnúmero de usos al que estos supuestos documentos oficiales han sido expuestos (30).

Baron (2014, 19) afirma que ‘the contemporary situation calls for a reformulation of “the archival document” as an experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location’. Esto es precisamente lo que para la autora define el concepto de efecto archivo. Adicionalmente, el archivo, en este caso el archivo filmico, existe siempre y cuando, el espectador sea capaz de percibir dentro de un filme el origen y el contexto previo de las imágenes utilizadas (19).

Ante la relación entre la historia y el cine de apropiación, Baron (2014, 66) plantea a modo de conclusión, que: “If we think of the archive effect as a potentially ambiguous experience in which multiple meanings for the same document may coexist simultaneously, we may also be able to better acknowledge both the ruptures and the continuities between “our” and the “other” historical and social contexts presented to us in archival documents [...]”. Se abre así el camino para problematizar el cine de *found footage*, a partir de la manipulación que este hace del archivo como documento histórico y su relación directa con los hechos del pasado y por ende con la memoria.

7. Memoria y memoria colectiva

Como punto de partida es importante mencionar que en la actualidad existe una suerte de explosión de la memoria en el mundo occidental y que esta surge como una reacción a los cambios rápidos, efímeros y a una vida sin anclaje o raíces (Jelin 2002, 9). En este sentido, Jelin define a la memoria, a partir de Moliner, como la capacidad menor o mayor para recordar (18).

Por otro lado, desde el ámbito de la filosofía, Ricoeur (2004, 19), en su estudio sobre la memoria, indica en primer lugar que ya los griegos diferenciaban la *mnémē* de la *anamnesis*, la primera designaba el recuerdo como algo pasivo, que aparece, y la segunda, el recuerdo como búsqueda, como rememoración y recolección.

Por lo que no es lo mismo preguntarse, ¿cómo se recuerda?, a partir de la *mnémē*, que ¿qué se recuerda?, a partir de la *anamnesis*. Según Ricoeur, partiendo de una fenomenología de la memoria, la pregunta ¿qué?, lleva a la memoria a enfrentarse a una aporía, en la que se cree que “la representación del pasado parece ser la de una imagen” (21). Esta imagen que representa un acontecimiento pasado puede ser “cuasi visual o auditiva” (21).

En este sentido, a partir por un lado de las ideas de Platón, quien plantea la noción de *eikón*, como “la representación de una cosa ausente” (23) y por otro lado de Aristóteles, quien afirma que esta imagen, “es una representación de una cosa percibida, aprendida o adquirida anteriormente” (23), la memoria y la imaginación compartirían el mismo destino. Este destino es precisamente la gran aporía a la que se enfrenta la memoria, ya que la imaginación está ligada a la ficción y a lo irreal, y la memoria al pasado, “a la realidad anterior” (22). Por lo que aquí se pone en conflicto, “la dimensión veritativa de la memoria y, añadámoslo anticipadamente, de la historia” (29).³

Siguiendo la problemática relación de la memoria con la imagen, que además es un punto medular para esta investigación, Ricoeur plantea que abordar el tema del recuerdo y la imagen desde la fenomenología de la memoria, es un punto crítico y se pregunta si el recuerdo es una especie de imagen (66).

Ricoeur, partiendo del término *Bild*, empleado por Husserl para definir a las “presentificaciones que describen algo de modo indirecto” (69) sean estas cuadros o fotografías, y su relación con lo planteado por Aristóteles, quien observó que “un cuadro, una pintura podían ser leídos como una imagen que describe una cosa irreal o ausente” (69), propone que *Bild* podría ser traducido como pintura o descripción.

Esta suerte de imagen-descripción, a través de la *opsis*, entendida esta como un acto visual, un hacer ver, serían las que configuran lo que el mismo Aristóteles llamó: el recuerdo puro, a través del cual el pasado solo puede ser aprehendido si se adopta el movimiento por el que se abre en imágenes presentes, que emergen desde las tinieblas a la plena luz (76).

Adicional a esto, Ricoeur detecta los usos y abusos de la memoria, que surgen a partir del acto de hacer memoria, y es precisamente a partir de los abusos de la memoria que su intencionalidad veritativa queda amenazada (82). Por ejemplo, uno de los abusos a los que es sometida la memoria en su nivel ético-político, sería la conmemoración, la cual, según Ricoeur a partir de Pierre Nora, advierte que su hora debe cerrarse definitivamente, para así evitar “la tiranía de la memoria” (123).

En este marco y dentro de la práctica del acto de memoria, es importante diferenciar la rememoración de la memorización. La primera tiene que ver con, “el retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar

³ Ricoeur, considerando la manera de escribir la historia al estilo de Jules Michelet, plantea que “la ‘resurrección’ del pasado tiende a revestir formas cuasi alucinatorias” (78) y que por lo tanto la escritura de la historia comparte “las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la función ostensiva de la imaginación” (78).

antes del momento en que esta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó” (83). La segunda está relacionada con las maneras de aprender que tienen que ver con los saberes o destrezas, los cuales deben estar disponibles para efectuarse de manera fácil, espontánea y natural (83).

Con relación a esto, Jelin (2002, 22) plantea que, en los procesos de memoria se debe distinguir entre lo activo y lo pasivo. Estas imágenes o “información archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas”, son reservas pasivas que deben distinguirse de la actividad humana con relación a ellos.

La existencia de estos archivos, de estas imágenes, e incluso el conocimiento sobre el pasado, no garantizan la existencia de la rememoración, la *anamnesis*, o lo que Jeline denomina como trabajos de la memoria. Pues, “la memoria del pasado invade, pero no es objeto de trabajo. La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado” (14). Pero, ¿a quién se le debe atribuir esta agencia o praxis que busca el recuerdo a partir de la recepción del mismo? Para Ricoeur (2004, 125) es clave dentro de la discusión contemporánea de la memoria, si esta es, ¿personal o colectiva?

Según Jelin (2002, 20), “uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares”. Halbwachs (1995) a su vez plantea que para que la memoria de los otros refuerce y complete la memoria propia e individual, hace falta que los recuerdos grupales estén relacionados con los hechos que forman el pasado de cada uno.

Solamente a partir de la relación directa de los recuerdos individuales, en el marco de los recuerdos grupales, es que se podría hablar de una memoria colectiva. La que a su vez “tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y el tiempo” (217), y son estas características las que diferencian a la memoria colectiva de la memoria histórica, a la que, “se entiende [como] la lista de los acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional” (1995, 211).

En este sentido, es necesario mencionar que la memoria es matriz de la historia, “en la medida que sigue siendo el guardián de la problemática de la relación representativa del presente con el pasado” (Ricoeur 2004, 118). Es quizá, precisamente, la memoria colectiva, la que podría ejercer con mayor fuerza ese papel de guardián frente a la memoria histórica. Para Halbwachs (1995, 212), la historia es:

sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo.

A la historia no le interesa la diversidad ni las tradiciones de pequeños grupos humanos, sino los acontecimientos rígidos, los hechos nacionales y concretos sobre los que poder asentarse. Pero la nación está alejada del individuo, no puede considerar la historia sino como un marco muy amplio, donde mantiene muy pocos puntos de contacto con otras historias más pequeñas y menos importantes (211). A la historia solo le interesan las diferencias y “hace abstracción de las semejanzas, sin las que no habría memoria” (217), ya que solo le interesa recordar los hechos que pertenecen a una misma conciencia; conciencia y memoria, “son una sola y misma cosa” (Ricoeur 2004, 138).

Por lo tanto, la importancia de la memoria colectiva surge como alternativa a los presupuestos y lineamientos de la memoria histórica, la cual está más relacionada con provocar el olvido, que con la rememoración. Tres rasgos importantes que diferencian a la memoria colectiva de la historia y la memoria histórica, son: 1) No solo existe una memoria colectiva, sino varias memorias colectivas (Halbwachs y Lasén 1995, 216), 2) El soporte de la memoria colectiva es un grupo limitado en el espacio y el tiempo (217) y 3) “Lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante” (Jelin 2002, 22).

Cabe mencionar que “Las memorias son simultáneamente individuales y sociales,[...]. Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y estos son siempre colectivos” (37). De esta manera se puede afirmar que memoria individual y memoria colectiva se encuentran interrelacionadas y unidas en un proceso donde, para ser un agente de cambio e influencia dentro de la historia, deben ser concebidas como elementos cuasi inseparables.

8. Posmemoria

En *Trabajos de la memoria*, en el ámbito específico de la relación entre memoria y olvido, Jelin (2002, 27) afirma que “el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar[...]. El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla”.

Es precisamente dentro del espacio que abre este acto de rememoración a partir del sufrimiento y la intención de comunicarlo, que se podrían asentar los estudios contemporáneos de Hirsch (2021) sobre la posmemoria. La autora manifiesta que es el trauma, su impacto físico, psíquico, afectivo y sus secuelas, las que permitirían reactivar o hacer recordar los efectos de otro.

Esto a su vez excede las “fronteras de los archivos y de las metodologías históricas tradicionales” (61). Por lo tanto, la posmemoria, “describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron” (pos. 119).

La posmemoria permite la posibilidad, no solamente de un acto de rememoración sino de un contacto muy cercano con las experiencias del pasado, no solo de la generación anterior, como en el caso de la memoria colectiva, sino de todas las generaciones, partiendo desde la primera que fue víctima de ese sufrimiento que dio paso al trauma.

En este sentido, el estudio de Hirsch (2021 pos. 800), que está relacionado directamente con los Estudios del Holocausto, la cultura visual y la fotografía, coloca como ejemplo principal para entender el funcionamiento de la estructura transgeneracional de la posmemoria, al cómic *Maus*, de Art Spiegelman, de finales de los ochentas, el cual “jugó un importante papel que hizo posible el trabajo posmemorial de toda una generación”.

Relacionado con esto, Elizabeth Jelin (2002, 37) planteó que la memoria se produce en tanto “hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia”. En el caso del cine de *found footage* o metraje encontrado, este podría constituirse en un vehículo de la memoria muy particular, el cual podría permitir ampliar, modificar y enriquecer los conceptos y nociones abordadas en esta última parte del marco teórico.

A continuación, a modo de complemento a lo ya revisado hasta este punto en el primer capítulo, se ha planteado una pequeña filmografía Latinoamericana de metraje encontrado, la cual tiene como objetivo organizar cronológicamente los filmes visionados en el marco de esta investigación. Sin embargo, no se intenta generar una clasificación definitiva o arbitraria, sino más bien aportar con un primer acercamiento

necesario, que sirva como complemento para este trabajo y que quizá otros estudios o investigaciones puedan ampliar, corregir o reorganizar.

9. Una pequeña e imperfecta filmografía latinoamericana

El criterio para esta clasificación está obviamente influenciado por los conceptos sobre *found footage* o metraje encontrado revisados en el marco teórico y en el estado de la cuestión. A *grosso modo*, interesan los filmes que emplean material de archivo encontrado o ajeno, resignificándolo o cuestionándolo en una obra o creación totalmente nueva. Además, se ha intentado incluir solamente los filmes que ha sido posible visionar, aunque hay algunos que por su importancia son imposibles de soslayar a pesar de no haberse accedido a ellos.

No todos los filmes que se mencionaran brevemente a continuación, son filmes de *found footage* en su totalidad, hay muchos que emplean recursos o lenguajes más comunes pero que en algunos fragmentos muestran un acercamiento hacia el metraje encontrado y hacia lenguajes más experimentales. Cabe mencionar por último que fue complicado hallar todos estos filmes en línea y que además algunos se encontraban en muy mala calidad o con su relación de aspecto modificada, lo que habla muy a las claras sobre las malas condiciones, la poca importancia que se le ha dado y la situación real del *found footage* en nuestra región.

El inicio de esta filmografía cronológica está marcado por el ambicioso filme *La historia de la revolución* (1936), de Salvador Toscano, considerado por muchos como el primer cineasta de México. Este filme de compilación que nunca se concluyó ya que tuvo varias versiones y siempre se le iba modificando conforme nuevos sucesos de la revolución ocurrían y se filmaban, fue el punto de partida o la semilla para lo que sería *Memorias de un mexicano* (1950, 100:00), llevado a cabo por la hija de Toscano.

Este filme de casi dos horas de duración, abarca la historia mexicana desde 1897 hasta 1950, y lo hace de manera curiosa. Es a partir de la voz en *off* de un personaje ficticio, que supuestamente recuerda los hechos que muestran las imágenes, que se construye la narración. A esta le acompañan efectos de sonido como arengas a favor de uno que otro personaje, balazos y también música. Algunos de los hechos relevantes que muestra este filme son la muerte de Pancho Villa y Emiliano Zapata, o la reunión que se dio entre Taft y Porfirio Díaz en la frontera con Estados Unidos, en 1909.

Si bien en este filme las imágenes funcionan más como documentos, habría que cuestionarse si estas muestran exactamente lo que el narrador nos está diciendo. Se debe tomar en cuenta además que todo está construido a partir de una ficción, por lo que se podría afirmar que hay una suerte de experimentación con las imágenes y la narración, que se ubica en la delgada línea que separa la ficción del documental o la no-ficción.

Otro importante filme mexicano, también relacionado directamente con los hechos de la Revolución Mexicana, es *La Venganza de Pancho Villa* (Padilla 1930). A diferencia de sus predecesores ya mencionados, este filme, construido con retazos de filmes documentales o de ficción mexicanos, y norteamericanos como *Liberty* (Jaccard y MacRae 1916) o la desaparecida *La vida del General Villa* (Cabanne y Walsh 1914), intenta hilar un relato sobre la vida de Villa, donde su venganza en contra de los norteamericanos que intentaron apresarlo luego de su ataque a Columbus, en Nuevo México, es el hecho más importante.

Es importante mencionar que este filme silente fue recuperado por Gregorio Rocha, investigador y cineasta mexicano, en la biblioteca de la Universidad de Texas. El hecho de que haya sido construido con retazos de varias fuentes lo convierte en un ejemplo claro de filme de compilación, al que sin embargo podría considerársele como una manifestación más cercana al *found footage* por la resignificación y empleo que hace de imágenes ajenas para construir un relato propio y original sobre un Pancho Villa más próximo a la visión mexicana del héroe campesino que a la visión norteamericana del bandido del oeste.

En una etapa posterior, que sobrepasa ya la mitad del siglo XX, se encuentran filmes con formas y lenguajes más arriesgados y experimentales. Como los de Raphael Montañez Ortiz, *Newsreel* (1958, 1:40) y *Comboy and "Indian" film* (1957, 2:00), los cuales no fue posible visionar, ya que se encuentran en el archivo filmico del Smithsonian, en Washington D.C. Por lo tanto, no se añadirá nada a lo ya mencionado por Lerner, en el marco teórico.

Un filme muy significativo en la historia del cine latinoamericano, en general, es *Now!* (1965, 5:26), de Santiago Álvarez. Un cortometraje potente, que propone a partir del empleo de fotos e imágenes de archivo, una crítica desde Cuba a la violencia contra los afrodescendientes en Estados Unidos. Es curioso en este sentido, que la película en los créditos del inicio, remarca el hecho de emplear imágenes de todo el mundo, sin importar su origen o autor.

Si bien muchas de estas imágenes son empleadas para crear un discurso que está implícito en ellas, el montaje, el trucaje y el juego con valores de plano sobre una misma imagen; y el empleo de un jazz de tempo frenético, hacen que este filme pueda ser considerado de metraje encontrado. En primer lugar, por su cercanía con el collage y en segundo lugar porque las imágenes de archivo empleadas son ajenas al autor, de origen y formato diverso, y su significado es potenciado gracias al montaje y la música.

Pocos años después y todavía al calor del triunfo de la revolución cubana, nace en Argentina la épica obra de Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos* (1968, 243:00). Este filme-acto, dividido en tres partes, al que también se lo podría considerar como una película pedagógica, anticolonial y revolucionaria, emplea material de archivo, de diverso tipo y origen. Es sobre todo en su primera parte donde existen varios segmentos más experimentales tipo *collage*, en los que el montaje juega un papel fundamental y la voz en *off* no está presente.

Imágenes de archivo de enfrentamientos entre el ejército y el pueblo en varios países latinoamericanos, manifestaciones y fotografías o filmes de la guerra de Vietnam, se intercalan con imágenes publicitarias, y momentos de la vida europeizada, bohemia y nocturna de Buenos Aires, todo al ritmo veloz de unos tambores. En otros momentos se emplean explícitamente imágenes de los filmes *Tire Dié* (1960, 33:00), de Fernando Birri o de *El cielo, la tierra* (1966, 28:00), de Joris Ivens. Heredera del filme de Álvarez, *La hora de los hornos* se encuentra sin duda, entre los filmes precursores de la experimentación y del metraje encontrado en Latinoamérica.

Tan solo un año después, Nicolás Guillén Landrián, produce el filme *Desde La Habana, ¡1969! recordar* (1971, 17:00), con el cual se pretendía celebrar los diez años de la revolución cubana. Pero Landrián, fiel a su estilo, crea una obra que se debate entre el homenaje y la crítica al gobierno. Apropiándose de imágenes de archivo de Fidel Castro, de una explosión atómica, del alunizaje del *Apollo 11*, de los créditos iniciales del filme *Memorias del Subdesarrollo* (Gutiérrez Alea 1968, 97:00) y de varios audios de noticieros de radio, de discursos del propio Fidel y publicidad, crea un filme de *found footage* con mucha cercanía al collage, más irreverente y arriesgado que su famoso filme *Coffea Arábica* (1968, 17:45).

Pocos años después aparece en Brasil el filme *Triste Trópico* (Omar 1974, 75:00), que se sitúa dentro del género del falso documental pero que a su vez funciona como un filme de metraje encontrado, ya que, por ejemplo, se sirve de imágenes caseras de archivo de los años treinta para contar la historia de Arthur Álvaro de Noronha, un

supuesto médico estudiado en París que vuelve a Brasil para ejercer lo aprendido, pero que termina convirtiéndose en un semidiós caníbal para el pueblo donde vive.

Arthur Omar, el director del filme, emplea además imágenes del *Almanaque Bristol*, ilustraciones, al parecer enciclopédicas de los Tupinambá, textos y publicidad impresa de los años 40. Todo esto acompañado de música y efectos de sonido. Si bien al parecer se incluyen también imágenes de desfiles o de la región donde vive el supuesto doctor, registradas quizá por el propio Arthur Omar, estamos ante una obra de ficción que resignifica cierto material de archivo para contar la vida de un personaje que nunca existió. De nuevo la diferencia entre documental y ficción, se vuelve indeterminada.

Ya en los años 90, cabe mencionar al filme *Meeting of two Queens* (1991, 14:00), de Cecilia Barriga. Esta ingeniosa película que ya se mencionó en el marco teórico, fue realizada a partir del montaje de escenas de varios filmes de Marlene Dietrich y Greta Garbo, que termina en un encuentro de ambas. Realizado de manera casera y con los recursos tecnológicos de su tiempo (imágenes extraídas de VHS, por ejemplo), este filme de metraje encontrado manipula y resignifica las imágenes del cine clásico hollywoodense, con el fin de crear una historia y un encuentro amoroso entre dos mujeres divas del cine, que de otra manera nunca hubiese existido.

En la misma línea que el filme anterior, *Apoohcalypse Now* (Narro 2002, 8:24), a través de la apropiación y del montaje de algunas escenas, pero sobre todo del famoso monólogo de Marlon Brando en *Apocalypse Now* (Coppola 1979, 196:00), con escenas de algún filme de *Winnie the Pooh*, propone una atmósfera inquietante que intentando quizá parodiar al cine de Hollywood, navega en sus extremos, planteando una representación de los horrores de la guerra de Vietnam a través de la imagen icónica de un dulce e inofensivo oso de peluche.

Este mundo influenciado y tutelado por las imágenes cinematográficas, de televisión y de la publicidad, es abordado y problematizado de manera extraordinaria en el filme *Cinépolis, la capital del cine* (Cuevas 2003, 22:00). Este filme comienza con el clásico promo que proyectan antes de los filmes, las salas de cine. Luego en un montaje que mezcla fragmentos de películas, la mayoría de ciencia ficción, imágenes publicitarias, noticieros, *reality shows* e imágenes de video cuyo origen no se puede determinar, crea una suerte de mundo alternativo en el que las imágenes gobiernan, nada muy alejado de nuestra realidad actual.

Esta realidad planteada por el filme anterior durante el auge de la televisión por cable, es llevada a la zona de lo político por *Lesson 12* (Varela 2007, 3:30), filme que al

emplear imágenes de televisión muy borrosas y audios con interferencias o que son difíciles de descifrar, en el contexto de un levantamiento popular en Oaxaca, plantea que el espectro electromagnético es también un territorio en disputa. A esto hay que sumarle la presencia de una voz en *off* que se encuentra dando una lección en inglés, la lección número 12, para ser exactos.

El eco de las canciones (Rossi 2010, 70:00), de alguna manera se inserta en esta tendencia a lo autobiográfico y personal de los *home movies*, aunque juega también con otros elementos. Si bien el material de archivo casero está presente, es a partir de una voz en *off* que se construye el relato, el cual que va acompañada de imágenes de archivo de noticieros, filmes animados como *Gulliver* (Fleischer 1939, 76:00), películas en blanco y negro, imágenes icónicas del espacio exterior o entrevistas a Augusto Pinochet.

En un tono melancólico que es reforzado por la música instrumental de guitarras acústicas, este extraordinario filme de metraje encontrado, cuenta el exilio de la autora en Roma, junto a su familia, cuando aún era una niña y el posterior y ansiado regreso a Chile ante el final de la dictadura de Pinochet.

En este ámbito de lo político, el filme *Cuerpos frágiles* (Campo 2010, 52:00) que se debate entre el ensayo visual y el *found footage*, es una obra estremecedora sobre la violencia y el manejo comunicacional en noticieros, de los hechos y las consecuencias que tuvo el asesinato de Raúl Reyes, líder de las FARC, en la frontera con Ecuador, en el 2008.

El director del filme, Oscar Campo, quien se dedicó a grabar noticieros durante año y medio, entrega esta potente obra que condena el show y el drama político, pero sobre todo que cuestiona algo muy importante: el cuerpo ante la exhibición mediática, el cuerpo como territorio de disputa entre los poderes políticos que finalmente son los que deciden quien vive y quien muere.

Otra interesante obra, pero que sigue otros derroteros, es *Un remoto país* (Grum 2011, 4:11), este filme chileno, propone a partir de la apropiación de escenas de varios filmes o películas donde de alguna manera se menciona a Chile, problematizar la imagen o la representación que le dan los centros de poder a este país, al relacionarlo con el narcotráfico, la droga o con un lugar exótico con habitantes indígenas.

En el ámbito de las imágenes de archivo caseras o también llamadas *home movies*, *Los propios recuerdos* (Michaels 2015, 4:22) resulta ser una pieza interesantísima, construida a partir de imágenes caseras ajenas que evocan en la autora sus propias memorias. La voz en *off* originada a partir de un software, que relata los

hechos que estamos mirando, y sobre todo el empleo de música mucho más actual que la de la época de las imágenes, logran crear una atmósfera de nostalgia muy íntima. Tanto así que la misma directora es capaz de reconocerse junto a su padre, en una de estas imágenes encontradas que nunca le pertenecieron.

En esta misma línea, el filme ya mencionado anteriormente en el estado de la cuestión, *El silencio es un cuerpo que cae* (Comedi 2017, 72:00), rescata las imágenes caseras del archivo del padre de la directora, quien vivió una especie de doble vida; por un lado la de un hombre heterosexual, exitoso y dedicado a su familia, y por otro la de un homosexual hedonista. Este secreto a voces es desenterrado por la directora, quien reflexiona sobre su propia existencia y sobre su vida, problematizando la censura que sufrió su padre por parte de su familia, de la sociedad y de los círculos ideológicos de izquierda en los que militaba.

En este caso, el *found footage* funciona tanto como material encontrado y como imagen resignificada, es decir, como en casi todos los casos de los filmes caseros, las imágenes pasan del ámbito privado al ámbito público, lugar donde nunca pensaron estar y para el que no fueron creadas. Sin embargo, es gracias a las mismas que se logra generar un fuerte vínculo con el espectador.

Vacío (2016, 5:00) de Carmen Rojas, es un caso muy particular. Este filme cuenta la separación sentimental de dos personas mediante el empleo de imágenes de catálogo de muebles para el hogar. Al igual que en el filme *Los propios recuerdos*, se emplea una voz en *off* generada digitalmente, lo que le da un tono muy sui géneris y frío al relato. Esto sin duda fortalece la idea de una relación amorosa que se disolvió en el materialismo de su espacio y que terminó por perder el sentido.

Para finalizar esta pequeña filmografía, hay que mencionar el filme *Algo quema* (Ovando 2018, 77:00), que en la línea del *home movie*, muestra la dolorosa búsqueda por parte del director, de la verdad sobre Alfredo Ovando Candia, quien fuera su abuelo y por un breve período presidente de Bolivia en la década de los 60. A Ovando Candia se le acusa de haber ordenado la nacionalización de varias empresas estatales y de haber estado involucrado en el asesinato del Che Guevara.

Para Mauricio Ovando, director del filme, aquella imagen familiar de su amoroso abuelo se fue deformando a causa de los hechos históricos y sociales de su país. Se generó en él una angustia identitaria y existencial muy fuerte, llegando al punto de, interviniendo violentamente la materialidad de los filmes de archivo familiar

encontrado, mediante la quema, provocar una catarsis personal y a la vez una poderosa analogía visual con sus sentimientos encontrados y los de parte de su familia.

En esta pequeña filmografía no se incluyeron los filmes que se analizarán a profundidad a continuación, ya que la intención era dedicar al menos unas pocas líneas a otros filmes latinoamericanos de metraje encontrado, que han enriquecido en gran medida y en todo sentido, el trabajo realizado en el marco de esta investigación.

Capítulo segundo

Experimentación en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*

En este capítulo se busca determinar las concepciones de experimentación presentes en los objetos de estudio. Los filmes a ser analizados en este y el próximo capítulo son *La película infinita* (Listorti 2018), *Cuatreros* (Carri 2016) y *Estela* (Varela 2012), los cuales resultaron ser, en muchos aspectos, los objetos de estudio más interesantes para este trabajo de investigación; tomando en cuenta también la relevancia de sus autores dentro del cine contemporáneo latinoamericano.

Con base en la metodología planteada, y a partir de la descomposición de cada uno de los filmes a través de una ficha, primero se hará una breve descripción de cómo se componen los filmes, para luego realizar una recomposición de los mismos y el análisis de estos a partir de los conceptos planteados en el marco teórico. Este proceso se realizará de manera similar con cada uno de los objetos de estudio. Finalmente, y a modo de conclusión del capítulo, se apuntarán las concepciones de experimentación que se pudieron encontrar en los tres filmes en conjunto.

Al ser películas experimentales, la división realizada por secuencias, a partir de las fichas, pudo resultar un tanto arbitraria, por lo tanto, y según los planteamientos de Casetti y Di Chio (1991, 31), la disciplina y la creatividad al momento de realizar este trabajo, fueron factores muy importantes.

1. La película infinita

Es un filme de 54 minutos de duración, dirigido por Leandro Listorti, construido con retazos de filmes argentinos de ficción, rodados en filmico que, por diferentes motivos, nunca llegaron a terminarse. Al director y su equipo les tomó cerca de seis años terminar la película, ya que la búsqueda del material de archivo no fue una tarea sencilla. Se debe tomar en cuenta que en Argentina no existía, en ese momento, una cinemateca nacional, por lo que muchos de los filmes o los retazos de los mismos, fueron hallados en casa de los directores o de los productores, e incluso en basureros.

Luego de un trabajo minucioso de discriminación, que según el director comenzó con la selección de los filmes que se iban a digitalizar, ya que no se podían digitalizar todos por el presupuesto reducido con el que contaban, se inició el montaje

del filme sin la intención de contar una historia o de construir un relato con los retazos que tenían a disposición.

Algunos de los filmes que llegaron al corte final son: *El eternauta* (Hugo Gil, 1968), *Zama* (Nicolás Sarquís, 1984), *El ocio* (Mariano Llinás & Agustín Mendilaharsu, 1999), *El eternauta* (Lucrecia Martel 2009), *El adentro* (Hugo Gil, 1971), *Sistema español* (Martín Rejtman, 1988) y *El juicio de Dios* (Hugo Fili, 1979). Si bien en el montaje se usan largos fragmentos de estos, también existen imágenes de conteos, pruebas de cámara y tomas con claqueta, cuyo origen resulta difícil de determinar.

La película infinita tuvo su estreno en el festival de cine de Rotterdam en el 2018, iniciando así su periplo por importantes festivales del mundo, incluyendo el BAFICI, en Argentina y los EDOC, en Ecuador, también en el 2018. Uno de los argumentos esbozados por la crítica para darle un sentido a este filme, fue entenderlo como una “una revisión de la historia del cine argentino paralela a la oficial” (Martínez 2020, párr. 5). Si bien esta mirada podría ser útil, reduce la importancia de este filme y lo limita a un sentido único.

Como filme de *found footage*, y como su mismo nombre lo indica, el filme de Listorti es una obra infinita, abierta, capaz de ser reinterpretada en cada visionado, y quién sabe, en algún momento reescrita o reeditada, tal vez dentro de unos diez años, como su propio director lo manifiesta (Granero 2022, párr. 56).

1.1. Descomponiendo el infinito

Descomponer un filme experimental de estas características no resulta una tarea sencilla, más aún si se toma en cuenta que no existe, además de los efectos de sonido y ambientes, una voz en *off* u otro recurso que agrupe o que le otorgue un sentido menos hermético al conjunto de imágenes que lo componen. En general esta es una película cuyo soporte se debate entre lo fílmico y lo digital, ya que todas las cintas fueron digitalizadas y el producto final se proyecta y se visiona en formato digital. A pesar de esto hay una clara intención de pretender simular la proyección de un filme en celuloide.

En términos de montaje es importante aclarar que, empleando la terminología de Casetti y Di Chio (1991, 111), para el análisis general de este filme y de los dos siguientes, se debe reconocer la existencia de un montaje rey, a través del cual “[1]a construcción sintáctica procede por medio de saltos, fricciones violentas, conflictos

entre imágenes, en los que las relaciones más directamente reconocibles son las de analogía y contraste[...]”. Esta perspectiva resulta muy útil a la hora de descomponer un filme experimental o de *found footage*.

Por otro lado, a lo largo de *La película infinita* hay tres filmes que tienen una mayor presencia, es decir sus fragmentos se muestran con mayor frecuencia y sería posible a través de estos, encontrar cierta lógica en las acciones que presentan. Sin embargo, esto no quiere decir que exista un relato dentro de la película, es solamente algo que se debe aclarar para efectos de esta descomposición.

El primero de estos tres filmes es *El Adentro* (Hugo Gil, 1971), en el que se muestra a un hombre adulto, enajenado y solitario, dentro de una casa. Todas las acciones suceden en este lugar, el filme es en blanco y negro. El segundo filme, también en blanco y negro, muestra un hombre, pero más joven. Sus acciones, que casi siempre son caminar, suceden en exteriores, en una ciudad y en un rancho. No se pudo determinar de qué filme se trata. El tercer filme es *Sistema español* (Martín Rejtman, 1988), película a color que muestra a una mujer joven en diversas acciones: hablando en una cabina telefónica, esperando a alguien, caminando o disparándole a otro personaje.

Listorti plantea desde un inicio, un filme para ser contemplado atentamente, la primera secuencia corresponde a imágenes de filmes en blanco y negro que, por su forma y contenido, parecerían ser de una misma película. Es una secuencia contemplativa y cinematográfica. Hay que rescatar también de esta primera parte, la aparición del efecto de sonido de un proyector de cine, el cual se repetirá indistintamente a lo largo del filme.

El corte que da fin al inicio de *La película infinita*, va acompañado del sonido de un disparo, esto marca lo que será el montaje de esta película, que está presente en su mayoría, por corte directo; el cual, a su vez, es reforzado con sonidos, con la presencia de cuadros en negro o la inclusión de colas y cabezas de rollo filmico que muestran elementos dispersos y a veces abstractos. Las asociaciones entre las imágenes dentro del filme son muy diversas, pero priman las asociaciones por contraste y por transitividad cuando hay presencia de fragmentos completos de los filmes, los cuales presentan su propio montaje y por lo tanto, sus propias asociaciones.

El juego entre imágenes en blanco y negro y a color comienza en la siguiente secuencia, donde aparecen fragmentos animados de *El eternauta*, yuxtapuestos con otras imágenes donde resaltan personajes que hablan, pero a los que no se les puede escuchar, es decir su voz no está presente. Solamente están presentes el sonido ambiente

y algunos efectos. Esta manera de construir el sonido atraviesa todo el filme, es decir, se privilegian los ambientes como los ruidos de ciudad y efectos diegéticos como balazos, puertas que se abren o pasos, y la presencia de ciertas melodías o tonos, a modo de atmósferas de ciertos momentos o lugares.

Posteriormente, es curioso ver que los fragmentos de *Zama* son los únicos en los que se muestra, como elemento protagónico, el daño físico sufrido por el celuloide a través del tiempo. Estas imágenes son inquietantes también por su similitud con el filme del mismo nombre, de Lucrecia Martel. Acompañando a las imágenes de *Zama*, se incluyen también pruebas de cámara, pruebas de maquillaje y tomas con claquetas de varios otros filmes, incluido *El Juicio de Dios*, como se puede ver en la Figura 1.

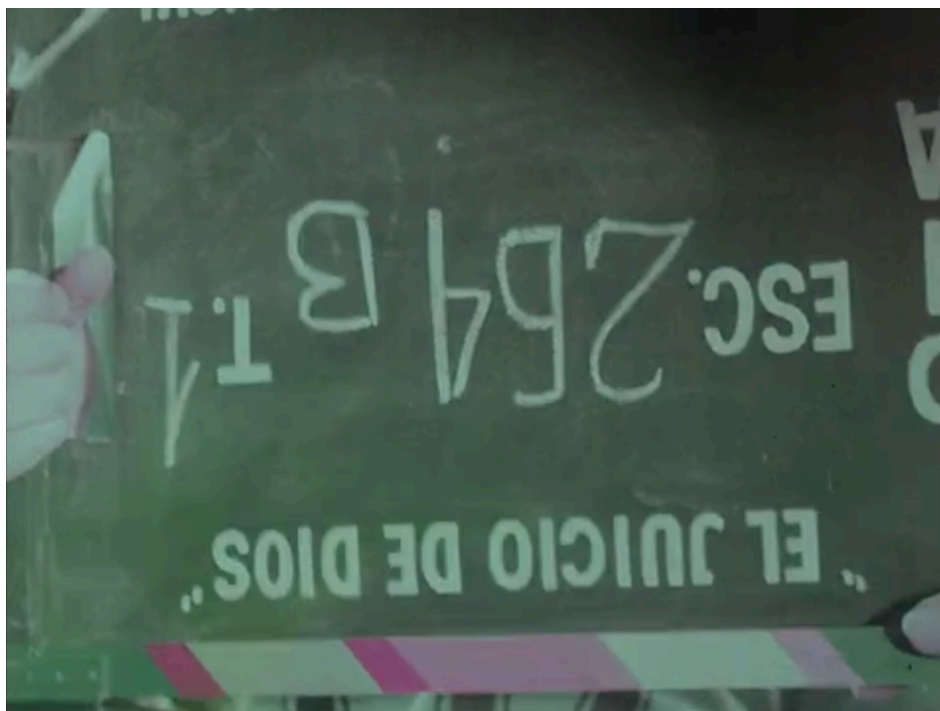


Figura 1. Fotograma del filme *La película infinita* (2018) de Leandro Listorti

Más adelante se encuentra una frenética secuencia que incluye la mayor diversidad de imágenes en todo el filme, desde tomas de baile de algún programa de televisión, hasta imágenes fijas de las piezas de un motor, pasando por fotografías eróticas. Estas van acompañadas de música disonante y la voz en *off* de algún personaje del filme animado de *El eternauta*.

En otro momento, aparece el fragmento más largo del filme *Sistema español*, que destaca por la presencia de la voz de un personaje. Esta voz juega un papel protagónico y hasta narrativo, ya que acompaña de manera diegética a la imagen de una

mujer moviendo sus labios. Esto es algo que sucede en dos momentos del filme y a partir de esta secuencia, no sucederá nunca más. Es solo gracias a la presencia de esta voz que la acción cobra cierto sentido explícito. Por otro lado, cuando hay presencia de voces en *off*, es complicado determinar su origen o estas son casi incomprensibles.

En otra importante secuencia, resaltan imágenes al parecer de 16mm, que tienen un tono rojizo-sepia, están muy desgastadas e incluyen en su montaje fundidos a negro, recursos que no aparecen ni antes ni después en el filme. Listorti cuenta que estas imágenes fueron filmadas en celuloide pero que la única manera de obtenerlas fue a través de un casete de *VHS* (Granero 2022, párr. 29). Es decir, las copias en filmico de esta película o lo que se logró filmar de ella, ya no existen.

Hacia el final de *La película infinita*, aparecen imágenes de lo que parece ser un filme muy antiguo, similar a los experimentos de Muybridge⁴, y fragmentos de colores, colas y descartes de todo tipo, en un montaje más acelerado. A partir de esto, se hizo posible determinar un crescendo paulatino en el ritmo del montaje de todo el filme. Sin embargo, *La película infinita* termina con un gran plano general fijo de, al parecer, *El Juicio de Dios*. Después, corte a negro y una voz en *off* que dice: La película infinita, seguramente es la voz de Edgardo Cozarinsky, cineasta argentino, quien según Listorti, grabó varias voces que no llegaron a ser parte del filme (Granero 2022, párr. 35).

De esta manera culmina un breve repaso de la descomposición de algunas de las secuencias más relevantes de *La película infinita*, las cuales permiten comprender la construcción de la misma a partir de sus diversos componentes. Para una información más extensa de las secuencias, remitirse al Anexo 1, que se encuentra al final.

1.2. La importancia de un archivo infinito

Ante la imposibilidad de reducir el cine experimental latinoamericano a un solo problema formal (Lerner et al. 2017), se podría decir que este filme infinito consiste sobre todo en una experiencia creadora, la cual le permitió a Listorti reencontrarse con imágenes filmicas que nunca vieron la luz de un proyector, para otorgarles una nueva vida. Pensando además en los planteamientos de Machado (2010), a través de este filme se origina un descubrimiento de nuevas posibilidades de creación y producción en el

⁴ Los experimentos de Edward Muybridge sobre la cronofotografía durante el siglo XIX, fueron la base para el posterior nacimiento del cinematógrafo. En uno de sus estudios más conocidos, pudo determinar que el caballo, al galopar, suspendía, en un momento dado, sus cuatro patas en el aire.

marco del cine latinoamericano, las cuales nacen y se producen, en este caso, a partir de esa dualidad existente en Listorti: la de archivista y artista.

Esta obra presenta una construcción lineal muy organizada, hecha a partir de una serie de imágenes de archivo que no son manipuladas más que a través del montaje. Es decir, no hay intervención física u otro elemento que provoque un cambio radical en la apariencia de las imágenes y del celuloide. Por lo tanto *La película infinita* se ubicaría en un punto medio dentro del espectro de cine de *found footage* planteado por William C. Wees (1993, 26), para este tipo de filmes el montaje de imágenes es lo más destacable y es la principal herramienta creativa del artista o director.

La película infinita por tanto, podría asumirse como un filme que se inclina más hacia una apropiación acrítica del archivo, hacia una suerte de superficialidad posmodernista de la imagen (Wees 1993) y un vacío de sentido. También si se piensa en el sonido, este funciona como un elemento adicional que va sincronizado a la imagen y a lo que esta propone, es decir, si bien la enriquece, no ayuda a resignificarla. No surge aquella misteriosa sincronía interna de la que hablada Eisenstein (1991, 334) al plantear su idea de montaje vertical, donde sonido e imagen se conectan pero a la vez conservan un sentido propio, que permite potenciar la obra en su totalidad.

Dentro del cuadro tampoco existe algún tipo de juego con la dimensión o la proporción de las imágenes, no hay uso de polivisión o de doble pantalla. Una sola imagen ocupa el espacio, todo el tiempo. Sí existe el empleo de imágenes o fragmentos que normalmente son descartados en la sala de edición, como las tomas de claquetas, pruebas de maquillaje o las colas de los rollos de celuloide. Son aquellos desechos a la que se refería Di Tella (2010, 96), donde se puede encontrar lo inesperado, lo que está fuera de control; imágenes que transforman el sentido inicial que tenía un filme.

Coexiste con todo esto una antropofagia cinemato-gráfica (Lerner 2017, 111), a través de la cual Listorti mastica las películas ajenas para darles un nuevo sentido. Pero en este caso es un acto que respeta el material de archivo de filmes solamente argentinos, sin dañarlos, ni alterarlos. La experimentación o el acto experimental en este filme sucede, como ya se dijo antes, a partir del montaje, por lo tanto, se podría afirmar que la apropiación de Listorti responde a una antropofagia específica y formal, más que a un acto descolonizador o a un gesto ideológico.

En este sentido y ante la presencia de fragmentos completos de diversos filmes, en *La película infinita* está también presente el montaje continuo (Bordwell y Thompson 1995). En varios de estos fragmentos correspondientes a un único filme, se

respetar la continuidad del relato, su espacio y su temporalidad. Es, por lo tanto, una película experimental donde conviven elementos y formas más tradicionales de hacer cine. Por otro lado, la principal limitante de este filme de *found footage* podría radicar en que la selección de los archivos filmicos corresponde a un mismo criterio: todos son filmes de ficción.

Pero al pensar en esta obra y su carácter de experimental, fundamentado en que su realización responde a una experimentación en sí misma, sería la búsqueda de esos archivos y la posterior consecución de estos, donde recae su mayor importancia. Más aún, si se tiene en cuenta que no existía un lugar único y apropiado, donde estos archivos estuvieran en conservación, a buen recaudo y disponibles para el público.

Es esta relación con el archivo lo que resulta más relevante. A pesar de los planteamientos de Mbembé (2020) que afirma que no se debe pensar el archivo fuera de su espacio arquitectónico, en este caso Listorti sí tuvo que pensarlo fuera de la institución de conservación y de un espacio físico, para dar con él. Esto a la vez refuerza la idea de que un archivo es consecuencia de un criterio definido sobre qué es lo que se conserva y qué no (Mbembe 2020). En Argentina el Estado o las instituciones públicas decidieron que la conservación de su patrimonio filmico era totalmente innecesaria y por eso la inexistencia durante años, de una cinemateca nacional.

Por otro lado, esto invita a retomar aquella idea de Wood (2016) en la que planteaba que los archivos, quizá especialmente en Latinoamérica, no deben pensarse solamente como imágenes que están resguardadas en alguna institución pública, sino como imágenes procedentes de colecciones personales, informales e incluso de basureros, como es el caso de algunas imágenes de *La película infinita*. Para la creación de un filme de *found footage* en esta región, se podría pensar entonces, en un diálogo imperativo con la ausencia y la falta de archivo.

Por lo tanto, y al pensar en Wood (2015) o Lerner (2017), quienes plantean el reciclaje de imágenes como el concepto más pertinente para definir al cine de *found footage* latinoamericano, lo que hace Listorti en *La película infinita* es precisamente reciclar imágenes y juntarlas para crear un producto totalmente nuevo. En el contexto argentino, este filme funciona como una suerte de paciente recuperado, al que se le dio una nueva oportunidad de vida, a través de la presencia de actores, épocas, personajes, lugares e historias que se creían finitas. Quizá como lo planteaban algunos críticos, este filme sí podría resultar en una suerte de reescritura de la historia del cine argentino.

Para quienes se encuentran fuera del contexto argentino, esta posibilidad de asimilar el archivo resulta un tanto más compleja, y corre el peligro de no producirse lo que Baron (2014, 19) denomina como efecto archivo, ya que no se tendría la noción o conciencia de que este es un filme compuesto por imágenes de archivo, mucho más si se toma en cuenta que una de las tomas de *El eternauta*, de Lucrecia Martel, fue filmada para esta película (Granero 2022, párr. 43). No es gracias al filme en sí, que se es consciente de estar ante una obra de metraje encontrado. Juegan, por lo tanto, un papel importante, la información externa como la sinopsis, para comprender esto.

En definitiva, se podría afirmar que es en la búsqueda del archivo, el posterior trabajo y experimentación con el mismo, que Listorti logra interrogar el concepto y la institución archivo como tal. Evitando así esa anulación o desaparición forzada de ciertos textos o imágenes, es decir, inhabilitando ese control ejercido por diferentes instancias de poder como plantea Sekula (1986); en este caso particular, dentro del ámbito de la producción cinematográfica argentina.

Es precisamente en este aspecto, en esa promesa del mañana que guarda el archivo (Guasch 2011), donde recae la importancia y relevancia de este filme. *La película infinita* les otorga un lugar sin tiempo ni espacio a las imágenes, un lugar desde donde pueden volver a existir y continuar fuera de una estructura arquitectónica y de poder, para dialogar con el público en el presente, en una constante reescritura de sí mismas, hacia el futuro.

2. Cuatrerros

Dirigida por Albertina Carri, esta obra de 73 minutos de duración, fue estrenada en el año 2017 en Argentina y tuvo un exitoso paso por varios festivales alrededor del mundo, incluyendo el Festival de cine de Berlín. Si bien se la puede considerar como un filme de metraje encontrado, este filme también puede ser, “muchas cosas a la vez: una pequeña novela, un documental, una ficción, una película de archivo que incluye historietas e imágenes de una videoinstalación...” (Lingenti 2017, párr. 5).

Es una obra que se presta a infinidad de interpretaciones, y en esa riqueza radica su importancia como objeto de estudio para este trabajo. *Cuatrerros* inicia como una búsqueda, una suerte de investigación que termina por convertirse en una película. Carri va tras las huellas de Isidro Velázquez, mítico gauchillo de la historia argentina, para

hacer una película sobre él; partiendo del libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, que escribiría y publicaría su padre, en 1968.

La búsqueda de un filme desaparecido sobre Velázquez, del cual, a Carri le llega un guion de dudosa procedencia, la llevan a vivir una experiencia muy personal, donde se mezclan el cine, su maternidad, la relación con su pareja, la investigación, parte de la historia contemporánea de Argentina y la desaparición de sus padres. Todo esto se construye a partir de una diversidad enorme de imágenes de archivo y de la voz en *off* de Carri. La cual es un componente que, a diferencia de *La película infinita*, le da una aparente linealidad al filme o más bien, ayuda a darle un sentido y una forma, que sin acercarse a la estructura tradicional del cine, se asemeja más a la organización de un flujo de pensamiento lógico.

En la película, Albertina Carri propone una experiencia visual muy interesante dentro del cine contemporáneo argentino y latinoamericano, al exponer un uso particular del archivo filmico como fuente maleable que invita a la reflexión sobre la imagen misma y desde la imagen sobre diversos temas. Esta película es sin duda un reto para el público acostumbrado a otro tipo de cine, pero a la vez un delicioso homenaje a este arte. Podría incluso ser considerada como una película godardiana, precisamente por ese loco amor que le declara al cine (Gamba 2017, párr. 8), en todas sus formas y manifestaciones.

2.1. Cuatros en pedazos

Si la descomposición de *La película infinita* fue compleja, en *Cuatros* lo es más, ya que el material de archivo es muchísimo más diverso. Si bien este responde al criterio de emplear imágenes filmicas de entre las décadas de los ochenta y los sesenta (Carri 2017,19:28), su origen va desde noticieros, filmes institucionales, hasta documentales y filmes publicitarios. Incluso esta película contiene lo que parecerían ser pequeños fragmentos filmados por Carri. En uno de ellos se ve a un niño, quizá su hijo, jugueteando cerca de unas luces en la noche, los demás son tomas macro de textos escritos sobre papel.

En este sentido, hay que resaltar la diversidad y presencia de otros textos, algunos provienen de los archivos y otros fueron creados para la película. Unos están dentro de las imágenes, es decir, son diegéticos, lo que permite intuir de alguna manera, su origen, y otros están presentes en forma de didascalias, subtítulos o textos sobre

imagen. Adicional a esto, se debe tomar en cuenta que en muchos momentos el montaje está construido a manera de una instalación, es decir, son varias imágenes, organizadas de manera distinta, las que ocupan el espacio del cuadro.

Cuaterros ha sido dividida en 28 secuencias, de manera no tan arbitraria, ya que en este caso la voz de Albertina Carri ayuda a extraer fragmentos que además están divididos por puntuaciones sonoras o visuales. A continuación, se desglosarán brevemente, algunas de las secuencias más importantes. Para una información más detallada de todas estas, remitirse al Anexo 2.

El origen o el tipo de imágenes de archivo empleadas en este filme es muy diverso y numeroso. Su origen, dado que en los créditos del final no existe ninguna información, es complicado de determinar. Pero según el fichaje realizado, están presentes imágenes de filmes de ficción a color y blanco y negro, documentales, filmes publicitarios, noticiarios, filmes institucionales, filmes didácticos, científicos y educativos. Imágenes de filmes de animación, películas caseras, fragmentos de material descartado como cuadros en negro o colas de rollos fílmicos e incluso fragmentos de shows de televisión.

Los primeros minutos del filme muestran imágenes de archivo en blanco y negro, al parecer de los años sesenta, donde se pueden ver militares en las calles, estudiantes protestando, un desfile y un grupo de mujeres trabajando a orillas de un río. Aparecen los créditos en forma de didascalias, cuyo trabajo en posproducción simula su pertenencia al fílmico. Se introducen también algunos cuadros en tono sepia, que remarcan los errores del montaje y el flujo de una supuesta proyección en celuloide.

El sonido presenta ambientes y efectos como balazos, fuego, voces de multitudes protestando y el efecto de un proyector de cine, al igual que en *La película infinita*. Los sonidos casi siempre son diegéticos, excepto cuando enriquecen y acompañan el relato de la voz en *off* de Carri. Así, con una máquina de escribir o con efectos que hacen parecer como si la película estaría siendo editada o manipulada mientras se la mira.

En estos primeros minutos, la voz de Carri se presenta como el elemento protagónico y más importante de todo el filme. Ella se encarga de explicar que hace diez años se interesó por la figura de Velázquez y Gauna, y que el tema de su filme está relacionado con la violencia y sus manifestaciones, tema que a su vez tiene relación directa con el texto que escribió su padre.

En las siguientes secuencias y hasta el final del filme, comienza el juego de Carri en el espacio del cuadro, a modo de instalación se muestran varias pantallas pequeñas,

estas pueden estar en posición horizontal u ocupando todo el espacio del cuadro; con un cuadro más grande en el centro y dos pequeños a cada uno de los lados, como se puede ver en la Figura 2. El juego consiste en que la cantidad de cuadros puede ser menor en ciertos momentos, algunos cuadros desaparecen, otros se mantienen o queda solo uno sobre el fondo negro.

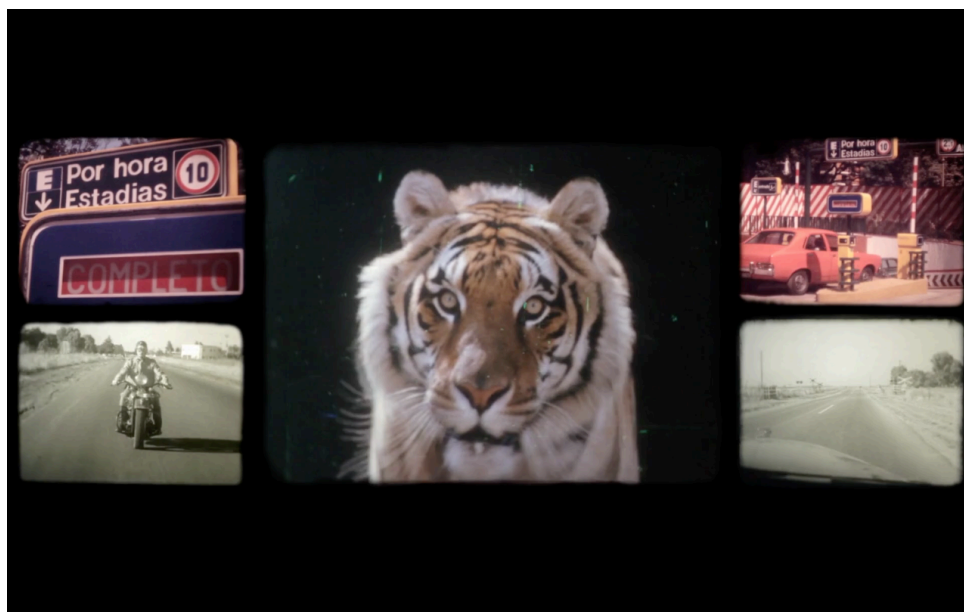


Figura 2. Fotograma del filme *Cuatros* (2016) de Albertina Carri

Es posible determinar en ciertos momentos, gracias a los títulos de los noticieros o a la narración de Albertina Carri, la procedencia exacta de algunas imágenes. Estas provienen, en el caso de los noticieros, de *Sucesos mundiales Cynzano*, *Prensa filmada*, *Noticiero panamericano* o *Noticiero bonaerense*. Se puede también encontrar imágenes de filmes como *Ya es tiempo de violencia* (Juárez 1969, 44:00), *Affair in Havana* (Benedek 1957, 77:00) y *Le ciel-La Terre* (Ivens 1966, 28:00), este último presente también en *La hora de los hornos* (Solanas y Getino 1968, 243:00).

Algunos de estos filmes son recuperados por Carri en su visita al archivo del ICAIC en Cuba, país al que viajó para el estreno de su filme *Los Rubios* (Carri 2003, 89:00). Este hecho es un ejemplo de cómo la autora entreteteje los hechos de su vida personal, a modo de diario, con su investigación sobre Velázquez y sus reflexiones sobre la desaparición de sus padres a manos de la dictadura, en los años setenta.

En un momento del filme, Carri cuenta que su viaje hacia la región del Chaco, siguiendo los pasos de Velázquez, solamente le sirvió para reencontrarse con su pasado y recordar que entró a estudiar cine por un palanqueo. En esta secuencia es curiosa la

presencia de imágenes de filmes de ciencia ficción de los cincuentas, o de documentales sobre el fenómeno ovni.

Estas imágenes van acompañadas del tema musical de *The day the earth stood still* (Herrmann 1951, 3:50). Otros temas musicales presentes en el filme son *Hijo del Diablo* (La Joven Guardia 1969, 2:02), *Gracias a Dios* (Ortega 1969, 2:45), que suena sobre los créditos y una obra de Schubert que también acompaña los relatos más íntimos de Carri hacia el final. Esta música se encuentra presente en solamente ocho secuencias.

Hay ciertos momentos del filme, donde se da la presencia de fragmentos largos provenientes de una sola fuente, el más destacable aparece en el minuto 52 y muestra un fragmento animado y didáctico, que promueve la defensa del territorio nacional. El sonido de este fragmento es respetado y usado tal cual se encuentra en el archivo. Cosa que no sucede siempre y en la que influye la presencia de las multipantallas dentro del cuadro. Esto también habilita un juego con el sonido, en el que no todos los audios de los cuadros se escuchan, o en el que este audio se intercala entre uno y otro cuadro, en una misma secuencia.

Hacia el final de la película, Carri reflexiona sobre el filme de Velázquez que nunca pudo hacer y que resultó en algo diferente a lo pensado en un inicio. Hace también una potente analogía entre la existencia de un supuesto filme sobre Velázquez, que nunca pudo encontrar, con la ausencia de otras imágenes y de los cuerpos desaparecidos. Se plantea de esta manera la imposibilidad de representar la violencia. Hay que mencionar que es en estas secuencias finales donde aparecen la mayor cantidad de imágenes de filmes caseros, y lo hacen con mayor fuerza que en el resto del filme.

Con relación al montaje, en términos generales, hay presencia de corte directo, *inserts* de cuadros en negro o fragmentos de celuloide gastado, manchado o en malas condiciones. Existe también el empleo de *jumpcuts* o cortes sobre una misma toma. En varios momentos, estos cortes están acompañados por efectos sonoros como golpes graves o un *hiss*, que ayudan a enfatizar la mala calidad del material o sus defectos físicos y sonoros.

Al existir el empleo de la multipantalla o polivisión, el determinar el tipo de asociaciones que hay entre las imágenes se vuelve más complicado, sin embargo, entre estas existen asociaciones por identidad, cuando hablamos de fragmentos similares, como los noticieros, por analogía en menor grado, cuando se repiten ciertos elementos equivalentes en imágenes y por contraste, sobre todo ante la presencia de múltiples imágenes de diverso origen en un mismo espacio. También están presentes relaciones

por transitividad cuando se preserva, por ejemplo, el fragmento extenso de un archivo, que ocupa todo el cuadro o que está presente en un pequeño cuadro junto a otros.

2.2. Polivisión y metraje encontrado

Cuando Albertina Carri se enfrenta al hecho de querer hacer una película sobre Isidro Velázquez, no tiene idea de cuál va a ser el resultado. Seguramente este pudo haber sido una ficción, una suerte de *western* latinoamericano. Pero su investigación, la obra de su padre y su propio día a día, le llevaron a construir un filme muy particular con imágenes de archivo, que no es en sí la película de Velázquez, pero que la incluye en un resultado mucho más complejo.

Es decir, *Cuaterros* fue desde el inicio una obra experimental, ya que como plantea Chanan (1972, 134), las obras de arte son de por sí experimentos realizados por un artista ante una audiencia. En este caso Carri le propone a la audiencia una dinámica activa, los invita a ser parte de la obra, a jugar con las imágenes. Este filme además fue construyéndose y modificándose a lo largo del tiempo, por lo tanto, es una obra cuyo resultado era impredecible y difícil de determinar (134). En este viaje y proceso creativo, el filme de Isidro Velázquez se convirtió para Carri en la chispa que encendió el camino para abordar una serie de problemáticas sociales, artísticas y personales.

El principal elemento del filme es la voz en *off* de Albertina Carri, la cual está presente en veinticinco de las veintiocho secuencias que componen la película. Esto lo convierte en el componente organizador de lo que, de otra manera, podría considerarse un caos de imágenes. La voz *de* Carri le otorga un sentido y un punto de vista más subjetivo al las imágenes, algo que normalmente no se acostumbra a ver en el cine de *found footage* (Wees 1993, 22).

Otro recurso que Carri emplea con insistencia, que está presente en veintidós de las veintiocho secuencias y que tiene relación directa con la video instalación o con una puesta museográfica, es lo que se ha definido en este análisis como multipantalla, o lo que propiamente se denomina como polivisión (Aumont et al. 2008). Al igual que Abel Gance, Albertina Carri emplea el recurso de varias pantallas, de forma simultánea, pero actualizándolo y potenciándolo.

En este sentido, la lucidez de Mitry (1974, 146) en determinar el nacimiento de la espacialidad del cuadro, generada por una simultaneidad armónica de varios encuadres en el filme *Napoleón* (Gance 1927), se ve limitada por él mismo, cuando

afirma que esta no podría desarrollar varios temas paralelamente. En el filme de Carri, este recurso se emplea para exponer diversas imágenes de múltiples orígenes y formas, derrumbando así el planteamiento de Mitry. La simultaneidad no está determinada por una única acción, sino por el contraste que existe y surge entre las diversas acciones o sucesos que muestran las imágenes.

Lo que para Gance fue un recurso que le permitió otorgarle la grandilocuencia necesaria a su filme *Napoleón*, en Carri se transforma en un recurso sintáctico y no únicamente formal; necesario ante la imposibilidad de la representación y los propios límites del cuadro. No es solamente un recurso visual, es una interpelación al espacio del cuadro, a la imagen y al cine mismo. Como la misma Albertina afirmó, el archivo, en esta película, funciona también como territorio. (Carri 2017, 01:32).

Para la autora, el cine –al igual que para Eggeling– funciona como un lienzo (Mitry 1974), pero en este caso, no como soporte de dibujos y formas abstractas, sino como un espacio para ubicar el archivo. La directora se permite experimentar con el medio cinematográfico y los recursos que este le otorga. Es decir, es un trabajo consciente del soporte, del cuadro como espacio y a la vez de la diversidad de imágenes que pueden coexistir y relacionarse dentro del mismo. Es un filme que explota las potencialidades del *motion picture*, del cine como forma dinámica que imita el estado móvil de la vida (Mitry 1974).

Por esto, habría que plantearse *Cuaterros*, como una obra que rompe con aquella tradición occidental moderna de la pintura, la cual se sostiene en la existencia de una estructura y de un espacio limitado donde los elementos se organizan desde una perspectiva monocular y para un ojo privilegiado (Aumont et al. 2008). Esta vez las imágenes invocan otras perspectivas, otras maneras de mirar, cuestionando la imagen desde el cine y por lo tanto deconstruyendo esa mirada occidental y ociosa del espectador común.

El espectador, al ser *Cuaterros* una suerte de filme-instalación, se ve felizmente obligado a descomponer las capas con las que se construye la compleja estructura de una obra experimental, las cuales pueden incluir caminos falsos, tácticas engañosas y hasta eventos accidentales (Chanan 1972, 138). Su papel como componente clave para dar sentido a la obra, es fundamental. La propuesta de Carri invita al público a crear una geografía, un mapa para dilucidar lo que el archivo, como territorio, muestra realmente.

Gracias al montaje o más bien al desmontaje, el cual permite interpelar el sentido único de las imágenes, sin importar su tipo u origen (Bonet 2010), Carri

consigue hábilmente que el material encontrado sirva para su propósito (Wees 1993). El desmontaje, en este caso, no solamente funciona a partir de la (des)unión de imágenes, una junto a la otra, sino de la ubicación de estas dentro de un espacio determinado. Es decir, el desmontaje sucede a partir de la edición y también dentro del cuadro, es una descomposición sintáctica de este y a la vez, como ya se mencionó, de la mirada.

Por otro lado, si bien Carri plantea que en *Cuaterros* el archivo funciona como territorio, también afirma que este constituye el cuerpo del filme (Carri 2017, 5:58), pero no solamente como parte estructural sino como una alusión y un diálogo abierto con lo ausente y con los cuerpos no presentes. Tomando en cuenta que el origen del archivo según Sekula (1986), se da a partir de las primeras prácticas de control social por parte de las instituciones de poder como la policía, se podría pensar en *Cuaterros* como una obra que interpela a esta génesis del archivo, su poder e incluso su ontología.

El archivo en el filme de Carri, además de ser metraje encontrado, huérfano y reciclado; no solamente es resignificado a través del desmontaje y la voz en *off* como elemento fundamental, sino que además propone una imagen ausente devenida en cuerpo. El archivo como cuerpo constituyente del filme y como presencia de lo ausente. Como diría Mbembe (2020), el archivo es esencial para la existencia del Estado pero también consiste en una amenaza al mismo. En este caso específico, Carri interpela al Estado argentino por los cientos de desaparecidos, incluyendo sus padres. Para ella el archivo es materia prima, cuerpo y arma de lucha.

Inserto en esta dificultad que existe para esclarecer lo que se entiende por experimental y por latinoamericano, categorías que se resisten a esquemas y definiciones rígidas (Lerner et al. 2017), se encuentra *Cuaterros*. Asimismo, este filme ejemplifica el cuestionamiento de aquella propuesta limitada que pretende clasificar el cine de *found footage* en documental y experimental. Es una muestra de que centrar la atención en el filme como resultado de un individuo que trabaja dentro de un discurso cultural e histórico específico (Sjöberg 2001), puede potenciar un punto de vista y una mirada enriquecedora; más aún en el contexto latinoamericano.

Lo importante es el uso del metraje encontrado como la estrategia (Sjöberg 2001) más adecuada para llevar a cabo la obra. En *Cuaterros*, el *found footage* es a la vez contenido y forma, dentro de la cual destacan también los filmes caseros. Estas imágenes actúan como presencias que buscan restituir ausencias, en este caso, de la familia de Carri y de sus padres. Los *home movies* tienen como objetivo, a partir de esa misteriosa fascinación que generan, restituir la imagen de los marginados de la historia

(Weinrichter 2009). Carri las emplea, de manera ingeniosa, para restituir públicamente, en el imaginario de los espectadores, aquella ausencia de sus padres.

Adicionalmente, se podría decir que el archivo en *Cuaterros* constituye más una experiencia de recepción (Baron 2014, 19), que un documento verídico del pasado histórico. Gracias al *decoupage* del cuadro y al desmontaje, Carri resalta y a la vez escarba en aquellas fisuras y hendiduras de la historia de su país, y de la suya propia. Para ella el metraje encontrado es imagen maleable y recurso plástico, donde coexisten infinidad de significados y a la vez un relato personal, una experiencia y por lo tanto, una experimentación, surge y quizá de manera explícita, el efecto archivo.

3. Estela

Cortometraje dirigido por Bruno Varela, cineasta mexicano, que además es considerado como un “videoasta, *glitch artist* y artista visual, *militante del audiovisual*, entre otros tantos oficios” (Cruz 2017, párr. 2). La mayoría de la obra de Varela está alojada en *Vimeo*, lugar que además de ser una plataforma de video, funciona como medio de distribución alternativo a los espacios comunes del cine comercial.

Estela (Varela 2012) es un filme de nueve minutos y medio de duración que narra el paso fugaz de Estela, un personaje ficticio, por un pueblo o región de México. Sus habitantes cuentan como el día a día de este lugar se vio influenciado por la presencia de la enigmática mujer, que cuando los abandonó sin dejar rastro, su vida cambió para siempre, y a su vez, muchos la recuerdan con cariño.

Este filme fue construido con retazos de material encontrado de diverso origen. Se lo podría encasillar dentro de lo que se conoce como el género del falso documental, pero esta obra propone una discusión más amplia a partir del empleo de imágenes y sonidos de archivo; adoptando a Estela como personaje y como un concepto abarcador, lo que lo convierte en un filme difícil de encasillar.

La obra de Bruno Varela ha sido exhibida en varias muestras y festivales de México como el FICUNAM, y del extranjero como El Guggenheim NY, el Redcat center for Contemporary Arts L.A, E.U, The Artists cinema Frieze Projects/LUX Londres Inglaterra, Cinemateque Ontario, Canadá y la Décima Bienal Habana, Cuba. Además, se hizo una retrospectiva de su obra en Ecuador, en el Festival de Cine Cámara Lúcida, en el 2021, el cual incluyó al filme *Estela*.

3.1. Una estela en pedazos

En la descomposición de esta obra, al tratarse de un cortometraje, se incluirá la mayor cantidad de información sobre las ocho secuencias que fueron fichadas. Como ya se ha mencionado anteriormente, la división podría resultar un tanto arbitraria ya que no existe en el filme una estructura clara que involucre un tiempo y espacio determinado. Por lo tanto, la subjetividad del analista juega un papel fundamental. Para mayor detalle en la descripción de las secuencias, revisar el Anexo 3.

El filme de Varela está construido con pedazos de imágenes de archivo o material encontrado. Las mismas que tienen un origen digital o filmico, específicamente video 8, VHS y DV, y Cine súper8, respectivamente. La relación de aspecto, resolución y color, o ausencia del mismo, es respetado en cada una de las imágenes. Al parecer todas estas proceden de material de filmes documentales, en los que se incluyen también entrevistas a personas o personajes no determinados.

El filme abre con un texto sobre fondo negro: Estela: rastro que deja en el aire un cuerpo luminoso en movimiento. A continuación, se muestra una banda de pueblo, a cuyos miembros les ofrecen bebidas alcohólicas. Posteriormente, la voz en *off* de un hombre cuenta como Estela dejó una caja con grabaciones y fotos. Sobre la imagen aparecen subtítulos, ya que la voz en *off* habla en lengua mixe, originaria de la región de Oaxaca. Estos subtítulos serán una constante a lo largo del filme.

La voz continúa con su relato, cuenta que todos conocían a Estela y que ella, cuando se iba a trabajar a las minas, volvía con dinero y cuando no volvía, les enviaba postales del mar. Aparecen imágenes de filmaciones caseras en súper8 e imágenes, al parecer muy antiguas y en blanco y negro, de olas golpeando en las rocas.

Hacia la mitad del filme, la voz en *off* cuenta que el cuerpo de Estela nunca fue visto y que nadie supo de este. Esta secuencia consiste en una sola toma, pero la imagen se modifica con la presencia de la lluvia y los elementos que muestra se asemejan a formas abstractas, como si se tratara de una pintura impresionista. Otro momento destaca porque un hombre mayor cuenta, en el único momento que se habla español en el filme, que a él nadie le ha hecho daño. En esta parte no están presentes ni la voz en *off*, ni los subtítulos.

En la última secuencia, la voz en *off* afirma que siempre recordarán a Estela, y otro hombre adulto, que está siendo entrevistado, cuenta que la ausencia de ella ha causado problemas con las cosechas de maíz. Esta secuencia incluye imágenes digitales

a color, súper8 e imágenes en blanco y negro muy antiguas o al menos muy desgastadas y estropeadas. Cabe resaltar que una de estas tomas presenta *glitch*.

En los créditos finales Varela incluye textos claves, en uno de ellos dice: documento ensamblado a partir de retazos de imagen y sonido encontrados en la caja personal de estela de luz. El otro indica el tipo de material usado y el lugar del mismo, al parecer son zonas pertenecientes a Oaxaca. Al final hay otro texto que dice: Huella o recuerdo de cualquier cosa que pasa. Monumento conmemorativo que se erige sobre el suelo, en forma de pedestal o lápida.

En términos generales, el montaje de *Estela* es por corte directo, algunas veces este puede ser continuo o discontinuo, dependiendo la secuencia. Por ejemplo, en el fragmento específico que muestra una peregrinación, el montaje es continuo, por corte, estilo documental; las imágenes están asociadas por transitividad. En otros momentos surgen asociaciones por contraste y por identidad. En general, se respeta el tamaño y la relación de aspecto de las imágenes, similar a lo visto en *La película infinita*. El montaje presenta también la inclusión o *inserts* de cuadros en negro a través del corte directo.

Por otro lado, se podría pensar en *Estela*, como un filme que además de presentar asociaciones por identidad, transitividad y sobre todo por contraste, presenta asociaciones por analogía, ya que los archivos de donde provienen las imágenes, al parecer no son muchos y por ende estas muestran elementos similares, que se repiten a lo largo del filme. Por ejemplo, la potente toma, como se puede ver en la Figura 3, en la que cientos de personas marchan con paraguas o sombrillas en las manos, se repite en la tercera y en la última secuencia.



Figura 3 Fotograma del filme *Estela* (2012) de Bruno Varela

En el caso del sonido, la voz en *off*, al igual que en *Cuatreros*, funge como elemento principal, hay presencia también de las voces de entrevistados, que son parte original del material de archivo digital. Con relación a la música, sobresale la melodía de una flauta, la cual está presente al inicio y al final del filme. También existe la presencia de ambientes de campo, y el ruido del golpeteo de un martillo, que le da un carácter bizarro a las secuencias donde está presente. Al igual que en los dos filmes anteriores, está presente en varias secuencias, el ruido de proyector de cine, algunas veces este posee un tono muy grave, dándole un aura de misterio a ciertos fragmentos.

3.2. Metraje deluz

Cuando Molnar (1974) afirma que lo ideal para determinar un camino teórico, dentro de la estética como filosofía, es la experimentación, se puede pensar en *Estela*, a partir de la estética como campo de estudio para abordar el cine, como un claro ejemplo que ilustra este planteamiento. Ya que la hipótesis, a partir de la cual Varela trabaja, traspasa todo el filme; unificando el metraje encontrado y volviéndolo parte de un relato. Es decir, el concepto de estela y, a la vez, el personaje de Estela cobran vida a partir del trabajo experimental con las imágenes de archivo.

En este sentido, no hay que olvidar que por más experimental que sea un filme, siempre será posible reconocer en este, relaciones de tiempo, causa o sucesión entre las imágenes o los elementos que en estas se encuentran (Aumont et al. 2008). Es decir, existe siempre, por parte del espectador, la posibilidad de tener una lectura del mismo. En el caso de *Estela*, este aspecto está presente de manera explícita, gracias a la presencia del relato de la voz en *off* y de los subtítulos en español, que permiten seguir la lógica de los acontecimientos.

Cuando Varela remarca desde los créditos iniciales, la importancia del movimiento de un cuerpo luminoso, que en este caso tiene que ver con una de las definiciones de estela, sitúa a su obra en un ámbito cercano al cine puro, donde el montaje marca el ritmo y el movimiento de los elementos y las formas reales, transformándolos, a partir de sus propias características, en resultados insólitos (Mitry 1974). *Estela* se transforma de esta manera, en un potente concepto análogo al cine en su estado puro y por tanto a los inicios del cine experimental.

Queda claro que esta suerte de metamorfosis insólita, solo es posible a partir del montaje, a través del cual imágenes y sonidos se convierten en los elementos constitutivos de lo que Eisenstein (1991) plantea como esa misteriosa sincronía interna, de un filme; donde surgen aquellos nexos y lazos que solamente son perceptibles a un nivel más profundo, el cual está relacionado directamente con la base psicológica del montaje (Wees 1993).

El montaje responde en *Estela*, a la necesidad de Bruno Varela, de hacer artísticamente palpable a través de su obra, el concepto de estela y sus diferentes definiciones, que a su vez están relacionadas con el cine y sus estados más puros o experimentales. Existe, por lo tanto, un doble sentido que permea el filme todo el tiempo, Estela como un personaje y estela como un concepto.

Este doble sentido es, por supuesto, un rasgo esencial en el cine de *found footage*, donde a partir del montaje de imágenes diversas y heterogéneas, se puede generar todo tipo de asociaciones, desde metáforas y analogías cómicas hasta críticas de los códigos del medio audiovisual y las ideologías que lo sostienen (Wees 1993). Este filme, sin embargo, tiene una cualidad mucho más intimista y poética, ya que según se plantea, fue construido a partir del material encontrado, supuestamente, dejado por la desaparecida Estela.

Esto lo convierte en una obra que coquetea con la ficción, aspecto característico y recuperado de las formas originarias del cine de compilación latinoamericano si se piensa, por ejemplo, en *Memorias de un mexicano* (Toscano 1950), donde la voz en *off* va construyendo una ficción sobre y a partir de las imágenes de un archivo de no ficción.

En el caso de *Estela*, es muy claro que el *found footage* funciona en los tres niveles planteados por Weinrichter (2009); es la obra, la forma y el tema explícito, a la misma vez; es decir el material encontrado no solamente se intercala para crear un discurso, sino que tiene directa relación con el tema de la obra. Varela explicita esto al colocar en los créditos del final, que este es un documento, como lo llama él, hecho con retazos de imagen y sonido. Lo que ayuda sin necesidad de buscar apoyo en elementos externos, como el caso del filme de Listorti, a asimilar directamente que es una obra de metraje encontrado, por tanto, existe apropiación de material.

Pero en este caso el material no pertenece al archivo de filmes fácilmente reconocibles, como ciertas imágenes publicitarias o imágenes icónicas del cine comercial; sino de material aparentemente privado y local. Por lo tanto esta apropiación

se encuentra cercana al paradigma cinematográfico caníbal de Lerner (2017) si se piensa en *Estela* como un producto y el resultado de un modelo sui géneris de producción artística y cultural, pero que posee un acercamiento más poético y menos político, con la práctica del reciclaje.

El *found footage* en *Estela*, no se resignifica a partir de un acto de apropiación agresiva del material, como en el trabajo de Montañez, por ejemplo. Lo local se hace presente a través de los sujetos y los hechos que las imágenes y sonidos exponen, pero sobre todo gracias a esa suerte de realismo-mágico que va construyendo paulatinamente. Varela propone una vía más sutil, más poética y menos ideológica del *found footage*, enfocándose en el cine, sus cualidades y recursos más primitivos. Rompe así con esa visión colonialista que Machado (2010) condena, de un cine latinoamericano subdesarrollado que se encuentra limitado en sus contenidos y formas expresivas.

En otro aspecto, el archivo en *Estela*, responde a la visión planteada por Wood (2016), a partir de la cual se debe reconocer su diversidad de origen, alejada de aquella idea del archivo como institución que garantiza determinadas condiciones de conservación y de acceso. En este caso, se estaría hablando de un archivo personal y privado, pero al Varela proponer una ficción, propone también un origen ficticio del archivo y por lo tanto no auténtico.

Es importante entonces recordar aquella idea de Jaimie Baron (Baron 2014), en la cual plantea que la cualidad de las imágenes y sonidos de archivo, como constructores de sentido y como documentos históricos veraces, es cada vez más incierta. No hay que olvidar que *estela* es una palabra que también significa monumento conmemorativo, en este caso uno muy frágil, fugaz y efímero.

Algo similar a las imágenes de archivo que Varela emplea y que funcionan más como elemento clave de una experiencia visual y sonora, enmarcada dentro de una suerte de ficción experimental y no como monumento ni documento histórico. El archivo de *Estela*, se auto cuestiona, poniendo en duda su originalidad, su origen y su veracidad.

4. Tres filmes: experimentación latinoamericana en el cine de metraje encontrado

Como se ha podido apreciar, los tres filmes analizados anteriormente se encuentran, de una manera u otra, insertos dentro de lo que se ha denominado cine de *found footage*, cine de metraje encontrado o cine reciclado. Todos emplean en gran

medida y como materia prima, material de archivo de diverso tipo y origen. El material de archivo en el caso de *La película infinita* y *Cuatreros*, es local y externo, y pertenece a imágenes filmicas de una época o género determinado, que posteriormente fueron digitalizadas. En el caso de *Estela*, el origen del archivo es solamente local, pero además es ficticio e indefinido, y no responde a un criterio claro y unificador.

Las tres obras no dejan de ser una hipótesis, no dejan de ser experimentos *per se* y por lo tanto emplean el *found footage* como una estrategia pero también como la forma de producción ideal para el contexto latinoamericano, donde esta práctica consiste en un gesto radical de donde surge algo original a partir de lo prestado, robado o apropiado (Lerner 2017). El material de archivo sirve para llevar a cabo propuestas artísticas experimentales que concluyen o que a su vez amplían su sentido ante la mirada activa y hasta performática del espectador; quien debe recorrer el cuadro o trazar su propia ruta para hallar un sentido dentro de la obra (Chanan 1972).

En esta línea, *La película infinita* y *Estela*, sin dejar de ser filmes experimentales, se encuentran un tanto más cercanos al ámbito de la ficción. La primera porque utiliza material de archivo solamente de cine de ficción y la segunda porque presenta una historia y un relato muy estructurado. A pesar de esto, en *Estela* sí se da un aprovechamiento mayor de las capacidades propias del cine, al contrario del filme de Listorti que se limita a juntar imágenes de archivo que buscan resaltar lo visual, sin interrogar las imágenes a partir de las fortalezas que tiene el cine de *found footage* como manifestación artística crítica de la imagen y sus dinámicas o ideologías (Wees 1993).

Por lo tanto, es en *Estela* y sobre todo en *Cuatreros*, donde el montaje y el desmontaje germinan como los recursos principales y más importantes de la experimentación. Por un lado tenemos el montaje de imágenes heterogéneas que ocupan, como es lo más común en el cine, el espacio de todo el cuadro; y por otro lado se da un desmontaje (Bonet 2002), que además juega con la espacialidad del cuadro. Estas imágenes se asocian de manera diversa, pero sobre todo lo hacen por analogía y contraste. Se puede decir por lo tanto, que en estos filmes prima aquella idea del conflicto como elemento constitutivo de toda obra de arte (Eisenstein 2004).

De otra parte, tenemos al sonido, que en el caso de los dos filmes ya mencionados, cuenta con una voz en *off* como elemento principal, el cual permite organizar y significar el montaje de las imágenes, pero que además transforma imágenes públicas o caseras-ajenas, en componentes de una sentencia individual y autobiográfica (Wees 1993), como en el caso de *Cuatreros*.

En este filme la voz no construye un relato tradicional, sino más bien una simulación del flujo de pensamientos que concatenan recuerdos y eventos de manera no siempre lineal. En *Estela*, al contrario, la voz en *off* traducida al español por subtítulos, sí narra una pequeña historia. Estas voces además son apoyadas con otros elementos sonoros que enriquecen la obra pero que a su vez respetan el protagonismo de esta, incluso cuando la voz proviene de los mismos archivos.

Es claro entonces el importante papel que tiene la voz en *off* y el sonido como elementos resignificadores y unificadores de las imágenes de archivo. El sentido de *Estela* y *Cuatreros*, su experimentación a través del montaje, se sostiene en el primer caso en un relato ficticio y en el otro en el relato íntimo y personal. A su vez, esta relación entre imagen y sonido solamente se da gracias a la presencia de imágenes de archivo que, a su vez, e independientemente del sonido, tienen significado propio.

Es solamente a causa de una muy particular conjunción vertical entre imagen y sonido, más allá de lo narrativo y de las lógicas del montaje continuo, que en estos dos filmes es posible la experimentación. Esta se da a partir de la generación de movimiento, entendido este como elemento esencial del cine que no es posible encontrar a primera vista (Ėjzenštejn, Glenly, y Ėjzenštejn 1991), y por lo tanto de la dialéctica presente dentro de las obras, y entre estas y el espectador. Es decir, las ideas, los pensamientos y conceptos surgen libres en la mente de quien se enfrenta a estos filmes intelectuales (Eisenstein 2004).

En el caso de *La película infinita*, ante la ausencia de una voz en *off*, es mucho más complicado determinar el sentido o el trabajo de resemantización (Bonet 2002) de las imágenes. Sin embargo, la presencia de efectos, atmósferas y ambientes, y en contadas veces de voces diegéticas, promueven una mayor participación del espectador en su misión de darle un sentido a lo que mira. Es una forma más sencilla, pero a la vez más hermética del cine de *found footage*, cuya estructura se concentra en lo netamente visual, en el vaciamiento del sentido de las imágenes a partir del montaje.

Se podría decir que este montaje, lejos de lo planteado por Eisenstein (2004), funciona como un ensamblaje discontinuo, que apela a un ritmo, a una unión de formas e imágenes diversas. Algo mucho más cercano a los primeros experimentos cinematográficos relacionados directamente con las formas de escritura de una sinfonía (Vuillermoz en Mitry 1974), a la pintura y el movimiento de elementos, en este caso no abstractos, pero inconscientes aún de las capacidades del cine como arte autónomo.

Como se pudo apreciar también, en ninguno de los tres filmes existe intervención física en el archivo filmico, deconstrucción de la imagen digital o el empleo de trucajes. En general la condición del archivo es respetada y la manipulación se da a partir de los cortes en la edición, de la espacialidad del cuadro y del trabajo con el sonido; bien con el sonido original o con la inclusión de elementos sonoros en la etapa de posproducción.

Para finalizar, se podría decir que estos tres filmes son experimentos disímiles, en los que el (des)montaje funciona como la herramienta principal a la hora de intervenir el metraje encontrado, y que, en todos los casos, este metraje, sí es literalmente encontrado y además resignificado, en diferentes niveles. El *found footage* en este caso cumple con criterios y bases bien definidas que permiten una problematización de la imagen, de la realidad latinoamericana y su cine; a partir del cuestionamiento del archivo y sus diversas formas de ser (o no ser) y existir.

La experimentación, por lo tanto, no atraviesa solamente los aspectos estéticos y de forma, sino el trabajo previo de búsqueda y consecución de ese archivo filmico, para a partir de una estrategia, contexto y trabajo determinado, dotarlo de una nueva vida y de nuevos sentidos, que en algunos casos pueden ser abstractos, infinitos, ficticios y en otros íntimos, ideológicos y/o políticos.

Capítulo tercero

Memoria y metraje encontrado en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros y Estela*

En este capítulo se pretende determinar las concepciones de memoria presentes en los filmes objeto de estudio de esta investigación. Por lo tanto, en este caso no se hará nuevamente una explicación general de los mismos, sino que se partirá directamente de una descripción general de la descomposición que se realizó de cada uno de ellos, a partir de una ficha similar a la empleada en el capítulo anterior. Para una información más detallada de las secuencias de cada uno de los filmes, remitirse a los anexos 4, 5 y 6.

A diferencia del capítulo anterior que abordaba la experimentación y el cómo se construyen los filmes, este capítulo pretende determinar cuál es el contenido y qué podrían decir cada uno de ellos con relación a la memoria, la memoria colectiva y la posmemoria. Finalmente, a modo de conclusión del capítulo, se anotarán los puntos en común que comparten los tres filmes y cómo se conectan las concepciones de memoria que cada uno de ellos plantea.

1. La memoria infinita

A pesar de que *La película infinita* no representa un tema claro, o un relato bien construido y definido, ya que esta, al parecer, no permite '[hallar] un "segundo sentido" oculto bajo la superficie de la imagen' (Sánz 2019, 209), sí sería posible, tomando en cuenta que en el capítulo anterior se mencionaron tres filmes que tienen mayor presencia en la película, que al enlazar dos de estos: *El Adentro* (Gil 1971) y *Sistema español* (Rejtman 1988), se pueda dilucidar una suerte de narración que permita determinar de qué manera está presente la memoria en este filme de *found footage*.

No hay que olvidar además que esta película fue considerada como una revisión de la historia del cine argentino (Martínez 2020), ya que rescató fragmentos de filmes que nunca vieron la luz; y además como un depósito de la memoria visual (Sánz 2019). Es decir, es una pieza que, se quiera o no, trae imágenes del pasado, que se creían perdidas, de vuelta al presente para otorgarles un espacio relevante y una nueva vida.

Con esto en mente, se describirá a continuación y de manera general, el contenido de *La película infinita*, que resulta más relevante para esta parte de la investigación.

El segundo fichaje que permitió alcanzar este punto, ayudó a determinar de manera mucho más clara, que en este filme, no solamente coexisten fragmentos de películas de ficción sino también de documentales o de programas de televisión. Sin embargo, es precisamente la ficción y sus formas más tradicionales, las que abren un espacio para encontrar una lógica dentro del filme, la cual es reforzada por este otro tipo de imágenes y sonidos, que no necesariamente provienen de la ficción.

Los fragmentos de los filmes ya mencionados tienen una presencia protagónica en el filme, *El Adentro* se encuentra presente en siete de las dieciséis secuencias y *Sistema español* en cinco. El primero marca el inicio del filme de Listorti, el cual arranca con el sonido de un disparo. Luego, en un blanco y negro contrastado, dentro del espacio de una gran casa vacía, está un hombre que aparentemente ha perdido la cordura. En la primera imagen donde aparece este, se encuentra mirando el contorno que dejó algún cuerpo que fue hallado en ese lugar.

A lo largo del filme, se lo ve también deambulando por aquella casa en busca de algo, imitando la posición del hombre de Vitruvio sobre un círculo que él mismo dibujó, o acomodando un costal en el piso, como si este fuera un ser humano. En una de las últimas secuencias de este filme, el personaje ve su vida amenazada por explosiones que suceden dentro de la casa, pero cuyo origen no se puede determinar.

Por otro lado, está *Sistema español*, cuyos fragmentos poseen colores muy vivos y saturados. Básicamente vemos a una joven mujer, interpretada por Rosario Bléfari, quien va por la calle intentando contactar por cabina telefónica, con alguien. Es importante mencionar que estos fragmentos son los únicos en el filme, donde la voz del personaje está presente, a veces desfasada, otras veces sincronizada, y es gracias a esto que se puede dar una mejor lectura a las acciones y así intentar tejer un hilo narrativo.

Tres sucesos que presentan estos fragmentos son claves, el primero ocurre en la secuencia seis: Bléfari habla con alguien por cabina y menciona que ya pasaron varios días desde la desaparición, sin explicación alguna, de alguien. Y queda en ir a una fábrica. En el segundo suceso, la actriz lee una noticia en el periódico, que dice: “Todavía sigue prófugo”. El tercer suceso ocurre en la secuencia doce, que consiste en un fragmento completo de *Sistema español*, de más de tres minutos, donde la chica se adentra en una fábrica abandonada, llega hasta una oficina y dispara a un hombre, matándolo, aparentemente.

Según Listorti, la película cierra con este “disparo de Rosario Bléfari a Héctor Alterio, ahí hay una construcción y un in crescendo que seguramente no mucha gente ve” (Granero 2022, párr. 23). Esto toma fuerza si se observa que el filme inicia con otro disparo. Pero en realidad, en este punto al filme le quedan aún cuatro secuencias para finalizar. Es precisamente en la penúltima secuencia donde fragmentos de *El adentro* y *Sistema español* se encuentran montados juntos, uno al lado de otro.

En primer lugar, se ve al hombre solitario junto a un grupo de personas, que no aparecieron anteriormente, entrar en una habitación donde se encuentra un cuerpo tapado con una sábana, como se puede ver en la Figura 4. Hay un corte, y el personaje de *Sistema español* entra en lo que parece ser su casa, encuentra un sobre que le han dejado, lo abre, son varias fotografías. La primera es una foto de unos niños pequeños, juntos, sonriendo. Se podría decir que, en este punto, ambos filmes se unen, cerrando a la vez esa suerte de relato que plantean, y su presencia dentro de *La película infinita*.



Figura 4. Fotograma de *La película infinita* (2018) de Leandro Listorti.

Hay entonces hechos claves que surgen de la unión de estos filmes, por un lado, al inicio de *La película infinita* está la silueta de un cuerpo en el piso, y en la secuencia larga de *Sistema español*, el momento en que la chica dispara a un hombre. Por otro lado, se habla también de un desaparecido, de un prófugo y se muestran fotografías en blanco y negro, de niños. En el fragmento final de *El adentro*, está este cuerpo tapado con una sábana. Se podría vislumbrar, por lo tanto, un tema que sería la columna

vertebral del filme y este tiene que ver con los desaparecidos, con los que ya no están y que murieron asesinados, en manos de, quizá, prófugos de la justicia.

Adicionalmente a esto hay que mencionar un fragmento corto de la secuencia nueve, que reforzaría esta idea ya planteada, donde se ven imágenes de jóvenes soldados formados, acuartelados y enlistándose para la batalla. Estas imágenes van acompañadas de una voz en *off* que, según los créditos, corresponde a un extracto de audio de promociones oficiales de la dictadura cívico-militar, del año 1979. Este audio, explica la necesidad imperiosa de la autoridad, en este caso militar, para mantener el orden dentro del país y para defenderlo de fuerzas externas.

Otro aspecto importante de mencionar es que de las dieciséis secuencias que componen el filme, solamente en nueve hay presencia de voces, sean estas en forma de diálogo o de voz en *off*, y de manera generalmente breve. Es decir, la palabra, pero sobre todo la voz, está relegada. A pesar de que en muchas secuencias se ve gente conversando o hablando, el sonido de los diálogos no existe. Por esto es que cuando existe la presencia de voces en *off* o diálogos, estos son muy importantes y permiten otorgar algún sentido a las imágenes. Se podría decir entonces que la desaparición y la ausencia, no es solo de personas o rostros, sino también de sus voces.

Cabe remarcar el uso constante de descartes, colas, cabezas de celuloide que muestran pruebas de cámara, cuadros de colores, texturas, formas, claquetas, letras y números, que van acompañados del sonido de un proyector de cine andando. Estos fragmentos, a su vez quebrantan el flujo del filme, su lógica y su montaje. Se convierten en un *leitmotiv* que remarca el uso de material filmico y la construcción a partir de retazos, del filme que se está observando.

Con relación al tiempo y el espacio, aspectos que fueron desglosados a partir de la ficha, se puede decir que, en el caso del primero, este es en su mayoría anacrónico, esto por la diversidad de material y porque el filme no presenta ninguna estructura narrativa. Se puede apuntar, sin embargo, un tiempo lineal no vectorial, tomando en cuenta los dos filmes considerados como la columna vertebral de esta película. Adicionalmente, cabe pensar en el tiempo, no como elemento dentro del filme sino como el contexto histórico de donde surgen las imágenes, es decir, la época a la que pertenece el archivo utilizado por Listorti.

El espacio, al igual que el tiempo, no corresponde a un solo hecho o a un relato, es muy diverso, pero está unificado por el sonido. En este caso no por una voz en *off* sino por la variedad de efectos o *foleys* que incluye. En cuanto a los fragmentos del

filme *El adentro*, el sonido plantea una atmósfera extraña, densa, que incluye sonidos de electricidad, rugidos de animales y fallas en el flujo. Cada fragmento incluye su propio sonido, el más realista y sutil posible, marcando siempre una diferencia entre fragmento y fragmento, y a la vez intentando crear un todo, un espacio unificado.

Por último es importante mencionar la secuencia once, donde la mayoría de las tomas son del filme *El Juicio de Dios* (Fili 1979). Estas tomas son *rushes*, es decir, es una secuencia llena de tomas crudas para visionar. En este caso, Listorti parecería invitar al espectador a seleccionar tomas, es decir, lo hace parte del proceso del quehacer cinematográfico al que normalmente el público no está acostumbrado. Este, en su cabeza, podría seleccionar las mejores tomas y armar una secuencia. Es el cine por dentro, y gracias a esto el espacio atraviesa el campo y se sitúa en el fueracampo, proponiendo así un diálogo diferente entre imagen y espectador.

1.1. Entre la mnēmē y anamnesis

La película infinita ha sido considerada solamente como un “ejercicio visual mecanicista para la conservación y relevamiento de archivos fílmicos” (Sánz 2019, 210), es decir, en una suerte de montaje básico y sin sentido de varias imágenes; lo que hace complicado en los primeros visionados o en una primera lectura, hallar temas o nexos claros con la memoria.

Por lo tanto, es importante recordar que Patrick Sjöberg (2001), citando a Marcel Martin, reconoce a los filmes de compilación como un campo para la historia y para la memoria. En este sentido, la apropiación de material de archivo, evoca una idea particular de lo que es este archivo y el rol que juega en la construcción del pasado (Baron 2014). Es decir, en su forma más vacía y superflua o en su estado más crítico, ideológico o político, el *found footage* siempre habla desde el pasado, a través de las imágenes de archivo.

Hablar del pasado, o en el caso de *La película infinita*, traer al presente imágenes del pasado y juntarlas, es invitar a recordar, a hacer memoria. Sin embargo, a pesar de haberse planteando la existencia implícita del tema de los desaparecidos, de los ausentes y asesinados, que aparentemente, tiene directa conexión con la dictadura de los años 70 en Argentina, hay que recabar mucho, demasiado, para hallar este tipo de conexiones.

Otro aspecto que dificulta la lectura de las imágenes, es la ausencia de una voz en *off*, como ya se ha dicho. Pero esta ausencia formal, podría ser también una presencia

temática, ya que, como también se mencionó antes, puede estar relacionada con la ausencia forzada de la voz y las voces de aquellos que ya no están. Por esto, si se recuerda que la imagen que representa el pasado puede ser visual o auditiva (Ricoeur 2004), en el filme de Listorti estaría ausente esto segundo, lo que convertiría al filme en una representación intencionadamente incompleta y hermética de hechos del pasado.

Estamos ante un filme pasivo, un recuerdo de algo que fue y ya no es. *La película infinita* se compone de imágenes que reaparecen y que suceden una tras otra, pero que no interpelan. Se podría situar entonces a este filme, en el campo de lo que los griegos llamaban *mnémē* (19) y considerarlo en una primera instancia, como una forma visual pasiva y cinematográfica de cómo se recuerda; que propone a la imagen como representación del recuerdo, pero olvida el qué se recuerda, es decir qué hecho o hechos específicos del pasado.

Esto es claro si se toma en cuenta que en este filme no existe una resignificación explícita del material encontrado. Las imágenes de archivo funcionan solamente como la representación de una cosa ausente, como *eikón* (23), noción de la que hablaba Platón y que soslaya el complicado destino donde memoria e imaginación se juntan irremediabilmente, generando una aporía en la misma. Es decir, serían solo imágenes de archivo que, si bien fueron recuperadas o extraídas de un espacio o lugar determinado, no son capaces de generar procesos de memoria. A pesar del trabajo de búsqueda y consecución del archivo por parte de Listorti, esta falta de resignificación y de potenciación de las imágenes encontradas, provocan que el filme sea tan solo una reserva pasiva (Jelin 2002), que a su vez genera un proceso de memoria pasivo, el cual requiere una mayor intervención humana.

Por esto, y en una segunda instancia, no hay que olvidar que este filme trabaja con retazos de películas de ficción, con recuerdos imaginarios que se esfuerzan, muchas veces inútilmente, por generar una lógica que no está planteada por Listorti, sino que podría surgir en la mente del espectador. Pues “el espectador, habituado a la presencia de la ficción, tendría tendencia a incorporarla como fuera, incluso allí donde no estuviera” (Aumont et al. 2008, 93).

Se podría decir, entonces, que esta película también se debate entre ser solamente una reserva pasiva y a la vez una ficción que reclama una presencia y participación activa del espectador. Uno que sea capaz de invocar intensamente lo representado porque está convencido de la poca consistencia de la representación

(Aumont et al. 2008, 152). En este caso de la representación implícita de hechos dolorosos y violentos del pasado.

En este filme y para esta investigación, aquella aporía de la memoria de la que habla Ricoeur (2004), se correspondería con el subtexto ya citado, de los desaparecidos en los años setenta. Es decir, este sería el trasfondo que se conecta directamente con un recuerdo no imaginario, y este a su vez con las imágenes ficcionales que construyen el filme. Este subtexto podría ser también una metáfora de la desaparición y la ausencia de las imágenes de archivo. Las mismas que buscó y halló Listorti para crear esa obra que surgió a partir de una participación activa con y desde las imágenes.

La película infinita podría suscitar un proceso activo de la memoria, el cual es impulsado a partir de la inclusión de tomas de claquetas y de rushes, que como se dijo, proponen un fueracampo, un tras cámaras que sumerge e interpela al espectador, invitándolo a participar de la creación cinematográfica, no como obra terminada sino como proceso. Es la imagen o el archivo como experiencia (Baron 2014), es decir, el efecto archivo como propulsor de los trabajos de la memoria donde la agencia de los seres humanos es clave para la producción de los sentidos del pasado (Jelin 2002).

En esta misma línea, cabe recalcar que uno recuerda solo con la ayuda de los demás (20). Precisamente, al final de los créditos, Listorti agradece a los “directores, actores y actrices, que compartieron sus películas y sus historias” (Listorti 2018). Si bien estas historias no están presentes en el filme, sí formaron parte de un proceso activo de memoria. Por lo tanto, la base de *La película infinita* no solamente son los fragmentos de filmes de metraje encontrado sino una suerte de memoria colectiva que se originó en etapas anteriores a la posproducción del filme.

Esta forma de memoria es aquella capaz de cuestionar y de hacerle frente a la memoria histórica, la cual es promovida desde el poder hegemónico, en este caso el Estado y su falta de política de conservación de material filmico. Hay que recordar que a la historia solo interesan las diferencias y que esta ignora las semejanzas sin las cuales no podría existir la memoria (Halbwachs y Lasén 1995). Memoria que existe en *La película infinita*, gracias a un criterio de selección que se encargó de recuperar filmes de ficción semejantes, en el sentido de que ninguno de estos fueron terminados.

Cabe apuntar que el filme de Listorti tiene su lugar ideal como pieza importante de una memoria colectiva relacionada directamente con el cine argentino. Solo un grupo de personas, en un espacio y tiempo determinado (217), son capaces de darle soporte y a la vez potenciarla. Muchos de los actores, las escenas y los lugares que aparecen en el

filme, son irreconocibles fuera de Argentina, cosa que es una limitante, pero a la vez podría ser una fortaleza, ya que, por un lado, potencia la memoria colectiva de un país y por otro promueve los trabajos de la memoria fuera de este.

Quizá esta sea la mayor importancia del filme de Listorti con relación al tema de la memoria, que en sí mismo y en una primera instancia, no constituye un proceso activo de memoria, no corresponde a la *anamnesis*. Pero que, a su vez, al mostrar el cine desde adentro, sí promueve los trabajos de la memoria. Reclamando así un esfuerzo mayor por parte de los espectadores de otras latitudes y otros contextos, que sin duda, a partir de aquellas imágenes del pasado, logran imaginar y generar una ficción capaz de interpelar sus propias memorias individuales y colectivas para generar un proceso interno y activo de *anamnesis*.

2. Buscando la memoria en Cuatrerros

Si bien *Cuatrerros* es un filme que gracias a la voz en *off* de Carri permite una lectura menos ambigua, la cantidad de imágenes y elementos sonoros que lo conforman, hacen que de igual manera sea todo un reto hallar esas representaciones de la memoria que se están buscando. Pero, “[e]l esfuerzo mental vale la pena: permite descubrir nuevos senderos que conducen a la inagotable reflexión sobre el ejercicio individual, colectivo, audiovisual, literario de la memoria” (Bertoni 2017, párr. 2).

En este segmento se hará una descomposición a modo de resumen, a partir de las doce secuencias (de las veintiocho fichadas) más importantes para los objetivos de esta parte de la investigación. La voz en *off* de Carri, en este caso, juega un papel clave y fundamental como elemento unificador y casi omnipresente a lo largo de todo el filme.

Cuatrerros arranca con dos momentos; el primero, un hombre barbado que se encuentra en una oficina escribiendo algo en un libro. En el segundo, varios policías bajando de un camión, en el medio de la calle. Al parecer llegan a controlar algún tipo de manifestación. Uno de ellos apunta a la cámara que está grabando, como en señal de advertencia. Este gesto es muy decidor, y podría estar hablando de la censura a la libertad de registro de imágenes, que sufren las posiciones contrarias al poder.

Más adelante en la secuencia cuatro, Carri incluye el fragmento de una entrevista a Leopoldo Fortunato Galtieri, ex presidente argentino, al mando del “sanguinario proceso de Reorganización Nacional” (Bertoni 2017, párr. 1). Este habla sobre el cambio de gobierno y la gran expectativa que esto generó en el país. Posteriormente y a

partir de la inclusión de imágenes publicitarias de autos, de imágenes relacionadas con la ganadería y de imágenes caseras donde se ve a una familia reunida en un almuerzo, Carri comienza a hilar su vida personal pasada y su presente, como madre.

Cuenta que mientras estudiaba cine su hermana le decía que debería hacer una película sobre Velázquez, ella no le hizo mucho caso porque ese “debería” no está en su vocabulario. Cuenta también que, en medio de los primeros días o meses de haber dado a luz, pudo leer el guion de la película desaparecida de Velázquez. Luego reconstruye la primera parte de este guion con varias imágenes de archivo de diferentes filmes. Esta es una secuencia donde se plantea claramente un universo audiovisual fragmentado y múltiple. Las imágenes caseras, a partir de este momento, comenzarán a aparecer de manera seguida y protagónica cuando Carri habla de su vida personal o familiar.

A los dieciséis minutos aproximadamente, Carri narra cómo después de haberse reunido y de hablar con Lita Stantic, productora del filme desaparecido de Velázquez, sale hacia su casa con más dudas que certezas, y con 300 páginas de una investigación sobre Velázquez. Carri halla los relatos de Lita como confusos, estos están mezclados con su maternidad y la militancia de Pablo Sir, director del filme y ex pareja de Lita.

A continuación, en la misma secuencia, Carri dice que piensa mucho en Peña y la obstinación que este tiene por la memoria. Luego señala que su película debe ser sobre un personaje como él, que hace algo que a nadie le importa, “[c]onservar la historia del cine nacional, rescatarla de privados, estafadores, mentirosos varios y ponerlas a disposición” (Carri 2016). Carri se refiere a Fernando Martín Peña, investigador de cine y docente.

En las secuencias ocho y nueve, Albertina Carri narra su viaje a La Habana para estrenar *Los Rubios* (Carri 2003), se siente incómoda con la situación de Cuba y con lo que ella denomina “el tufillo latinoamericanista del festival” (Carri 2016). En la primera secuencia, Carri se encuentra con Peña y con Lucía Cedrón, cineasta argentina. Todos van a los archivos del ICAIC, allí en unas latas con el nombre de *Juan y Susana van a la cama*, encuentran un documental sobre Mao y la China revolucionaria de aquella época. Además visionan el filme argentino *Ya es tiempo de violencia* (Juárez 1969), el que para Carri en ese momento, resulta ser el mejor filme argentino de todos los tiempos.

Es importante señalar el uso del archivo en esta secuencia, Carri habla de un suceso y de ciertas imágenes de archivo, que a su vez emplea y empleará más adelante en el filme, para graficar su narración. Es decir, el archivo funciona a su vez como material encontrado para el filme de Carri pero también como archivo mismo, es el

archivo hablando del archivo. Esta secuencia también incluye variedad de imágenes presentadas en el formato de polivisión. Varias de estas pertenecen al filme *Le ciel la terre* (Ivens 1966), lo que podría interpretarse como un homenaje o cita a *La hora de los hornos* (Solanas y Getino 1968).

En la secuencia siguiente, Carri, a partir de su visita al ICAIC, cuenta que Fernando le narró sobre una carta del padre de Lucía Cedrón, en la que este relata cómo las latas del filme de Velázquez viajaron a Cuba junto a otros materiales. Fernando le dice que él mismo ha revisado varias veces ese material y que no ha encontrado nada de aquel filme de Isidro Velázquez. En un segundo momento, Carri reflexiona sobre la importancia del archivo revolucionario del ICAIC y sugiere que el mundo debería “hacer vaca” (Carri 2016) para preservar estos materiales, y que estos deberían ser considerados como patrimonio de la humanidad.

A los cincuenta y cuatro minutos del filme, Carri plantea un tema muy importante y que le da una nueva dimensión a *Cuatreros*, a partir de la figura de Velázquez. Mientras se ven imágenes de Jorge Rafael Videla, ex presidente de facto, argentino, en una reunión con autoridades extranjeras, Carri va narrando que en su país, Gauna, de origen Paraguayo y compañero de Velázquez, era considerado el más violento de los dos. Esta idea permite problematizar el ideal de nación, a partir del cual se cree que el otro, el que está al otro lado de la frontera, siempre será peor y peligroso.

Carri cuenta también que Wenceslao Ceniquel, jefe de policía, fue quien llevó a cabo el operativo para asesinar a Velázquez, y sería él mismo quien años después, llevaría adelante la masacre de Margarita Belén, en la región del Chaco. Ante estos hechos la autora se pregunta qué hacer con tanta masacre, y siente que, a partir de su investigación sobre Velázquez, ha caído sobre ella un camión de muertos de los que de alguna manera, debe hacerse cargo. Es así como el tema de la muerte y la tragedia gana relevancia dentro del filme.

Las últimas cinco secuencias de *Cuatreros* son muy importantes porque en ellas la voz de Carri cobra un protagonismo mucho mayor. Estas se diferencian del resto porque son las únicas que incluyen la melodía de piano de un tema de Schubert, a modo de música incidental. Es interesante también como en esta parte, para narrar sucesos de su vida personal e íntima, Carri no emplea imágenes caseras sino que recurre a imágenes de científicos trabajando en un laboratorio o a imágenes microscópicas de moscas y sus larvas. Son momentos de confusión, muy extraños, que provocan incomodidad y que reflejan la difícil situación personal de Albertina Carri.

En la secuencia veintiséis, ella cuenta que para trabajar como invitada en un proyecto de un teatro de Buenos Aires, revisó muchísimo material de archivo de los años 70 con la finalidad de armar una instalación sobre la obra de su padre. Cuenta que pidió mucho material al Museo del Cine ante la ausencia de una cinemateca nacional. Carri afirma que esto implica un doble desafío a la hora de trabajar con imágenes de archivo, en Argentina.

Mucho de este material eran imágenes de protestas estudiantiles, de universidades tomadas, en las que ella impulsivamente buscaba la imagen de su padre y su madre, desaparecidos. Concluye que todo este proyecto sobre Isidro Velázquez, podría ser solo un pretexto ante la necesidad de volver a ver a su padre vivo. Reflexiona sobre la fragilidad de la familia y de la vida, entre tantos ausentes y muertos, y termina diciendo que para “sobrevivir también hay que olvidar”.

En la penúltima secuencia traslada el relato hacia su hijo, y lo vuelve protagonista. Cuenta que antes de dormir le lee *Huckleberry Finn* y dice que su hijo tiene un pensamiento descolonizador, aunque él no sepa aun que significa esa palabra. Dice que su libertad es extrema y su ternura también. Finalmente, Carri recuerda que las imágenes no están, que los cuerpos no aparecen, que los juicios tampoco están y que no logra olvidar. El sueño de una vida familiar en este punto, ya no existe, en una secuencia anterior cuenta que firmó el divorcio.

En esta secuencia, de nuevo son importantes los planos microscópicos de moscas y larvas. Es una manera de mirar el mundo muy particular y ajena para la mayoría de personas y espectadores. Son imágenes un tanto extrañas y hasta perturbadoras que hablan de lo pequeño, de lo minúsculo, de lo más íntimo. Esto le servirá a Carri para en la última secuencia hacer una analogía visual con las letras sobre papel, de los escritos que dejaron sus padres, como se puede ver en la Figura 5.



Figura 5. Fotograma del filme *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri

En la última secuencia Carri habla de los textos de sus padres como una presencia material de ellos, de su pensamiento y de su necesidad desesperada de expresarse ante su aparente conciencia de la fugacidad de su vida. Al respecto, dice: “La obra como inmanencia de la vida, la vida como un punto de luz inmenso en el que giran todas las cosas. Incluso la muerte y con ella el cine. Entonces, solo entonces, hago esta película” (Carri 2016).

Acompañando estos últimos fragmentos, se ven imágenes de una escena en la que, al parecer, Carri juega con su hijo en la noche, iluminados por una pequeña luz. Es la luz como elemento esencial del cine, de la vida y también de la muerte. Luego, Carri termina de leer la obra de Mark Twain a su hijo. El filme acaba con tres cuadros, quizá los tres tiempos en los que pretendía dividir el filme sobre Velázquez, o los tres relatos con los que teje *Cuatreros*: su vida, la historia de Velázquez y su propia investigación.

Con relación al espacio, al igual que sucede con *La película infinita*, este es muy variado por la cantidad de material y sus características tan específicas. Por un lado, hay que apuntar que el sonido juega un papel determinante, más allá de la voz en *off* de Carri, los otros sonidos, que incluyen todo tipo de atmósferas y efectos, ayudan a construir un espacio único para cada secuencia.

Si bien hay una infinidad de sonidos que van acorde a la imagen que se muestra, hay otros que aluden a los temas centrales del filme o que refuerzan lo que Carri va narrando. Por ejemplo, el sonido de máquina de escribir, que aparece en la primera secuencia, como anunciando que una suerte de escritura audiovisual ha comenzado. El

sonido de proyector de cine y de cambio de diapositivas que funcionan como puntuaciones y a su vez recuerdan que las imágenes tienen origen filmico.

Otro sonido que destaca y se repite mucho, son los mugidos de vaca, que no siempre aparecen cuando hay imágenes de vacas o ganado, lo que hace pensar que se alude al tema del cuatreroismo, el cual se encuentra implícito en el filme. Por último hay que mencionar los vitoreos, cánticos o rezos, estos al igual que en filmes como *La hora de los hornos* (Solanas y Gettino, 1968), o *Memorias de un mexicano* (Toscano 1950), aparecen sobre imágenes de protesta o manifestaciones, y se repiten en varias secuencias. Es decir, no solo hay reciclaje de imágenes dentro del filme sino también de los sonidos o audios.

Un detalle muy importante referente al audio, es que en la secuencia ocho, durante el fragmento del filme *Didáctico sobre las armas del pueblo*, una voz en *off*, al terminar de explicar cómo armar una bomba casera, dice a modo de pregunta, “¿vemos de nuevo los componentes?” (Carri 2016). Este mismo audio se vuelve a escuchar al final de todo el filme, lo que podría sugerir una analogía entre la bomba y el filme *Cuaterros*, como un artefacto explosivo o un arma para la acción, y no solamente un filme para ser visto y escuchado.

Por último, en el ámbito del tiempo, este es anacrónico en general, pero presenta ciertas particularidades no ajenas a la cantidad de material y recursos que emplea Carri en el filme. La época que se plantea, se podría decir que es contemporánea y si se piensa en la temporalidad del material utilizado, va entre los años 60 y 80. Esto no excluye un tiempo mucho más actual que está presente en la narración de Carri, y que tampoco es lineal, ya que se traslada del pasado al presente o del presente al futuro, o viceversa, en un juego constante.

Con relación a la frecuencia, es sin duda un filme que repite imágenes y sucesos, por lo tanto, presenta una frecuencia múltiple y repetitiva. Sobre todo las imágenes de protestas y manifestaciones estudiantiles aparecen de forma seguida, al igual que imágenes de vacas o ganado vacuno, lo que hace pensar en ambas como un *leitmotiv* que apoya y refuerza los temas del cuatreroismo y la violencia que plantea el filme. Esto a su vez, hace pensar en la presencia de un tiempo cíclico, donde varios sucesos vuelven a ocurrir al inicio y al final, dentro de una misma línea temporal.

2.1. Entre la memoria y la posmemoria

Para Albertina Carri, “la memoria no es algo estanco. La memoria no sirve como búsqueda de la verdad, sino que es un órgano vital. Es falible” (Pacrez 2017, párr. 9). Esta idea es dicha por Carri a partir de la discusión de una escena de *Los Rubios*, pero está, de alguna manera, presente también en *Cuaterros*, al que Carri considera un texto vivo que tiene que ir modificándose a sí mismo (Pacrez 2017, párr. 23).

Por lo tanto, *Cuaterros* podría resultar una pieza en movimiento y en cambio constante, en un proceso sempiterno, que podría tener directa relación con los procesos activos de memoria (Jelin 2002). Más aún si se sabe que la representación del pasado puede ser una imagen visual o auditiva (Ricoeur 2004), los dos elementos constitutivos del cine contemporáneo y de las imágenes en movimiento.

En este caso el audio protagonizado por la voz de Carri, es el elemento capaz de argumentar, problematizar y provocar una nueva mirada, un proceso activo de memoria sobre las imágenes que se van sucediendo. No hay que olvidar que dentro del cine de metraje encontrado, el comentario verbal puede transformar imágenes públicas que se producen en masa, o también imágenes privadas pero ajenas, en sentencias o declaraciones autobiográficas (Wees 1993), o en el caso de *Cuaterros*, también históricas y colectivas.

Con relación a estas imágenes y a la parte visual del filme, el archivo constituye el elemento principal y más importante. Como ya se ha visto en general en el cine de *found footage*, estas imágenes no procuran sostener una verdad histórica sino que sirven para problematizar la construcción de hechos a partir de una interrogación y reflexión sobre las imágenes, su origen y lo que ellas representan (Baron 2014). Es decir, Carri plantea una suerte de docuficción, a partir de una diversidad enorme de imágenes, que a la vez traen al presente hechos reales y claves de la historia de su país.

Se pone en conflicto aquella “dimensión veritativa de la memoria” como la ha denominado Ricoeur (2004), que posee un estrecho vínculo con la ficción. La obra de Carri, transita todo el tiempo entre lo imaginario y lo real. Entre los sucesos personales y los colectivos, entre sus sensaciones e ideas propias y las ideas de los otros, incluidas las ideas de su propio padre. Se puede decir entonces que el proceso de memoria que se plantea con el filme de Carri, a pesar de su carácter particular y experimental, es uno muy honesto y apegado a lo que la memoria en realidad constituye.

El proceso activo de memoria (Jelin 2002) que realiza Carri a partir de un trabajo minucioso con las imágenes de archivo se traslada también al espectador, el cual es interpelado constantemente por lo que ve y escucha, como aquella voz en *off* final del filme, que sugiere que *Cuatreros* no es solamente un película, sino un llamado a la acción, el llamado a un proceso explosivo de anamnesis. Se da origen por tanto, a una reelaboración de los sentidos del pasado (Jelin 2002).

Carri además es consciente de que la memoria individual no existe sin la memoria colectiva, que esta es simultáneamente individual y social (Jelin 2002), y por esto interroga todo el tiempo al pasado en busca de respuestas que le ayuden a dar con los ausentes, con los desaparecidos y a buscar justicia por los muertos. Es una lucha desde lo íntimo, desde lo individual, hacia lo colectivo.

Es por esto que cuando Carri muestra personajes como Videla o menciona hechos específicos como la masacre de Margarita Belén, no solamente lo hace porque la investigación sobre Isidro Velázquez le lleva a enfrentar esto, sino porque son hechos y personajes que sin duda están ligados a su realidad personal. La cual está marcada por la desaparición de sus padres. Realidad que también marcó a muchos argentinos y que hasta hoy en día es un tema vigente. No hay que olvidar que lo colectivo en las memorias se construye entrelazado con las memorias y hechos individuales, en un flujo constante (Jelin 2002).

Este es quizá ese tiempo que aparentemente fluye con normalidad, pero que repite hechos de manera múltiple. Hechos que parecían del pasado pero que en una suerte de tiempo circular vuelven a repetirse en el presente. Como por ejemplo las manifestaciones estudiantiles, sucesos que parecían inherentes a una época pero que continúan formando parte constitutiva de las sociedades actuales que, por otro lado, y desde el poder, repiten y fortalecen las mismas estructuras que amenazan las libertades y los derechos de los pueblos, no solo en Argentina sino alrededor del mundo.

Por esta razón es que los trabajos de la memoria, es decir, los procesos activos y la anamnesis donde está presente la agencia del hombre (Jelin 2002), son importantes. La memoria colectiva que se construye a partir de *Cuatreros*, es sin duda ese guardián que cuida y lucha por evitar que la memoria histórica, aquella que soslaya los hechos individuales y las pequeñas historias, se posicione como la memoria y la historia *per se*, desde el poder, y desde aquella idea e ideal dañino y equívoco de Nación.

Por otro lado, cuando Carri habla de que el mundo debería preocuparse por conservar los filmes revolucionarios del archivo del ICAIC, introduce el tema clave de

la conservación, hecho que la UNESCO, ya hace varios años calificó como prioritario, ya que las imágenes en movimiento constituyen testimonios únicos de la historia, la vida y la cultura de los pueblos (1980). Como ya se dijo, sería entonces el archivo hablando del archivo. Carri emplea las imágenes de varios filmes para graficar lo que va narrando, pero a la vez para generar una conciencia de que sin ese material de archivo, materia prima de su obra, *Cuaterros* no hubiese existido.

Y es por esto que remarca también la ausencia de una cinemateca nacional en Argentina, ante lo que tuvo que dirigirse al Museo del Cine, único lugar que conserva oficialmente cierto archivo filmico en su país. Por tanto, es importante aquella idea de que, “el tiempo entretejido por el archivo es el producto de una composición. Este tiempo tiene una dimensión política que resulta de la alquimia del archivo: se supone que debe pertenecer a todos” (Mbembe 2020, 3).

En este sentido, Carri menciona en el filme, que su película debería ser sobre personajes como Fernando Peña, un héroe anónimo y un obstinado por la memoria. Que trabaja arduamente por la conservación y por la puesta a disposición del público, del archivo filmico nacional, el cual, según Carri, le es arrebatado a privados, estafadores y mentirosos varios, que no tienen el mínimo interés en conservarlo.

Por lo tanto, el trabajo que realiza Carri con las imágenes tiene doble mérito y obedece a años de trabajo. Ella apunta, “conocíamos de memoria materiales que nunca encontramos, fichas que leímos en archivos y que las latas nunca aparecieron, y sin embargo esperamos hasta último momento” (Vallarelli 2017, párr. 9). Fue entonces un trabajo con archivo y con la ausencia de este, o la idea imaginaria de cómo serían estas imágenes. En realidad, todo un reto que a la vez genera inquietud por esa falta de interés del Estado por el archivo. Pero no hay que olvidar que no hay Estado sin archivo y que este es a la vez una amenaza para el mismo (Mbembe 2020).

Cuando en una de las secuencias, a propósito de la masacre de Margarita Belén, Carri menciona que le han echado un camión de muertos encima para que decida qué hacer con ellos, se refiere a como su investigación y trabajo sobre Velázquez le han llevado a activar en el presente hechos trágicos del pasado, a partir del sufrimiento (Jelin 2002). Estos son hechos que ella no vivió en carne propia pero que los sufrió y los sufre como propios.

De alguna manera se produce un traspaso del trauma y de la tragedia, de los padres de Carri hacia su hija. En este sentido cabe traer a colación a Marianne Hirsch (2021) y su propuesta de posmemoria, a través de la cual se produce un relacionamiento

de generaciones posteriores con el trauma personal o colectivo, de generaciones anteriores. En este proceso el libro de Roberto Carri jugó un papel clave como la chispa que encendió la inquietud de ella por la figura de Isidro Velázquez.

El libro de su padre y la desaparición de él y su madre, activaron en Carri, la conciencia y la necesidad de comunicar y de traer al presente, a través de imágenes, los hechos y sucesos que le han causado tanto sufrimiento. Quizá por esto ella vio la necesidad de cuestionar y de resignificar al archivo en *Cuaterros*, planteando nuevos modos de construir, deconstruir y de proponer la imagen filmica a partir de este.

Como ya se mencionó anteriormente, hacia el final del filme, Carri traslada el protagonismo del filme a su hijo. Es decir, hay un tránsito en la narración que va desde sus vivencias, la desaparición de sus padres y su embarazo, hacia el nacimiento de su hijo, la inquietud de este y su conciencia desde bebé, de que delante de él hay una tormenta. Posteriormente Carri cuenta también, por ejemplo, sobre cómo él ha aprendido que hay que pasar detrás de las cámaras, a diferencia de cuando se pretende pasar por detrás de un caballo.

Ante este hecho, Carri comenta, “[s]entí que llegué a algún lado, que ahora tengo una familia. Una nueva casta de vivos a los que transmitirles saberes probablemente inútiles para la vida, pero definitivamente románticos. Y que por lo tanto son recetas de supervivencia ante esa organización del mundo que tanto sufrimiento nos ha causado” (Carri 2016). Es decir, el traspaso de este sufrimiento y este trauma, continúa. Pero en este caso, a diferencia de lo que le sucedió a Carri, ella como madre en cuerpo presente, pretende legar a su hijo, recuerdos con los que él pueda enfrentar de mejor manera su presente y futuro.

Carri es consciente de que las imágenes de archivo no son solamente imágenes, sino que además se constituyen en vehículos de la memoria (Jelin 2002), en catalizadores de la rememoración o anamnesis, y por esto los emplea a su antojo tejiendo sus vivencias propias y sus recuerdos, con los hechos colectivos. La mejor manera para lograr esto es precisamente, invocando a un acto de memoria desde el cine, donde el espectador pueda crear su propia geografía de la obra, como lo ha planteado Chanan (1972), la cual le permita a su vez conectar con su propia vivencia, su propio trauma y a su vez con la memoria o lo que se podría llamar posmemoria colectiva.

Es así como a partir de una transmisión del pasado que “parece estar mediada por imágenes y narrativas colectivas” (Hirsch 2021 pos. 581), es decir, en este caso, a través de un filme, Carri promueve un proceso activo de memoria dentro del cual

incluye al espectador, a partir principalmente de una narración en *off*, que fluye como el pensamiento, como la memoria misma.

Esta memoria finalmente se constituye en un acto de memoria colectiva, que podría evolucionar en una posmemoria, a partir de las vivencias personales de Carri, como hija y como madre. Ella revive ese trauma y sufrimiento para permitirle a su hijo, quien podría también representar a las nuevas generaciones, un futuro y un mundo donde la memoria colectiva pueda seguir combatiendo el olvido que promueve la memoria histórica, y donde exista el espacio para interrogar e interpelar libremente, y a partir de manifestaciones como el cine, los hechos del pasado.

3. En busca del rastro de Estela

Al igual que *Cuaterros*, en *Estela* la voz en *off* y las voces de ciertos personajes que son entrevistados juegan un rol significativo en la construcción del relato. La gran diferencia radica que en *Estela* ninguna de las voces pertenecen a Bruno Varela y estas no fueron grabadas o registradas con la finalidad de construir el relato que se cuenta en el filme. Fue Varela quien, a partir del montaje y la inclusión de subtítulos, les otorgó un sentido. El cine de Varela, en términos generales “mezcla distintos soportes y sustratos sin timidez, [y a la vez] reflexiona sobre la imagen mediada, la memoria y la visualidad al mismo tiempo” (Cruz 2017, párr. 2). Dentro de este marco calza perfectamente el filme *Estela*, el cual mezcla variedad de soportes filmicos y digitales, proponiendo una reflexión sobre el recuerdo o la memoria, a partir de un personaje de ficción llamado Estela.

En este sentido, en el filme de Varela, “la dualidad memoria/olvido se ve atravesada por [...] la fusión [...] entre la autenticidad y la falsificación” (Fernandez, Wood, y Valdez 2015, 100). Es un filme que, si bien reflexiona sobre el recuerdo de alguien y sobre la memoria, lo hace jugando desde la ficción, desde lo irreal y por ende desde lo imaginario, características que son inherentes, como ya se ha visto, al cine de metraje encontrado. A continuación, se describirá en términos muy generales y con una visión amplia, el cortometraje de Varela, que fue descompuesto en ocho secuencias.

El filme inicia con las imágenes de un grupo de músicos que están en el exterior de un lugar. Uno de ellos reparte una bebida alcohólica entre todos. A este momento le acompañan varios sonidos de instrumentos como el golpeteo de un tambor, pero el

sonido que más resalta es la melodía de una flauta que aparecerá también en secuencias posteriores y que funciona como una premonición de lo que sucederá más adelante.

En la siguiente secuencia aparece por primera vez la voz en *off* y esta cuenta que Estela llegó y se fue como neblina, pero que dejó una caja con fotos, películas y algunos apuntes. Mientras esto se escucha, en el marco de un rodeo, se ve a un jinete intentando domar a un toro salvaje, pero el hombre cae. La imagen no fluye en tiempo real sino que está ralentizada. Este hecho sumado al sonido, comienzan a marcar una atmósfera extraña alrededor del relato.

Posteriormente aparece por primera vez, una toma en la que un grupo de personas tienen a un toro amarrado por los cuernos, contra unos palos. La imagen es oscura y no se logra distinguir mucho el lugar o las personas. Más adelante se presentan varias tomas de una procesión que acompaña una virgen, en el año 1992. Mientras esto sucede la voz en *off* cuenta que recibieron una llamada de una funeraria, en la que les contaban que Estela había muerto. En este punto, la presencia del toro, comienza a convertirse en un elemento repetitivo, en un *leitmotiv*.

En la siguiente secuencia, es interesante como a partir de una sola imagen, ralentizada, donde se ve la lluvia cayendo sobre un parabrisas y por lo tanto no se puede ver claramente lo que sucede afuera, se cuenta sobre la ausencia del cuerpo de Estela cuando fueron a buscarlo a la funeraria. La voz en *off* también dice que nadie les dio ninguna información y que nadie la había visto. Era como si Estela nunca hubiese estado en aquel lugar.

En la secuencia seis vuelve el momento del inicio con los músicos, pero desde otro ángulo, esta vez se ven más instrumentos, pero sigue resaltando la melodía de la flauta, que se escuchó al inicio. La voz en *off*, mientras se muestran imágenes caseras de pirámides y esculturas aztecas, y de varias mujeres en lo que parece ser un balneario, cuenta que de Estela no conocían nada antes de su llegada al pueblo, solo supieron que había sido maestra y que quería involucrarse en la guerrilla. Es decir, desde el inicio, Estela fue un enigma.

En esta secuencia no es la primera vez que aparecen imágenes caseras, estas están presentes a lo largo del filme, casi siempre acompañadas del efecto de sonido de un proyector de cine. A la vez, están ralentizadas, como si Varela tratara de sacarles el mayor provecho al exponerlas el tiempo necesario. Esto les da un carácter enigmático y a la vez inquietante.

En la penúltima secuencia, la escena del toro amarrado continúa, esta vez el animal es degollado y su sangre es colocada en un recipiente. El sonido es el original del archivo, se escucha la sangre cayendo y el animal gimiendo en agonía. Este momento clave podría ser una representación de la muerte de Estela, por lo tanto, el toro sería la imagen que empleó Varela para representarla; es así como este *leitmotiv* vuelve a hacerse presente, esta vez, mostrando su triste desenlace. El sonido del flujo de la sangre, a su vez se mezcla con la imagen del fluir del agua de mar, lugar al que Estela solía ir y de donde enviaba postales a la gente del pueblo.

En el final, la voz en *off* dice que la mayoría prefería no preguntar por el pasado de Estela y que además todos estaban agradecidos por su trabajo con los niños. En ellos quedará su huella y el respeto por ella. Por otro lado, un personaje que es entrevistado, y que según los créditos podría llamarse Hermes Rojas, cuenta que desde que Estela se fue, ya no hay buen maíz y que, a causa de no haber encontrado sus restos, tampoco hay buena milpa. La secuencia termina con una toma de la escena inicial con los músicos donde se escucha la melodía de la flauta que marca el final del relato sobre Estela.

En una imagen pos créditos de fuente casera, se ve una lápida cuya inscripción es ilegible y sobre la cual aparece el título del filme, como se puede ver en la Figura 6. Acompañando a esta imagen se escucha el efecto de sonido de un proyector de cine andando, que cuando todo termina, finalmente se detiene. Esta imagen le funciona a Varela como un epílogo, pero también como pie para apuntar que la palabra estela, también está relacionada con el concepto de huella, lápida o monumento.



Figura 6. Fotograma del filme *Estela* (2012) de Bruno Varela

Cabe apuntar también que, en dos momentos del filme, en la secuencia seis y ocho para ser precisos, aparece una toma casi exacta una a la otra, en la que se puede ver a una multitud de personas caminando por la calle, la mayoría de estas personas llevan un paraguas o parasol en sus manos. Estas imágenes están presentes cuando se habla de lo colectivo, en específico, de ese grupo de personas y del pueblo que conoció y acogió a Estela.

Con relación al espacio, al igual que sucede con los anteriores filmes, este es muy heterogéneo a causa de la diversidad que tiene el material. Por lo tanto, es el sonido, que si bien no deja de corresponder de manera individual a las imágenes, el que permite unificar todo. En el caso de *Estela*, este sonido, aparte de incluir la voz en *off*, consigue generar un ambiente y un espacio más amplio que el que plantea el borde de las imágenes. A la vez crea una atmósfera inquietante, incómoda y llena de misterio, a partir, por ejemplo, del sonido del golpeteo de un martillo sobre el metal, o el de algún objeto cayendo dentro de un recipiente de vidrio.

Por otro lado, la particularidad que presenta el tiempo, es que en siete de las ocho secuencias hay ralentización de la imagen. Es decir, el flujo no es normal, es más lento, pausado, y esto sucede sobre todo con las imágenes caseras. Pero además esta ralentización influye también en el flujo del sonido, el cual se vuelve más lento y esto refuerza la atmósfera ya enrarecida que posee todo el filme.

3.1. Entre lo imaginario y la memoria colectiva

Estela puede ser un gran ejemplo de la presencia de ciertas concepciones de memoria colectiva como aquella que determina que “[l]as vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y estos son siempre colectivos” (Jelin 2002, 37), y también de aquella paradoja de la memoria, en la cual el recuerdo del pasado es inseparable de lo irreal (Ricoeur 2004).

Al respecto, en el cine de Bruno Varela y particularmente en *Estela*, “las imágenes [...] no muestran lo que ahí aparece, sino lo que ahí ha pasado, son un vestigio. Registros de la memoria a punto de diluirse, como una imagen arqueológica, la memoria se vuelve sustrato en la que se fijan imágenes en el tiempo” (Cruz 2017, párr. 5). Se puede decir entonces, que este filme tiene como base estructural el tema de la memoria y que sobre esta, Varela comienza a tejer recuerdos, pero hacia lo ficticio.

A partir de la apropiación de imágenes y sonidos ajenos que se supone dejó el personaje de Estela, esta obra habla de un hecho o de la existencia de un personaje que no está más, e intenta darle presencia a partir de las imágenes. Este archivo pone en contacto al espectador con el pasado y ofrece un vistazo a un mundo que existió pero que fue borrado o tapado (Baron 2014), o en el caso de este filme a un mundo imaginario y ficticio, que nunca existió.

A partir de la noción que apunta que *Estela* se debate entre lo falso y lo auténtico (Fernandez, Wood, y Valdez 2015), se puede pensar que este filme también refleja aquella condición que pone en duda la legitimidad de la memoria por su cercanía a lo imaginario (Ricoeur 2004). Varela a partir de la voz en *off*, cuenta como la gente de un pequeño pueblo o lugar, recuerda a Estela. Pero estos recuerdos no pueden ser comprobados y es incluso imposible determinar si lo que esta voz en *off* o las personas que cuentan sobre Estela, están hablando realmente sobre ella.

Por lo tanto, si bien son recuerdos los que se mencionan, estos pertenecen a un mundo imaginario. En este filme, aquel carácter no verídico de la memoria, está potenciado y es el protagonista. Por lo tanto, Varela no pretende cuestionar la memoria, la historia o el relato sobre un hecho o hechos del pasado, sino que de plano se vale de aquella debilidad y descrédito de la memoria (Ricoeur 2004) como una plataforma para colocar las imágenes y dar vida a su obra.

Para reforzar esto, al final del filme instala un mensaje al mostrar una lápida, la cual no podría ser de Estela porque su cuerpo nunca fue enterrado, que estaría hablando de los abusos de los que la memoria es sujeto (Ricoeur 2004), y que tienen que ver con la conmemoración, las placas o monumentos como presencia de una supuesta conciencia del pasado. Hay que tener presente que “toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido” (Jelin 2002, 30).

Por lo tanto, se podría considerar a *Estela* como un filme que principalmente cuestiona los abusos que se han hecho de la memoria, en el contexto de esta explosión de los estudios sobre la memoria en el mundo occidental contemporáneo (Jelin 2002). Quizá por esto, Varela, ante la “necesidad de un «antes» no apunta a la realidad o indexicalidad [de las imágenes], sino que [su obra y acercamiento] tiene que ver con la fantasía o la emoción. (Hirsch 2021 pos. 1014).

Por otro lado, y quizá a modo de contraposición a lo anterior, Varela sí ubica en el centro de *Estela*, aunque no de manera explícita, el tema de la memoria colectiva.

Durante todo el filme, la voz en *off* siempre habla en plural, no se puede determinar quién habla, pero el recuerdo de Estela les pertenece a todos, el impacto de su paso por el lugar y de su ausencia terminó beneficiándolos y a la vez perjudicándolos de la misma manera, ya que sus cosechas y el maíz se vieron afectados a causa de no haber encontrado su cuerpo. Varela emplea imágenes en las que se pueden ver grandes grupos de personas, como en el caso de la peregrinación junto a la virgen o de aquella imagen de la marcha donde muchas personas llevan un paraguas en las manos. Esto demuestra la intención del director, de representar y mostrar a un colectivo y no a un individuo.

A modo de una suerte de cuento, Varela muy sutilmente, habla sobre aquellos pequeños relatos, sucesos y tradiciones, que la historia prefiere ignorar (Halbwachs y Lasén 1995), así refuerza las semejanzas de un grupo ficticio de personas; lo que le permite mantener viva la memoria y el recuerdo de hechos del pasado. Hechos que, a pesar de ser una ficción, están conformados por la voz y las imágenes de varios pueblos de la región de Oaxaca, en México.

Por lo tanto, el autor, al valerse de la poca credibilidad de la memoria, crea un relato irreal, una ficción que sin embargo coloca a la memoria colectiva como centro del mismo. Al hacer esto refuerza la idea de que las memorias son a su vez individuales y sociales (Jelin 2002), y que dentro de estas “no hay, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino solamente límites irregulares e inciertos” (Halbwachs y Lasén 1995, 215). Quizá esta sea la razón por la que nadie pudo olvidar el paso de Estela por el pueblo, a pesar de su fugacidad.

Adicionalmente, hay que apuntar que este filme culmina con una imagen similar con la que inicia y con aquella melodía de la flauta, esto puede ser una indicación de la presencia de un tiempo circular, que se repite, y que gracias al mismo, el recuerdo de Estela ha podido permanecer vivo, ya que “[l]a memoria colectiva, [...], es el grupo visto desde dentro y durante un período que no supera la duración media de la vida humana” (Halbwachs y Lasén 1995, 218). Ante este destino inminente de la memoria colectiva, la cual perece junto al ser humano, quizá la mejor alternativa sea precisamente esa potenciación del lado imaginario de los recuerdos y la memoria.

Por último cabe destacar, que toda esta aura de misterio y de una atmósfera inquietante que posee el filme, descansa principalmente en el uso de material casero, el cual “exhibe una cualidad reflexiva (no necesariamente *autorreflexiva*) más misteriosa e inefable: el hecho de que sean imágenes reales y privadas, no puestas en escena, acentúa la tenebrosa relación del cine con el tiempo” (Weinrichter 2009, 97).

Estas imágenes que muchas veces no se pueden distinguir claramente o que, por su edad, no muestran figuras claras o definidas, podrían estar hablando de una dificultad y hasta de una imposibilidad de recordar. Lo que a su vez refuerza la idea de que el recuerdo es una imagen y que este “solo puede ser aprehendido si se adopta el movimiento por el que se abre en imágenes presentes que emergen desde las tinieblas a la plena luz (Ricoeur 2004, 76), luz que Estela dejó en su paso fugaz.

4. Tres memorias: entre lo colectivo y la ficción

Como se ha podido observar, los tres filmes descritos y analizados plantean concepciones distintas de la memoria, pero a la vez guardan puntos de contacto muy estrechos. Sobre todo si partimos de la idea que el recuerdo es un *bild*, una imagen o una presentificación que describe algo directamente (Ricoeur 2004), y de que estas imágenes empleadas en cada uno de los filmes pertenecen a filmes de archivo. Es decir, las tres películas hablan desde el un tiempo pasado y por lo tanto, para cada una, los recuerdos son de vital importancia.

Por otro lado, para los tres filmes la memoria colectiva es una suerte de zona común donde el metraje encontrado cobra una relevancia mucho mayor, sin embargo, es en *Cuaterros* y *Estela* donde este aspecto resalta de manera más clara. Ambos filmes son en sí vehículos de la memoria (Jelin 2002), parten de otros vehículos más pequeños para convertirse en vehículos explícitos de esta. Aunque *Estela* lo hace desde una arista más cercana a la ficción y *Cuaterros*, se puede decir, desde un lugar más cercano a la no-ficción y a lo autobiográfico.

La película infinita por su lado, no sería un vehículo de la memoria explícito, es más bien un caso que invita a un análisis mucho más profundo, a escarbar entre las imágenes posibles recuerdos y memorias comunes. Esto a su vez le convierte en un filme que quizá sin intención, obliga a un trabajo más activo y a un compromiso mucho mayor con el pasado y la memoria colectiva por parte del espectador; sobre todo fuera del territorio argentino.

Los tres filmes, además, no temen, al ser de *found footage*, cuestionar y poner en duda la veracidad de la memoria a partir de las imágenes que emplean. Más bien todo lo contrario, la ficción y lo imaginario juegan un papel fundamental como materia prima en *La película infinita*, son elementos constitutivos del relato de Carri y una base propicia similar a un lienzo, sobre el cual se ubican las imágenes, en *Estela*.

A pesar de esto, ninguna de las tres obras soslaya hechos relevantes y reales del pasado, que son necesarios poner en la mesa de diálogo, en el presente. Muchos de estos hechos tienen que ver con los crímenes de las dictaduras latinoamericanas, sobre todo en Argentina; con la ausencia de los cuerpos, con el crimen y los asesinatos. También con las costumbres, las tradiciones y la cultura de los pequeños pueblos, que son ignorados por los grandes relatos de las naciones y su memoria histórica.

Es decir, a pesar de su cercanía y su apego a la ficción, las tres piezas analizadas no pierden de vista el pasado y la memoria colectiva de los grupos a los que pertenecen, ya que responden a la realidad más próxima de su contexto social e histórico. En este sentido, Albertina Carri plantea, por un lado, que en su filme, “[s]e puede ver como se construye la memoria colectiva, personal y familiar y como se convive con ello” (Sin autor 2016, párr. 9). Listorti por su parte menciona que:

Hablar con la gente en todas las proyecciones del MALBA⁵ está buenísimo porque van apareciendo siempre lecturas nuevas. Por ejemplo yo no había relacionado que la primera vez que aparece Bléfari hablando por teléfono está Damián Dreizik vestido de soldado y después viene toda esta situación con los militares. Y el otro día una mujer me hablaba de esa relación, que le había parecido súper evidente. Y yo nunca lo había relacionado con que después aparecen unos cadetes, la escuela militar, los desaparecidos y todo eso (Granero 2022, párr. 27).

Estela, por su lado, “desmonta pero también energiza la añoranza por [...] los relatos familiares o comunitarios en tiempos violentos, y los relatos nacionales en tiempos neoliberales” (Wood 2014, 125). La imaginación y la ficción en ningún momento se convierten en un espacio para el olvido y la falta de conciencia, al contrario, al ser vehículos de la memoria, estos filmes son una alternativa ante la historia aprendida y enseñada en las escuelas a partir de una colección de frívolos y ajenos hechos que han ocupado, durante mucho tiempo, la memoria de los hombres (Halbwachs y Lasén 1995).

Esto ha provocado la existencia de seres humanos sin agencia y sin urgencia, incapaces de promover un proceso activo de memoria. Incapaces de indagar imágenes, filmes, fotografías o aquellos archivos que les pertenecen, en busca de respuestas para la conservación de sus propias memorias, individuales y colectivas. Al igual que placas, monumentos o eventos conmemorativos oficiales, estos seres humanos son capaces solamente, de promover el olvido.

⁵ Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

En este sentido, podría considerarse al cine, a esta manifestación de imágenes en movimiento, no solo como sujetos pasivos, aptos para ser admirados como contenedores de la memoria, sino como herramientas o armas capaces de provocar acciones principalmente colectivas, que promuevan y provoquen la anamnesis, la rememoración.

No hay que olvidar “que las imágenes de los hechos pasados están enteramente acabadas en nuestro espíritu (en la parte inconsciente de nuestro espíritu) como páginas impresas de un libro que podrían abrirse aun cuando no se abren” (Halbwachs y Lasén 1995, 210). Precisamente el cine podría ser esa llave capaz de abrir el libro que cada uno guarda dentro.

Por último, es importante recalcar que solamente a partir del filme de Carri se pudo plantear ciertas concepciones relacionadas con la posmemoria, con este traspaso de la memoria de un pasado doloroso y trágico, no solamente a generaciones inmediatamente posteriores, sino a todas (Hirsch 2021). Esto, sin embargo, no es un aspecto negativo, sino que más bien demuestra la diversidad de aproximaciones y concepciones de la memoria que pueden hallarse en apenas tres filmes contemporáneos latinoamericanos.

Tres filmes de metraje encontrado que van desde ser, en el caso de *La película infinita*, un aparente repositorio de imágenes que no promueven la anamnesis, pasando por *Cuatreros*, un vehículo de una posmemoria que se configura a partir de los traumas impresos en la memoria colectiva y que a la vez surge de una memoria íntima e individual, hasta un ejercicio crítico de la memoria como sujeto de estudio contemporáneo, en *Estela*; donde la ficción podría estar jugando un rol más importante y fundamental, que la aparente fidelidad de un recuerdo asentado en la realidad.

Conclusiones

Allá por el año 1993, Eugeni Bonet (1993) manifestó equivocadamente que al indagar en Latinoamérica sobre filmes de metraje encontrado, apenas logró encontrar alguna obra que comportara tal planteamiento, y que esto no dejó de sorprenderlo. A pesar de que en aquellos años recién se reconocía al cine de *found footage* como un género en sí mismo, esta cita, a la que también Lerner (2017) trae a colación, demuestra un desconocimiento despectivo del cine latinoamericano y sus manifestaciones más particulares y audaces.

No hay que olvidar que ya en los inicios del siglo XX, como se mencionó antes, existía en México, en el marco de la revolución mexicana, un cine de compilación que se desarrollaba a la par de los filmes de compilación soviéticos, de Esfir Shub. Un ejemplo es *La historia de la revolución* (Toscano 1936) y como resultado posterior de esta, *Memorias de un mexicano* (Toscano 1950). Hay que añadirle a esto el nacimiento de un cine experimental latinoamericano con el filme *Limite* (Peixoto 1931). Pero incluso si se quisiera ignorar toda esta historia, en el año 1991 Cecilia Barriga ya había realizado su filme de metraje encontrado, *Meeting of two Queens* (1991).

Es decir, hace muchos años ya existían manifestaciones cinematográficas experimentales y muy cercanas a lo que hoy por hoy se denomina como cine de metraje encontrado, *found footage* o cine reciclado, en Latinoamérica; cosa que sí le debería sorprender a Bonet. En este sentido y contexto, de esta vasta historia que aún está por escribirse y de todos esos filmes que aún deben ser recuperados o vistos, apenas una pequeña muestra de ellos fueron los objetos de estudio de esta investigación.

Son tres filmes contemporáneos que, sin embargo, muestran claramente lo interesantes, diversos e importantes derroteros y caminos por los que han transitado y continúan transitando las imágenes encontradas, las imágenes ajenas y aquellas imágenes recicladas, en este lado del continente. Queda demostrado que esta práctica no es solamente una estrategia disponible para el cineasta latinoamericano, sino el gesto anticolonial de apropiación y resignificación de imágenes más adecuado y pertinente para el contexto local.

A pesar de esto, este gesto no es similar en los tres objetos de estudio, a partir de los cuales se pudo determinar un tránsito desde formas de apropiación menos críticas, comparables con ese primer cine de compilación mexicano, hacia collages y reciclajes

más políticos, ideológicos o poéticos, que se pueden relacionar con una tradición experimental heredada del cine de Fernando Solanas, Guillen Landrián, Santiago Álvarez o Arthur Omar. Es decir, más cercana a esa idea de canibalismo y antropofagia planteada por Oswald de Andrade y reciclada a su vez por Jesse Lerner.

Por lo tanto, ante este particular panorama, fue clave para esta investigación completar la mirada hacia el cine de *found footage* en Latinoamérica, desde el ángulo planteado por Patrick Sjöberg (2001), para quien lo importante son los procesos y las culturas en las que este tipo de filmes se insertan y participan, y qué condiciona los procesos discursivos de los mismos, al momento de trabajar y presentar el material de archivo. Así, la aproximación de Weinrichter (2009) cuando plantea la subdivisión de este tipo de cine entre documental y experimental, no resulta ser la más adecuada.

Entendiendo que lo documental y lo experimental no se excluyen, sino que se funden, van de la mano y coexisten en una medida u otra dentro de estos tres filmes de metraje encontrado, cabe apuntar que la experimentación en ellos se da principalmente a partir del montaje y la puesta en conflicto de las relaciones entre las imágenes. Lo que a su vez es reforzado y potenciado por la presencia, el control y la manipulación del sonido, el cual funge como el elemento resignificante principal, sea este voz en *off*, efecto o música. A su vez, el sonido unifica las imágenes en un solo espacio y es capaz de contraer o expandir este espacio, dentro o fuera de los márgenes del cuadro.

Al hablar de conflicto en el ámbito del montaje en el cine, a partir de las relaciones entre las imágenes, se está hablando de obras de arte, para las cuales la experimentación es inherente. En este caso estas obras se sostienen precisamente en un montaje o desmontaje que alude a lo que ya Eisenstein señalara cuando dijo que el arte siempre es conflicto. En este sentido, estos filmes de metraje encontrado no necesitaron alterar la naturaleza física de las imágenes de archivo, las cuales se presentan tal cual fueron digitalizadas, sin mayor intervención.

Existe entonces, dentro del acto de apropiación y de tomar lo ajeno, una conciencia sobre la importancia de las imágenes del pasado y su condición material. Es decir, al no llevar la experimentación al extremo de destruir o trastocar la materia de la imagen, el archivo es capaz de contener y de mostrar fielmente, los hechos del pasado. Hay una conciencia de la importancia del mismo, como vehículo de la memoria.

En este sentido, si además se piensa que la memoria podría ser una imagen o *bild* que describe una cosa real o ausente, estos filmes cuya experimentación está centrada en el montaje de imágenes y sonido, podrían ser manifestaciones

experimentales de la memoria, manifestaciones que, al surgir de la experimentación con material encontrado, se convierten en representaciones ideales, si se toma en cuenta la cuestionada dimensión veritativa de la memoria, y que en esencia, para el cine analizado, las imágenes nunca son documentos portadores de verdades absolutas.

Entonces, el cine de metraje encontrado en Latinoamérica, constituiría una representación idónea de la memoria, que nace en la experimentación, a partir esencialmente del montaje de imágenes y sonidos de archivo. Esta representación de la memoria podría constituirse a su vez en un trabajo de la memoria o una experiencia de la misma, que no deja de debatirse entre lo real y lo ficticio.

El llamado efecto archivo se materializa en este caso, a partir de una experiencia de la memoria que nace del acto de apropiación y manipulación de las imágenes. Estas imágenes a su vez se constituyen por sí solas y también como parte de un todo, que es el filme, en vehículos de la memoria capaces de activar procesos de anamnesis y, por qué no, de posmemoria, es decir procesos capaces de sostenerse a lo largo del tiempo y transgeneracionalmente.

La presencia de un cine de metraje encontrado en Latinoamérica, por lo tanto, resultaría en una manifestación muy potente y a la vez necesaria, capaz de cuestionar la memoria y el pasado a partir de la experimentación con imágenes de archivo, las cuales son cuestionadas, resignificadas y puestas en conflicto ante la realidad y el contexto social, económico y político conflictivo y problemático que se vivió y que aún se vive en esta región. Realidad que ha dejado (o ha evitado dejar) a lo largo del tiempo, imágenes en archivos públicos, privados, personales o en basureros, a la espera de ser encontradas e interpeladas a través de la experimentación, en el marco de un cine arriesgado y consciente.

Obras citadas

- Alcoz, Albert. 2019. *Radicales Libres; 50 películas esenciales del cine experimental*. Edición para Kindle. Barcelona: Editorial UOC.
- Álvarez, Santiago. 1965. *Now!* Fílmico. Experimental. ICAIC. <https://vimeo.com/426503747>.
- Andrade, Oswald de, y Héctor Olea. 1928. “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia* 1 (1): 67–72.
- Arias, María Fernanda. 2018. “Historia, archivo y violencia en obras recientes de video y videoinstalación en Colombia”. En *La mirada insistente: repensando el archivo, la etnografía y la participación*, editado por Christian León y María Fernanda Troya, 361–78. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador : Abya Yala.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, y Marc Vernet. 2008. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Traducido por Núria Vidal. Buenos Aires: Paidós.
- Baron, Jaimie. 2014. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. London ; New York: Routledge.
- Barriga, Cecilia. 1991. *Meeting of two queens*. Video. Experimental. <https://www.hamacaonline.net/titles/encuentro-entre-2-reinas/>.
- Bedoya, Ricardo. 2020. *El cine Latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos*. Edición para Kindle. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Benedek, László. 1957. *Affair in Havana*. Fílmico. Ficción. Allied Artists Pictures. <https://youtu.be/LoWJn7L3ytU>.
- Bertoni, María. 2017. “La memoria de los insurrectos”. *Espectadores*. <https://espectadores.com.ar/2017/01/27/cuaterros-albertina-carri-estreno-gaumont-malba/>.
- Birri, Fernando. 1960. *Tire Dié*. Fílmico. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=P4kzwl0INeE>.
- Bonet, Eugeni. 1993. “Manual de Desmontaje: Introducción”. En *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, 9–12. España: IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, D.L. 1993.
- . 2002. “Desmontaje Documental”. *Cultura de archivo*.
- . 2010. “Desmontaje documental”. En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*, editado por Leandro Listorti y Diego Trerotola, 39–49. Buenos Aires: BAFICI. <https://books.google.com.ec/books?id=NYIBdFEJEKgc&lpg=PA1&authuser=0&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. 1995. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Cabanne, Christy, y Raoul Walsh. 1914. *La vida del general Villa*. Fílmico. Ficción. Mutual Film Corporation.
- Campo, Oscar. 2010. *Cuerpos frágiles*. Digital. Documental. <https://vimeo.com/97733090>.
- Carri, Albertina. 2003. *Los Rubios*. Digital. Documental.
- . 2016. *Cuaterros*. Digital. Documental. <https://vimeo.com/ondemand/cuaterros>.
- . 2017. “Cuaterros” Q&A. <https://www.youtube.com/watch?v=9fOYsOO0aiU>.

- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chanan, Michael. 1972. "Art as experiment". *The British Journal of Aesthetics* 12 (2): 133–47. doi:10.1093/bjaesthetics/12.2.133.
- Comedi, Agustina. 2017. *El silencio es un cuerpo que cae*. Digital. Documental. <https://vimeo.com/ondemand/elsilencio>.
- Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now*. Fílmico. Ficción.
- Cruz, Eduardo. 2017. "«Les pido sigan viendo las imágenes» El anti-cine de Bruno Varela". *Correspondencias: cine y pensamiento*. <http://correspondenciascine.com/2017/11/les-pido-sigan-viendo-las-imagenes-el-anti-cine-de-bruno-varela/>.
- "Cuatreros, el relato sobre la memoria de Albertina Carri". 2016. Web oficial de la Agencia nacional de noticias. *télam digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/201611/171600-cuatreros-el-relato-sobre-la-memoria-de-albertina-carri.html>.
- Cuevas, Ximena. 2003. *Cinépolis, La capital del cine*. Digital. Experimental. <https://vimeo.com/91694797>.
- David M. J. Wood. 2017. "The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument". *Film History* 29 (1): 30–56. doi:10.2979/filmhistory.29.1.03.
- Di Tella, Andrés. 2010. "Montaje, mi problema favorito". En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*, editado por Leandro Listorti y Diego Trerotola. Buenos Aires: BAFICI.
- Doll Castillo, Edgar. 2018. "Cuatreros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo". *Arkadin* 7: 78–90.
- Domínguez-Delgado, Rubén, y María Ángeles López-Hernández. 2016. "La Documentación Fílmica: marco contextual histórico". *Documentación de las Ciencias de la Información* 39: 13–49. doi:10.5209/DCIN.54408.
- Durán Castro, Mauricio, Claudia Salamanca, Camilo Aguilera Toro, Jesse Lerner, Colombia, y Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, eds. 2016. *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Colección Entrever. Bogotá, D.C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Eggeling, Viking. 1923. *Symphonie diagonale*. Fílmico. Animación. <https://www.youtube.com/watch?v=-XivcJKF12s&list=PLoPrG0SHW748Y3TtYTm2lv9yL5jLoguGs&index=20>.
- Eisenstein, Sergei. 2004. "The Dialectical Approach to Film Form". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 6. ed., [Nachdr.]. New York, NY: Oxford University Press.
- Ėjzenštejn, Sergej M., Michael Glenny, y Sergej M. Ėjzenštejn. 1991. *Selected Works. 2: Towards a Theory of Montage / Ed. by Michael Glenny*. 1. publ. London: British Film Institute.
- Epstein, Jean. 1923. *Cœur fidèle*. Fílmico. Ficción.
- Fernandez, Itzia, David Wood, y Daniel Valdez. 2015. "Apuntes para una filmografía: De Las Practicas Del Reempleo (Found Footage O Metraje Reencontrado)". *Nuevo Texto Crítico* 28 (51): 89–108. doi:10.1353/ntc.2015.0004.
- Fili, Hugo. 1979. *El juicio de Dios*. Fílmico. Ficción.
- Fleischer, Dave. 1939. *Gulliver*. Animación. Ficción. Paramount.
- Gamba, Pablo. 2017. "Panorama: Cuatreros de Albertina Carri". *Desistfilm*. <https://desistfilm.com/panorama-cuatreros-de-albertina-carri/>.
- Gance, Abel. 1927. *Napoléon*. Fílmico. Ficción. Gaumont.

- Gil, Hugo. 1971. *El adentro*. Fílmico. Ficción.
- Granero, Lucas. 2022. “Un mapa enterrado sigue siendo un mapa – Entrevista con Leandro Listorti”. *La vida útil*. Accedido febrero 11. <http://lavidautil.net/2018/06/06/un-mapa-enterrado-sigue-siendo-un-mapa-entrevista-con-leandro-listorti/>.
- Grum, Nicolas. 2011. *Un remoto país*. Digital. Experimental. <https://vimeo.com/60804046>.
- Guasch, Anna Maria, ed. 2011. *Arte y archivo, 1920 - 2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal arte contemporáneo 29. Madrid: Akal.
- Guillén Landrián, Nicolás. 1968. *Coffea Árabiga*. Fílmico. Experimental. ICAIC. <https://vimeo.com/271567506>.
- . 1971. *Desde La Habana, ¡1969! recordar*. Fílmico. Experimental.
- Gutiérrez Alea, Tomás. 1968. *Memorias del Subdesarrollo*. Fílmico. Ficción. ICAIC.
- Halbwachs, Maurice, y Amparo Lasén. 1995. “Memoria colectiva y memoria histórica”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 69: 209–19.
- Herrmann, Bernard. 1951. *Prelude - Outer Space - Radar*. Streaming. The day the earth stood still. Estados Unidos.
- Hirsch, Marianne. 2021. *La Generación De La Posmemoria. Escritura y Cultura Visual Después Del Holocausto*. Traducido por Pilar Cáceres. Edición para Kindle. Madrid: Carpe Noctem.
- Huerta Chávez, Mara. 2016. “Reciclaje y antropofagia en Triste Trópico: hacia una descomposición de la identidad brasileña”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* 13. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/241>.
- Ivens, Joris. 1966. *Le ciel - La terre*. Fílmico. Documental.
- Jaccard, Jacques, y Henry MacRae. 1916. *Liberty*. Fílmico. Serie de Ficción. Universal Film Manufacturing Co.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council.
- Juárez, Enrique. 1969. *Ya es tiempo de violencia*. Fílmico. Documental.
- La Joven Guardia. 1969. *Hijo del Diablo*. Streaming. El extraño del pelo largo. Argentina.
- Lang, Fritz. 1922. *Dr. Mabuse der Spieler*. Fílmico. Ficción. Universum Film AG.
- Latanzzi, Juan Pablo. 2015. “La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 52: 71–80.
- Lerner, Jesse. 2017. “La Imagen Es de Quien La Trabaja: Cine Reciclado En América Latina”. En *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental En América Latina = Ism, Ism, Ism: Experimental Cinema in Latin America*, editado por Luciano Piazza, Los Angeles Filmforum (Firm), y Pacific Standard Time: LA/LA (Project), 109–27. Oakland, California: University of California Press; Los Angeles Filmforum.
- Lerner, Jesse, Luciano Piazza, Los Angeles Filmforum (Firm), y Pacific Standard Time: LA/LA (Project), eds. 2017. *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental En América Latina = Ism, Ism, Ism: Experimental Cinema in Latin America*. Oakland, California: University of California Press; Los Angeles Filmforum.
- Leyda, Jay. 1971. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.

- Lingenti, Alejandro. 2017. “Cuatreros, una película inclasificable con el sello de Albertina Carri”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cuatreros-una-pelicula-inclasificable-con-el-sello-de-albertina-carri-nid1982318/>.
- Listorti, Leandro. 2010. “Toda la memoria del mundo”. En *Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?*, editado por Leandro Listorti y Diego Trerotola, 113–17. Buenos Aires: BAFICI.
- . 2018. *La película infinita*. Fílmico. Experimental.
- Listorti, Leandro, y Diego Trerotola, eds. 2010. *Cine encontrado: ¿Qué es y hacia dónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI.
- Machado, Arlindo. 2010. “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”. *Significação* 33: 21–40. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68102>.
- Mann, Anthony. 1950. *Winchester '73*. Fílmico. Ficción. Universal Pictures.
- Martínez, Eduardo. 2020. “La otra cara de la moneda”. *Mutaciones*. <https://revistamutaciones.com/la-pelicula-infinita-leandro-lisorti/>.
- Mbembe, Achille. 2020. “El poder del archivo y sus límites”. *Orbis Tertius* 25 (31). doi:10.24215/18517811e154.
- Michaels, Paola. 2015. *Los propios recuerdos*. Fílmico. Experimental. <https://vimeo.com/124752805>.
- Mitry, Jean. 1974. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.
- Molnar, F. 1974. “Experimental Aesthetics or the Science of Art”. *Leonardo* 7 (1): 23–26. doi:<https://doi.org/10.2307/1572732>.
- Montañez Ortiz, Raphael. 1957. *Cowboy and “Indian” film*. Fílmico. Experimental.
- Motañez Ortiz, Raphael. 1958. *Newsreel*. Fílmico. Experimental.
- Narro, Artemio. 2002. *Apoohcalypse Now*. Digital. Experimental. <https://youtu.be/tgAjN-imcnM>.
- Noriega, Eva B. 2016. “Gamboa Films. Un Catálogo de Found Footage Sudamericano”. En . La Plata. <https://es.scribd.com/document/357485116/Gamboa-Films-Un-Catalogo-de-Found-Footage-Sudamericano>.
- Omar, Arthur. 1974. *Triste Trópico*. Fílmico. Experimental. <https://youtu.be/OVDhPgRDtPM>.
- Ortega, Ramón. 1969. *Gracias a Dios*. Streaming. Viva La Vida. Argentina.
- Ovando, Mauricio Alfredo. 2018. *Algo Quema*. Digital. Documental.
- Pacrez, Andrea. 2017. “Albertina Carri: «La Memoria No Sirve Como Búsqueda De La Verdad»”. Revista digital de crítica cinematográfica. <https://www.revistafilm.com/albertina-carri-la-memoria-no-sirve-busqueda-la-verdad/>.
- Padilla, Felix. 1930. *La venganza de Pancho Villa*. Fílmico. Ficción. <https://youtu.be/rDHsdEh1qfY>.
- Panico, Mario. 2020. “Posmemoria, traducción y montaje del recuerdo”. Traducido por Susana A Rodríguez. *Tópicos del Seminario* 2: 29–49.
- Peixoto, Mario. 1931. *Limite*. Fílmico. Experimental. <https://archive.org/details/LimiteMrioPeixoto1931RioDeJaneiroDrama>.
- Pinto Veas, Ivan Pablo, y Claudia Aravena Abughosh. 2017. “Cine y video experimental chileno: abriendo fronteras, problematizando historias”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1). doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.cvec.

- “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”. 1980. En *Actas de la Conferencia General. 21a Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen I. Resoluciones.*, 167–72. UNESCO.
- Rejtman, Martin. 1988. *Sistema español*. Fílmico. Ficción.
- Restrepo, Camilo. 2011. *Tropic Pocket*. Digital. Experimental.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México, D.F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, Carmen. 2016. *Vacío*. Digital. Experimental. <https://vimeo.com/203871531>.
- Rossi, Antonia. 2010. *El eco de las canciones*. Digital. Documental. <https://youtu.be/zsBh4mYMU0k>.
- Sánz, Patricio. 2019. “La película infinita”. *Cine Documental*, n° 19: 206–10.
- Sekula, Allan. 1986. “The Body and the Archive”. *October* 39: 3–64. doi:<https://doi.org/10.2307/778312>.
- Sjöberg, Patrik. 2001. *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura Förlag.
- Solanas, Fernando, y Octavio Getino. 1968. *La Hora de los Hornos*. Fílmico. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY>.
- Taccetta, Natalia. 2019. “Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado”. *En la otra isla* 1: 19–30.
- Toscano, Salvador. 1936. *La Historia de la Revolución*. Fílmico. Documental.
- . 1950. *Memorias de un mexicano*. Fílmico. Documental. <https://youtu.be/uNBsHaaHGXM>.
- Vallarelli, Fabio. 2017. “Entrevista a Albertina Carri, Directora de «Cuatreros».” *Revista 24 Cuadros*. <https://revista24cuadros.com/2017/02/01/entrevista-a-albertina-carri-directora-de-cuatreros/>.
- Varela, Bruno. 2007. *Lesson 12*. Digital. Experimental. <https://vimeo.com/24963450>.
- . 2012. *Estela*. Digital. Experimental. <https://vimeo.com/51365254>.
- Wees, William C. 1993. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. New York City: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, Antonio. 2009. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Editado por Festival Internacional de Cine Documental de Navarra “Punto de Vista”. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Welles, Orson. 1973. *F for Fake*. Fílmico. Experimental. Planfilm/Specialty film.
- Wood, David M.J. 2014. “Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1 (104): 97–125. doi:10.22201/iie.18703062e.2014.104.2517.
- . 2016. “Archivo, discursos y memoria de la imagen en movimiento: límites y estrategias”. En *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*, editado por Mauricio Durán Castro, Claudia Salamanca, Camilo Aguilera Toro, Jesse Lerner, Colombia, y Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, Edición para Kindle. Colección Entrever. Bogotá, D.C: Pontificia Universidad Javeriana.

Anexos

Anexo 1: Ficha de análisis del filme *La película infinita*

Guía donde se explica en detalle, cada uno de los ítems que sirvieron para el fichaje de los filmes:

-Clase y origen del archivo: Intentar determinar el origen y la clase de archivo empleado en el filme, por ejemplo: Una fotografía publicitaria de los años cincuenta o un archivo filmico de la guerra de Vietnam. Si es posible y se tiene más información, se puede ser más específico.

-Códigos estilísticos: Se asocian a los rasgos que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que se revelan la personalidad e idiosincrasia de quien ha operado la reproducción, es decir el autor del filme.

-Indicios gráficos: Tomar en cuenta que en el caso de los textos, estos pueden ser diegéticos o extradiegético.

-Códigos sonoros: Se pueden distinguir tres categorías de sonidos dentro de los tres tipos. Sonido *in* (diegético exterior en la imagen encuadrada), sonido *off* (diegético exterior en la imagen no encuadrada) y sonido *over* (sonido diegético interior, in u off, y el sonido no diegético).

-Códigos sintácticos: Tomar en cuenta el tipo de asociaciones entre las imágenes: 1) Por identidad: contenido representado y modo de representación. 2) Por analogía y por contraste: cada vez que en dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente, elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, y elementos marcadamente diferenciados pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación. 3) Por proximidad: Imágenes presentan elementos que se dan por contiguos. Ejemplo: plano/contra plano. 4) Por transitividad: Situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y complemento en el encuadre B. Por otro lado, al hablar de *found* footage y al relacionarlo con la propuesta de Casetti y di Chio, el tipo de montaje que se da en nuestros objetos de estudio es el montaje rey, a partir del cual se deberá analizar ciertas especificidades del mismo.

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 2

Objetivo del capítulo:

-Examinar la concepción de experimentación presente en el uso del metraje encontrado en los filmes *La película infinita*, *Cuaterros* y *Estela*.
Análisis de componentes.

Nombre del filme: La película infinita

Director: Leandro Listorti

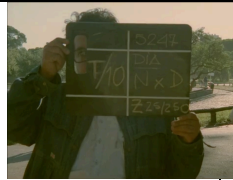
Año: 2018

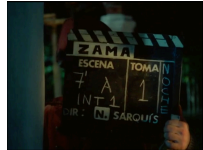
Duración: 54 min

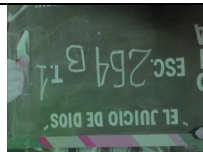
		COMPONENTES POR ANALIZAR					
SECUENCIA	DESCRIPCION	Soporte (digital, filmico)	Clase y/o origen del archivo	Código estilístico (uso de tipo de imágenes: propias o de archivo)	Indicios gráficos (didascalias, títulos, subtítulos o textos)	Códigos sonoros (voces, ruidos y sonidos musicales/diégesis)	Códigos sintácticos (montaje)
1 (0-6:16)	Es el inicio del filme, inicia con un disparo y termina con dos disparos. Vemos paisajes de ciudad y personajes.	Digital-filmico	Filmes de ficción en byn.	Imágenes de archivo, si bien el estilo no es del director, todas las imágenes son en byn, y hay un estilo muy observacional, muy	Título de La película infinita. En una toma en movimiento se ven letreros como	Disparos. Sonido ambiente de ciudad. Melodía de un	Lo que marca el montaje en esta primera parte es el blanco y negro. A diferencia de

				cinematográfico, contemplativo, en esta secuencia.	el del banco francés.	<p>tono constante hacia el final, es inquietante.</p> <p>Defectos de sonido del celuloide.</p>	<p>Cuaterros no hay cuadros dentro del cuadro, solamente una imagen ocupa todo el cuadro.</p> <p>La asociación sería por analogía y por identidad.</p> <p>Todo el montaje es por corte y la secuencia termina con corte a negro celuloide.</p>
2 (6:16-8:57)	Luego de una imagen en byn un tanto abstracta, hay una irrupción de tomas a color, muy saturadas. Es un breve fragmento que rompe con lo anterior, incluye tomas de filmes animados.	Digital-filmico	<p>Filme animado y de ficción a color y en byn.</p> <p>Retazos de pruebas de cámara y de lo que parecen tachones físicos en el celuloide.</p>	Mantiene el estilo, aunque la irrupción de la animación funciona como punto o elemento de quiebre.		<p>Ambiente</p> <p>Disparos en el filme animación</p> <p>Ausencia de voces de las imágenes de archivo</p> <p>Presencia de voz en off sobre imágenes de al parecer pruebas de cámara.</p> <p>Música: tonos disonantes e</p>	<p>La asociación de las imágenes se da por contraste: animación vs live action.</p> <p>Montaje por corte directo.</p> <p>Hay intención de emplear descartes de filmes, colas, errores, etc.</p>

						<p>intrigantes hacia el final.</p> <p>Al final en el corte efecto de proyector, celuloide que pasa acelerado.</p>	
3 (8:57-13:42)	<p>Volvemos al byn, a lo que parecen ser imágenes de un mismo filme. Excepto por los exteriores, se convierte en algo más narrativo. Un hombre enajenado en una casa, simulando la posición del hombre de Vitrubio y luego este mismo hombre con una bolsa en la cabeza, toma extraña, rara.</p>	Digital-fílmico	<p>Filme en byn, al parecer son imágenes de los filmes de la primera secuencia.</p> <p>Imágenes quemadas de corte, fin de los rollos.</p>	<p>El estilo es el mismo, pero al conjugarse con el estilo de las imágenes de ficción, nace un estilo que podría parecer un mismo filme de ficción. Dos estilos se juntan, los directores de los archivos y Listorti?</p>	<p>En las tomas de las ciudad exterior se alcanza a ver publicidad de lucky strike.</p>	<p>Sonido ambiente</p> <p>No hay música</p> <p>Fx de sonido como el rugir del hombre con la cara tapada.</p> <p>Un pequeño diálogo extradiagético que no se puede definir a que filme pertenece. Es la voz de un niño.</p>	<p>En la primera parte hay un montaje narrativo y continuo. Asociación por transitividad.</p> <p>En un segundo momento hay asociación por identidad, humanos solitarios en un espacio, la cámara los capta en byn.</p>
4 (13:42-15:34)	<p>Imágenes a color del filme Zama en su mayoría. Incluye lo que parece una prueba de cámara y toma con claqueta incluida de una familia en una banca.</p>	Digital-fílmico	<p>Zama, incluyen fotogramas dañados.</p> <p>Pruebas de cámara</p> <p>Inserto de imagen</p>	<p>Se mantiene el estilo, solo que aquí no hay música por ejemplo, pero uno de los filmes manda al tener mayor espacio en la secuencia. Es el estilo de Zama, vs estilo experimental.</p>	<p>Textos de las claquetas: zama esc 16b toma 2.</p> <p>Claqueta filme?</p>	<p>Ambientes</p> <p>No música</p> <p>No hay voz en off</p> <p>Énfasis en los fx de celuloide,</p>	<p>Difícil de determinar asociación, lo que tenemos es montaje rey, quizá aunque es muy complicado</p>

			abstracta Colas de celuloide o cabezas.			cortes, etc.	determinar. Las tomas con claqueta podrían tener una asociación por analogía.
5 (15:34-17:05)	Secuencia de música con imágenes de baile en byn, se juntan con imágenes del eternauta.	Digital-fílmico	Programas tv-baile Film instructivo (motor) Eternauta Fragmentos de celuloide, colas, cabezas, claquetas. Film erótico o fotografía erótica. Imágenes antiguas trucadas, abstractas. Imágenes fijas de colores sólidos.	Pierde la cordura un poco, comienzan a mezclarse más imágenes. Incluye foto fija.	Textos del instructivo del motor. Claquetas de el Eternauta.	Música disonante, inquietante abstracta Fx de sonido Ruidos (engranajes motor) Voz en off de personaje del eternauta. Balazos, queja del monstruo.	Eternauta: asociación por transitividad. Film erótico por identidad. Es un montaje de secciones y cada una con su asociación específica pero hay separación entre los fragmentos.
6 (17:05-19:39)	Montaje de tres filmes, al parecer conectados por el titular de un periódico.	Digital-fílmico	Film ficción a color, chica llama de cabina, igual que en la secuencia 2. Tomas del filme del	Vuelve al estilo más narrativo y convencional de este filme.	Titular de periódico que dice: todavía sigue prófugo. Exterior ciudad:	Ambiente ciudad Atmósfera Voz de la chica de la cabina, al	Digamos que a toda la secuencia le une un montaje rey. En la parte de la

			hombre enajenado y del man caminando byn.		marcas como coca cola.	parecer diegético y en cuadro en un primero momento. Fx de sonido.	chica en la cabina si hay transitividad. E identidad entre las de byn.
7 (19:43-21:48)	Tres momentos, el primero que parece una puesta en escena teatral, el segundo en el vuelve al imagen del celuloide tachado y el tercero en el que continúa el hombre enajenado.	Digital-fílmico	Filmes de ficción, ya hemos visto antes. Dos en byn y uno a color.	Mantiene el estilo.		Ruido en lugar de vos en la primera parte. Ambientes, ciudad y enrarecidos. Tono disonante que va creciendo en celuloide tachado. Fx de celuloide en cámara o proyector.	Por identidad en las tomas de byn. Pero en el conjunto es un montaje rey, difícil de determinar relación entre estas imágenes.
8 (21:48-24:25)	Varias películas a color, en las tomas siempre hay personajes presentes.	Digital-fílmico	Filmes de ficción a color. Cabezas y colas de rollos.	Mantiene el estilo.	Claquetas: Zama:  El juicio de Dios:	Ambiente. No hay música ni diálogos. Tampoco foleys o efectos de sonido.	Para el primer filme hay asociación por transitividad. Es una acción continua. En la segunda parte si bien es un mismo filme, está

							fragmentado, sería asociación por identidad, sobre todo por la forma en que se representa.
					Claqueta final.		
9 (24:25-27:58)	De vuelta al blanco y negro, nuevas tomas del hombre enajenado y fragmento de los que parece un filme político o institucional sobre el ejército y la su autoridad.	Digital-fílmico	Filmes de ficción en byn Documental en byn o filme institucional.	Mantiene el estilo.	Subtítulos en inglés para la voz en off del filme institucional.	Ambiente Fx Y sonido del archivo del filme documental o institucional, que incluye voz en off y música.	Por el byn toda: asociación por identidad. En el caso del documental, asociación por transitividad.
10 (27:58-31:14)	Tomas de filmes en byn separadas por tomas a color. El del joven en la ciudad, quien ahora está en el campo con unos caballos y el hombre enajenado. En medio, pruebas de cámara o tomas con un mismo actor de un diálogo.	Digital-fílmico	Filmes de ficción en byn y en color.	Mantiene el estilo.		Ambiente No se escuchan las voces de quienes hablan.	Hay asociación por transitividad en los filmes de byn y por identidad en las tomas a color.
11 (31:14-33:59)	Segmento de repetición de tomas, rushes de tomas de una misma escena de los filmes de archivo.	Digital-fílmico	Filmes a color.	Mantiene el estilo.		Ambientes diferentes Foleys y fx como los cuerpos que caen en la piscina, roces de ro pa	Asociación por identidad y por analogía. Montaje que respeta los rushes sin editarlos,

						con el cuerpo.	imagino que tal como estarían en el archivo.
12 (33:59-37:25)	Secuencia entera del filme de la chica que llama por cabina.	Digital-filmico	Filme a color. Es el mismo filme.	Acá se debería juzgar el estilo del director del filme de archivo más el de Listorti ya que es una secuencia en la que la imagen no se editó.		Ambiente FX, pasos, ruidos Un pequeño dialogo de la chica, que es doblado obviamente, pero que sirve para entender la acción en de la secuencia.	Acá la edición es continua, narrativa, asociación por transitividad. Montaje comercial, tradicional, industrial.
13 (37:25-39:35)	Imágenes de una misma fuente, al parecer filme de 16mm. Se ve muy mal, muy desgastados. Exteriores y paisajes.	Digital-filmico	Filme rojizo, al parecer de una tonalidad o muy desgastado. ¿Imagen casera?	Mantiene estilo aunque parece una secuencia de algún filme de Lynch.		Ambiente de tormenta y lluvia, viento.	Asociación por identidad. Planos fijos unidos por corte directo y fundido a negro en el medio y al final, este fundido es la primera vez que se presenta en todo el filme.
14 (39:35-45:33)	Imágenes del hombre enajenado en problemas, explosiones en su casa, unos seres queman fotos, pinturas y libros en las llamas, secuencia del filme del chico	Digital-filmico	Filme del hombre enajenado Filme a color	Mantiene estilo		Ambiente Fx explosiones, ruidos de electricidad en hombre	En el fragmento del hombre enajenado hay asociación por transitividad, sigue su relato, al

	que camina.		Filme del chico caminante			enajenado. Pasos.	igual que en el hombre que camina y entre ambas identidad. La escena de lo seres quemando queda suelta, en ella hay transividad. Entre las tres difícil remarcar asociación, quizá montaje rey pero complejo.
15 (45:33-48:13)	Hombre enajenado que encuentra a un cuerpo, en esa casa. Secuencia de peli chica cabina, en la que ella encuentra unas fotos, en una de ellas se ve a un niño.	Digital-filmico	Filme del hombre enajenado Filme de chica de llamada en cabina.	Mantiene el estilo		Ambientes Sonido de proyector de cine en el hombre enajenado Foley: pasos, roces, puertas, etc.	Hay transividad en el de la chica. En el enajenado hay transividad también en un punto e identidad. Entre ambos, por analogía, ambos personajes encuentran algo.
16 (48:13-49:43)	Secuencia final, hay un insert que parece de un filme muy antiguo tipo Muybridge. Fragmentos de colas, pruebas de cámara y cabezas. Toma	Digital-filmico	Insert que se ve por primera vez	Mantiene el estilo	Subtítulo en inglés: The Endless filme.	Efecto de proyector. Ambiente plano	Difícil determinar asociaciones en este último

	general, la más amplia de todo el filme que es un paisaje de playa, quizá del juicio de Dios.		Colas y pruebas El juicio de los dioses Es decir filmes de ficción a color.			final, agua de la pileta. Voz en off que dice: la película infinita. De cozarinsky supongo.	fragmento. Montaje por corte directo.
--	---	--	---	--	--	--	--

Extracto de audio de Promociones oficiales de la dictadura cívico-militar (28-09-1979)

audios que se escuchan en dos momentos pero son casi imperceptibles.

Anexo 2: Ficha de análisis del filme *Cuaterros*

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 2

Objetivo del capítulo:

-Examinar la concepción de experimentación presente en el uso del metraje encontrado en los filmes *La película infinita*, *Cuaterros* y *Estela*.

Análisis de componentes

Nombre del filme: Cuaterros



Directora: Albertina Carri

Año: 2016

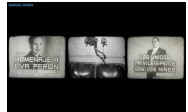
Duración: 83 min

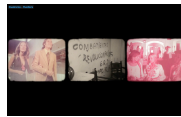
		COMPONENTES POR ANALIZAR					
SECUENCIA	DESCRIPCION	Soporte (digital, filmico)	Clase y/o origen del archivo	Código estilístico (uso de tipo de imágenes: propias o de archivo)	Indicios gráficos (didascalias, títulos, subtítulos o textos)	Códigos sonoros (voces, ruidos y sonidos musicales/diégesis)	Códigos sintácticos (montaje)
1 (0 a 0:55)	Los primeros segundos del filme, la directora cuenta que hace 10 años se empezó a interesar por Isidro Velázquez y Gauna, muy populares en la provincia del Chaco.	Aunque el filme se presenta y se ve en digital, hay intención clara de simular que vemos un filme en celuloide.	Archivo filmico en ByN. Parece ser que la primera imagen es de Velázquez El resto de imágenes son de unos militares.	Imágenes de archivo.		Inicio con un efecto como si el celuloide arrancara en un proyector. Luego se escucha el caminar de unos tacos y el timbre de un teléfono antigua. Una voz off comienza a contarnos de que va este filme, es la voz de la directora. Tecleo de una máquina de escribir.	En este primer momento existe una asociación por identidad, entre las imágenes.
2 (0:55-3:00)	En este segmento, la directora expone el tema de su película:	Digital-Filmico	Imagen de archivo filmico, parece más	Imágenes de archivo.	En un momento, en una toma se	Casi todo el tiempo está	Hay secciones de montaje que

	<p>la violencia y sus manifestaciones. Quizá por eso escogió el personaje de Velázquez. Se cuestiona también sobre el papel que juegan este tipo de personajes en el imaginario del pueblo y sus acciones.</p>		<p>antigua que el resto por su calidad. Al parecer son mujeres trabajando o lavando a orillas de un río. Imágenes de archivo de un desfile. Créditos y luego imágenes de archivo de protestas estudiantiles, quizá de los años 60.</p>		<p>ve el nombre de la escuela industrial de la nación Albert Thomas.</p> <p>También hay didascalias con los créditos de los productores, del investigador y recopilador, que curiosamente es Listorti.</p> <p>Crédito de producción ejecutiva, sonido, guion y dirección, narrador, todo en didascalias simulando filmico.</p>	<p>presente la voz en off de la directora, hay ciertos silencios, cuando aparecen los créditos por ejemplo.</p> <p>Efectos de sonido que responden a las imágenes, disparos, estudiantes protestando, fuego y algo curioso es como remarca los cortes, con un sonido grave, como un golpe.</p>	<p>están cortadas por las didascalias. Hay momentos donde se insertan cuadros en sepia (cuadro en negro) para fragmentar la edición y remarcar un error que quizá no existía.</p> <p>Hay una asociación por identidad entre las imágenes.</p>
3 (3:00-05:05)	<p>Pasamos del prólogo anterior al inicio del filme como tal. Se marca el sentido del filme y como comienza esta búsqueda de la directora ante la negativa inicial del productor de no hacer un filme sobre Velázquez, ya que el mismo no quería que hicieran filmes sobre él.</p>	Digital-Fílmico	<p>Imágenes de archivo de noticiarios, filmes instructivos o educativos, imágenes de niños, parecen de origen casero.</p>	<p>Casi toda la secuencia son imágenes de archivo colocadas una al lado de otra, como una instalación (polivisión).</p> <p>Empiezan cinco cuadros dentro del cuadro y termina</p>	<p>Cuando se divide en tres, es una especie de instructivo y advertencia sobre lo que se verá en el filme:</p>	<p>Comienza con efectos de sonido que resaltan la animación del cuadro del medio y la voz en off, y música de esas imágenes de archivo. Está presente la voz de Carri y los efectos</p>	<p>Empleo de la polivisión dentro del cuadro, acciones que suceden simultáneamente. Los cuadros van desde 5 a 3, vuelven a 5 y pasan a uno. Podríamos decir</p>

				siendo nada más que uno.	  <p>También aparecen dos títulos de noticiarios. Uno que dice, sucesos mundiales <i>Cynzano</i>, Prensa filmada y otro que dice <i>Noticario panamericano</i>.</p>	de sonido diegéticos de cada uno de los cuadros. Mantiene los fx de sonido que simula que vemos un filme en celuloide, en los cortes por ejemplo.	que rige un montaje rey , en el que las asociaciones las hará el espectador.
4 (5:06-9:38)	En esta secuencia, se plantea la existencia de un guion de la película sobre Velázquez, Carri lee el inicio del guion, que le mencionó un hijo del músico de aquel filme, durante el rodaje de otro filme de Carri.	Digital-fílmico	Una entrevista a un político importante. Imágenes caseras, imágenes de noticiarios y en su mayor parte, escenas de filmes en ByN que tratan sobre rodajes o material de tras cámaras. También hay imágenes de filmes sobre ganado, la vida	En esta secuencia resalta la graficación, con imágenes de otros filmes, del guion de Velázquez. Se intercala el uso de multipantallas con imágenes solitarias.		El sonido de la entrevista de archivo, es decir la voz del entrevistado. Se mantiene el efecto del fílmico. Voz en off de Carri que continúa la narración. Sonidos	Polivisión horizontal. En un primer momento el montaje se da a través de los distintos cuadros. Montaje rey, luego cuando habla del guion de la película hay una asociación por analogía , en la

			<p>nocturna en la ciudad y de un filme a color que parece más una publicidad.</p> <p>Imágenes de un <i>cartoon</i> enbyn. Filme en rojo completo, parece un filme de acción con escenas de persecución, helicópteros y explosiones.</p>			<p>diegéticos para apoyar las imágenes que se ven.</p>	<p>que las imágenes narran el supuesto inicio del filme sobre Velázquez. Hay también presencia de inserto para marcar salto de tiempo y espacio en el corte, más como si fuese un error.</p>
5 (9:38-12:15)	<p>Comienza la investigación de Carri por ese filme de Velázquez en medio de su maternidad. Lee el libro de su padre sobre este personaje y la violencia y va a buscar a una actriz para contarle que tiene el guion de la película. Hay duda de la autenticidad del guion y de la verdad de quien se lo entregó. Encuentra similitud entre el filme de Velázquez y su filme Los Rubios.</p>	Digital-fílmico	<p>Filmes en blanco y negro. Imágenes de noticiarios (se repiten las protestas estudiantiles).</p> <p>Imágenes de productos publicitarios como motos o luces inteligentes, a color. Imágenes caseras a color.</p> <p>Imágenes de un evento de lucha libre, publicidad de café, películas más</p>	<p>Resalta el uso de la polivisión pero en otro orden. Un cuadro en el centro y otros cuatro a los lados.</p> <p>Se mantiene el estilo del filme.</p>	<p>En una de las imágenes aparecen textos de café. Lo que permite inferir que es una publicidad de café.</p> <p>En otra imagen resalta un intro de la 20th century fox.</p>	<p>Voz en off de Carri.</p> <p>En un inicio el sonido es diegético, pero luego se transforma, cuando toman lugar las multipantallas, en un sonido extradiegético, por momentos parece el público de la lucha libre pero es difícil de determinar.</p> <p>Hacia el final, el</p>	<p>Uso de polivisión pero no horizontal, sino que ocupa toda la pantalla. Montaje rey, hay desconexión entre las imágenes, se podría hablar de asociación por contraste y por analogía cuando son de las protestas estudiantiles sobre todo.</p>

			<p>actuales a color.</p> <p>Al parecer reaparecen imágenes del filme rojo.</p> <p>Termina con imagen del público de un juego al parecer de fútbol y la cola de un celuloide.</p>			sonido del público en el partido se torna diegético de nuevo y aparece el efecto del fin de un rollo de celuloide.	
6 (12:15-16:12)	Empieza con el fragmento del noticiero Bonaerense que informa sobre la captura de Carlos Alberto Caribe, esto hila con la continuación del relato de Carri sobre el filme de Velázquez, está más confundida y con menos certezas luego de hablar con aquella actriz (Lita) que le cuenta ciertos pormenores del filme que nunca fue editado.	Digital-filmico	<p>Se siente como que fueran más imágenes, noticieros, filmes en color y byn, imágenes caseras y videos educativos o instructivos e imágenes publicitarias de ropa en este caso.</p> <p>Algunas imágenes parecen tener el mismo origen. Como la chica afro descendiente.</p>	Polivisión, todo es imágenes de archivo, resalta el uso de las multipantallas para mostrar la noticia de la captura de Caribe.	<p>Textos que son introducción de dos videos, uno sobre homenaje a Eva Perón y otro sobre Perón que dice los únicos privilegiados son los niños.</p>  <p>Título de inicio de noticiero bonaerense.</p> <p>Título Escuela de Policía, parte del noticiero</p>	<p>Sonido del noticiero bonaerense, lo que habla el periodista.</p> <p>Fx de sonido diegético de algunas imágenes, y presencia de voz en off casi todo el tiempo.</p> <p>Hay un momento en que emplean música de marcha policial o militar y hacia el final, al parecer un tema de alguna</p>	<p>Polivisión, cada vez hay más desconexión entre las imágenes, son difíciles de asociar, me parece que se comienza a plantear este universo de imágenes disímiles.</p> <p>Nuevamente se remarca el corte con ciertos cuadros en blanco o saltos intencionales.</p>

					<p>bonaerense.</p> <p>Una de las imágenes muestra un cartel de prohibido la circulación de autos de 17 a 1.</p> <p>En otra imagen, una pared donde dice: Combatientes revolucionarios.</p>  <p>Un letrero de <i>Mister</i> en lo que parece ser una publicidad de trajes.</p>	<p>publicidad de las diversas imágenes.</p> <p>Efecto de cinta, pero no en el proyector sino en el sonido, un hiss.</p> <p>Las imágenes donde hay personas hablando, nunca se les escucha. Manda la voz de Carri.</p> <p>Con fx se remarcan los errores en el celuloide.</p>	<p>Juego en el espacio del cuadro. Presencia de cuadros pequeños, solos, que no ocupan toda la pantalla.</p>
7 (16:12-19:57)	Carri vuelve a su vida personal, comienza a construirse una especie de diario. Luego cuenta como finalmente definió de que carajo se trataba su búsqueda y la compara con la de Fernando, es un trabajo con la MEMORIA, el rescate del cine	Digital-filmico	<p>En un inicio parecen imágenes de algún filme, uno byn otro a color, que se juntan con imágenes caseras de madres o bebés.</p> <p>Aparece de nuevo</p>	<p>Se mantiene, el estilo, juego con la polivisión en sus dos versiones, voz en off y a veces el sonido directo de los archivos.</p>	<p>En una de las imágenes, de lo que parece un filme de ficción, asoma en el cartel rústico de un cine: el viaje increíble, al parecer filme de</p>	<p>Voz en off.</p> <p>Voces de los protagonistas de las noticias.</p> <p>Sonido del celuloide en el proyector, muy</p>	<p>El momento de los noticieros, hay asociación por identidad, a pesar de ser polivisión son todas imágenes de noticieros presentes en el</p>

	nacional.		<p>ese filme en rojo en varios momentos.</p> <p>Aparecen imágenes que parecen de documental, igual en tono rojizo.</p> <p>Imagen de un noticiero donde madre habla de hijo perdido.</p> <p>Otro en el que un tipo les pide a unos periodistas que se alejen del lugar.</p> <p>Animación.</p> <p>Filme en byn de un hombre motorizado.</p>		<p>walt Disney. En este filme se ve en otro cartel, ahora grande el nombre de la misma película de Disney. En una lata de filme, el título, acto 1.</p>	<p>presente.</p> <p>Y fx de sonido que funcionan como sonido diegético en algunas imágenes: mugir de vaca, latas de cine, una moto andando. Y siempre se remarca un punto seguido o a parte con el Foley del fin del celuloide en el proyector.</p>	<p>espacio del cuadro.</p> <p>Cuando Carri habla de su momento personal, hay montaje rey y asociación por identidad.</p> <p>De nuevo el recurso del noticiero anterior que en la polivisión se montan imágenes con acciones similares que parecerían ser continuas pero se han fragmentado ocupando el espacio del cuadro.</p>
8 (19:57-24:50)	<p>Albertina viaja a Cuba a estrenar los rubios y de paso con ayuda de Fernando va al archivo del ICAIC y encuentra un gran filme argentino llamado <i>ya es tiempo de violencia</i> de Enrique Juárez. Carri se declara revolucionaria como sus padres, y cada vez</p>	Digital y fílmico.	<p>Imágenes del filme rojo.</p> <p>Puedo identificar aquel filme donde actúa Casavettes rodado en Cuba: Affair in Havana de</p>	Mantiene el estilo de las secuencias anteriores.	<p>La secuencia arranca con un título de compañía cinematográfica: adventure films?</p> <p>Título de filme le</p>	<p>Efectos COMO SI SE EDITARA LA PELÍCULA MIENTRAS SE PROYECTA!!, CAMBIO DE ROLLO, PAUSAS, ETC.</p>	<p>Continúa el juego con la polivisión, esta vez parece que las imágenes están asociadas de manera más clara. Por identidad sobre todo, en el</p>

	<p>que ve este filme, siente esa necesidad de convertirse en un miembro de algún grupo subversivo.</p>		<p>1957.</p> <p>Otros filmes de ficción en byn donde se evoca la geografía cubana.</p> <p>Imágenes de marchas en china, quizá oficiales del gobierno de mao o algún noticiario chino. (son de las latas que encuentra en el icaic: juan y Susana van a la cama?)</p> <p>Imágenes del filme argentino al parecer, en el que enseñan a fabricar bombas caseras.</p> <p>Imágenes de protestas, quizá de ese mismo filme.</p> <p>Imágenes de le ciel la terre.</p> <p>Imágenes caseras también, niños en</p>		<p>ciel la terre.</p> <p>Titulo de filme didáctico: Didáctico sobre las armas del pueblo.</p> <p>En varias imágenes de un mismo filme, presencia de subtítulos en alemán.</p>	<p>Música, tema que dice: vas a morir hijo del diablo.</p> <p>Acompañan a las imágenes que enseñan como hacer una bomba, una voz en off que indica el procedimiento.</p> <p>Fx de sonido a imágenes que desaparecen dentro del cuadro, dejando a otras.</p> <p>Proyector filmico.</p> <p>Voz en off de Carri.</p>	<p>momento de las imágenes de china y del manual para hacer bombas.</p> <p>Cortes a negro para señalar punto a parte. Es una imagen de celuloide sucio. Juego en el cuadro, ahora por ejemplo, desaparece la imagen del medio, no las del costado y así se va armando la narración, por pedazos.</p>
--	--	--	---	--	---	---	--


			carrusel.				
9 (24:51-26:04)	En este pequeño fragmento, Carri se cuestiona sobre el archivo de filmes revolucionarios de todo el mundo, que tiene el icaic. Diciendo que debería ser patrimonio filmico mundial para ser bien conservado.	Digital y filmico.	Imágenes de Affair in havana. El filme rojizo. La china revolucionaria. Publicidad de avión o vuelos. Animación de mapa sudamericano.	Mantiene el estilo, polivisión y demás.		Voz en off Carri Sonido imagen de avión volando. Fx de celuloide antiguo en proyector. Apoyo con foleys al cambio de imágenes, como si fueran diapositivas. Al terminar esta sección sonido de disparo en diégesis con una de las imágenes.	Montaje rey casi en su totalidad. Asociación de las imágenes por analogía, sobre todo las de china, las protestas y el manual para construir una bomba casera. Polivisión y juego dentro del cuadro. Desaparecen imágenes del medio y se juntan las de los bordes con las nuevas imágenes que continúan.
10 (26:04-30:38)	Fragmento del filme Ya es tiempo de violencia.	Digital-filmico	Es un fragmento del filme ya mencionado. Es una apropiación sin intervención. Cierra con imagen de filme, quizá viejo y desgastado, muy plástica la imagen.	Cambia el estilo y deja fluir el fragmento sin intervención alguna, volvemos al lenguaje visual más común.	Título del inicio con nombre del filme. Imagen con pancarta de Rockefeller en casa. Titular de	Al parecer la voz en off que no es de carri y las imágenes son reforzadas con fx de audio y foleys, al igual que el resto de imágenes de	Edición común, montaje narrativo tipo documental, es un fragmento que no se tocó, excepto la parte del sonido. Asociación por

					<p>periódico: Vetan a candidatos a electores del frente.</p> <p>Hacia el final del fragmento, las imágenes tienen textos que las identifican como de ciertos países: Colombia, Brasil, Venezuela, santo domingo (rep dominicana).</p>	<p>archivo del filme.</p> <p>Hacia el final del fragmento suenan unos acordes de guitarra.</p> <p>Cierra con sonido de proyector de cine, la película pasando.</p>	<p>Identidad.</p> <p>Al final se añade el cuadro de archivo viejo para cortar y dar paso al segmento siguiente.</p>
11 (30:38-32:56)	Carri cuenta como comenzó a trabajar en un guion para su filme sobre Velázquez, el cual atravesaría 3 épocas y sería interpretado por un mismo actor, quien haría de tres personajes.	Digital-filmico	<p>Fragmentos de cinta, muy dañados, sin imágenes, muy abstractos.</p> <p>Imágenes de archivo de algún mercado: venta de carne.</p> <p>Affair in havana</p> <p>Aparece imagen de afro descendiente en filme rojo.</p>	Se mantiene el estilo de polivisión voz en off.	<p>El único texto que se logra identificar es el de las gradas que ayudan a bajar del avión, dice: Havana.</p>	<p>Voz en off de Carri.</p> <p>Efecto de sonido para las imágenes de archivo: mugidos, ambiente de ciudad y hacia el final fx de proyector de cine.</p>	<p>Montaje rey.</p> <p>Se puede resaltar una asociación por contraste, en las imágenes más abstractas.</p> <p>Uso de polivisión horizontal y paso a imagen que llena la pantalla, en uno de los momentos.</p> <p>Juego en el cuadro con cuadros que desaparecen o</p>

			<p>Filme documental.</p> <p>Animación de tigre vs hombre.</p> <p>Imágenes del campo, del chaco.</p> <p>Documentales o noticiarios.</p> <p>Cola de celuloide.</p>				que van a apareciendo de a poco.
12 (32:56-35:26)	Carri cuenta que viajó con su familia al Chaco para seguir investigando sobre Velázquez, llega a la conclusión de que el mismo se traicionó por su ego. A ella le cuentan que una mujer fue quien le traicionó y así pudieron atraparlo. Después hay una noticia, a modo de analogía quizá, en la que hablan sobre un cadáver encontrado en un edificio.	Digital-fílmico	<p>Imágenes de documentales.</p> <p>Publicidad.</p> <p>Home movies.</p> <p>Noticiarios.</p>	Se mantiene el estilo. Archivo ajeno todo el tiempo.		<p>Voz en off de Carri.</p> <p>En este fragmento, de nuevo aparece el uso de imagen de archivo y sonido del mismo. En la parte del noticiario, se emplea el audio y las voces de los protagonistas.</p> <p>Cierre con efecto de fin de celuloide y golpe en el corte para</p>	<p>La primera parte es polivisión horizontal con los 5 cuadros, luego pasa a polivisión pero organizado de la otra forma, un cuadro en el centro y cuatro a los lados.</p> <p>Existe asociación por identidad y por contraste, especialmente en el momento del noticiario.</p> <p>El resto es</p>

						pasar a la siguiente sección.	montaje rey, en la polivisión horizontal.
13 (35:26-40:08)	Carri narra un fragmento de un guion, es la escena en la que matan a Velázquez. Es su guion o el que le hicieron llegar?	Digital-fílmico	<p>Archivo de filmes a color y byn. Affair in havana aparece de nuevo.</p> <p>Archivo de filme sobre acrobacias con caballos.</p> <p>Filme rojizo y personajes del mismo aparecen de nuevo.</p> <p>Documentales prácticas militares y de guerra (China o Vietnam?)</p> <p>Imagen en negro con defectos de celuloide, cuadro pequeño.</p>	En un primer momento, la imagen ocupa la pantalla completa. Luego vuelve a la polivisión de 3 cuadros (3 tiempos de su historia?).		<p>Voz en off</p> <p>Efecto de celuloide y hiss.</p> <p>Ambiente de campo en la noche.</p> <p>Hay cambio de ambiente de campo a proyector de cine.</p> <p>Para fin de secuencia, golpe de toma de foto con flash.</p>	<p>En la primera parte las imágenes grafican lo que dice la voz, edición más común y asociación por identidad. No hay polivisión.</p> <p>En la segunda parte vuelve la polivisión pero de tres cuadros.</p> <p>Termina con un cuadro en blanco para dar paso a la siguiente sección.</p> <p>Hay desconexión entre las imágenes, su relación es por contraste y sucede en la mente del espectador.</p>
14 (40:08-45:03)	Carri se pregunta por el papel que jugó la mujer que engañó a Velázquez y en que	Digital-fílmico	<p>Affair in havana</p> <p>Documentales</p>	Se mantiene el estilo, juega de nuevo entre imagen que llena el	En la noticia principal, texto de hemodinamia que	En un primer momento, voz de carri y fx que ya	Comienza con montaje más común con


	<p>momento su poder e influencia dejó de surtir efecto hasta que finalmente fue asesinado.</p> <p>En un segundo momento noticia de la muerte de Víctor Fernández Palmeiro.</p> <p>Y en un tercer momento, noticia del secuestro de un muchacho. Quizá tiene relación con la noticia de la madre que decía que su hijo estaba desaparecido. Nombre chico: Matías shun.</p>		<p>sobre Gauchos.</p> <p>Film rojizo que ya hemos visto antes.</p> <p>Filmes caseros.</p> <p>Documentales desfiles.</p> <p>Film western?</p> <p>noticiarios</p>	<p>cuadro y la polivisión.</p> <p>Archivo ajeno.</p>	<p>identifica el lugar.</p> <p>Toma auto policía, identificado como de la policía federal.</p>	<p>se han visto.</p> <p>Luego sonido de la noticia principal, sonido original del archivo.</p>	<p>imagen que llena cuadro.</p> <p>Asociación por identidad.</p> <p>Luego polivisión: cuadro en el centro y otros cuadros a los lados. No horizontal. Aquí podría ser asociación por analogía.</p>
15 (45:03-48:10)	<p>Carri cuenta que el viaje a resistencia solo sirvió para visitar a su tía, cuenta como entró a la escuela de cine, palanqueada. Es un fragmento de su vida personal, uno que se suma a esa especie de diario con sus memorias.</p>	Digital-filmico	<p>Filmes de ficción.</p> <p>Son más las imágenes caseras.</p> <p>Documentales en byn.</p> <p>Filmes de sci fi y documentales sobre el fenómeno ovni.</p> <p>Comercial de eveready.</p> <p>Desfile que ya</p>	<p>Al parecer cuando habla de temas personales usa más imágenes caseras. Mantiene el estilo.</p>	<p>Texto de eveready en la batería del comercial.</p> <p>Texto de marca Virtus en el comercial.</p>	<p>Voz en off de Carri todo el tiempo.</p> <p>Inlcuye un rezo en una iglesia y audio ambiente que apoya las imágenes.</p> <p>Fx de proyector de cine. No dura todo el tiempo.</p> <p>Música de filme scifi al final, deben ser de los</p>	<p>Comienza con imagen completa y luego pasa a polivisión horizontal de hasta 3.</p> <p>Asociación por identidad en los momentos de imágenes caseras.</p> <p>Montaje rey en otros momentos.</p> <p>Curioso el montaje del cierre</p>


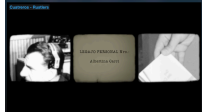
			<p>vimos antes.</p> <p>Publicidad de café y de virtud.</p>			<p>años 50s.</p> <p>Esta vez en el paso de sección no se apoya con sonido, continúa la música sci fi (tema de the day the earth stood still de Hermann).</p>	<p>de la secuencia con el tema scifi, ovni y la publicidad. Eso es puro found footage.</p> <p>El cuadro del centro cambia, termina la película, y comienza nueva sección.</p>
<p>16 (48:10-49:39)</p>	<p>Carri, a partir de esa visita a la pampa cuenta que el lugar es árido en todo sentido, no entiende como Velázquez y el otro personaje pudieron vivir ahí. Habla de que en esas tierras habitan indígenas en terribles condiciones, básicamente vivir ahí o morir resultan ser lo mismo.</p>	<p>Digital-filmico</p>	<p>Filmes sci fi en byn.</p> <p>Imágenes caseras.</p> <p>Documentales de la pampa y gauchos.</p> <p>Vuelve la animación del tigre y el hombre.</p> <p>Imagen de cabeza de cristo que ya apareció antes también.</p> <p>Imágenes desenfocadas difíciles de descifrar. Muy</p>	<p>Mantiene el estilo que ha tenido hasta ahora.</p>	<p>Texto del informativo institucional que dice (imagen del medio):</p> 	<p>Sonido ambiente, viento.</p> <p>Voz en off Carri.</p> <p>Agua. Extradiegético.</p>	<p>Polivisión de 3 y 5 horizontal. Juego con los cuadros, desaparece el del medio, y en otros momentos los de los lados, dejando el del medio.</p> <p>Asociación por identidad en imágenes caseras, luego por contraste y por analogía, en especial las imágenes que no es difícil decodificar.</p>

			plástico abstracto. y				
			Informativos institucionales.				
17 (49:39-52:00)	<p>Propone una historia gay para el filme de Velázquez, Carri habla sobre como haría una película en el lugar, un plano secuencia cubierto por la nube de arena. La arena manda en este lugar y se mete por todos lados.</p> <p>Habla sobre la imposibilidad de representar la burocracia provinciana en un filme sin caer en el cliché. Esto a partir de un montón de documentos que le entregaron, sobre Velázquez.</p> <p>Mezcla de nuevo su vida privada, pensando que al volver a la comodidad de su hogar y niñera podría resolver lo de arriba.</p>	Digital-fílmico	<p>Filmes en byn</p> <p>Publicidad</p> <p>Documentales</p> <p>Noticiarios</p> <p>Pruebas de cámara</p> <p>Animación</p>	Mantiene el estilo.	<p>Texto de Gay Gaucho que da inicio a la secuencia. Es un pequeño cuadro en el medio.</p>	<p>Voz en off de Carri.</p> <p>Agua</p> <p>Animales de campo, llorando</p> <p>Fx de proyector, errores de audio</p> <p>Ambiente de ciudad.</p> <p>Sonido de páginas.</p> <p>Cambio de imágenes se poyan con sonidos, como cambio de pista de audio brusco en el celuloide.</p>	<p>Polivisión horizontal de 5, luego de 3 y luego de 5 que ocupa toda la pantalla, termina en una sola pantalla.</p> <p>Asociación por identidad cuando habla de la pampa, por analogía cuando son aquellas tomas indiscifrables.</p> <p>Termina por corte directo de cuadro completo a cuadro completo.</p>
18 (52-54:44)	Animación 2D que explica que hay que proteger el territorio	Digital-fílmico	Fragmento de animación 2D	Vuelve a respetar el estilo de dejar un	No hay	Voz en off de narrador, no es	En su mayoría asociación por

	nacional como al propio cuerpo. En este caso argentina.		completo. No hay intervención.	fragmento completo.		Carri, es el original del archivo. Acompañan fx de sonido y música que al parecer son del mismo archivo. No hay intervención.	transitividad. Montaje lineal, común, narrativo, explicativo.
19 (54:44-1:00:00)	<p>Carri habla sobre Gauna, era Paraguayo, no argentino, y al parecer el peor de los dos.</p> <p>Pone en conflicto la idea de nación, que atraviesa su filme: el otro es malo, acá somos buenos.</p> <p>Habla de la vida de Isidro y Gauna, sus labores en la comunidad donde vivía, la parecer labores positivas para la comunidad. Les acusaron de robarse las gallinas.</p> <p>También habla del operativo que acabo con Claudio y de Wenseslao Seniquel, quien lo llevó a cabo, quien posteriormente sería el causante de una masacre en</p>	Digital-fílmico	<p>Documentales a color y en byn.</p> <p>Imágenes caseras.</p> <p>Film rojizo, al parecer es un filme español, primera vez que escuchamos su audio.</p> <p>Filmes institucionales de la policía.</p> <p>Animaciones, cut out parece. Pero muy rustica.</p> <p>Desfiles.</p>	Vuelve al estilo más común del filme. Voz en off, polivisión, etc.	No hay	<p>Voz en off de Carri.</p> <p>Resaltar audio del filme rojizo en un fragmento presentado.</p> <p>Ambientes, foleys.</p> <p>Fx de proyector al cambiar de secuencia.</p> <p>Uso de transiciones pero de archivo, son animaciones que marcan puntos en la narrativa del filme.</p>	<p>Comienza a variar de manera más seguida el tema de la polivisión en 3 cuadros e imagen única.</p> <p>Finaliza con animación 2D en pantalla completa.</p> <p>Asociación por contraste en su mayoría e identidad, hay un hecho, el de los cuerpos en las tumbas que se muestra a partir de dos tomas diferentes por ejemplo.</p>

	1976. Carri se cuestiona sobre el descubrimiento de tanta violencia y muerte, eso le tiene muy mal anímicamente, qué hacer con estas historias oscuras que se van uniendo al relato principal?						Cuadro en blanco marca el fin.
20 (1:00:00-1:04:00)	Carri dice basta y lo que vemos son dos entrevistas en paralelo pero cuyo audio no va en paralelo sino que se intercala, la una es con estudiantes protestando y la otra de un hombre al que le han robado pelucas de su negocio.	Digital-fílmico	Documentales Noticiarios Imágenes caseras. Las imágenes son en byn y color.	Se mantiene el estilo, esta vez la polivisión manda durante todo el fragmento.	Texto de la peluquería que es asaltada, es diegético.	El sonido en esta ocasión es descentrado, es decir, tenemos sonido del archivo pero no del cuadro principal, sino de los laterales y el sonido se intercala mientras la imagen sigue. Voz en off de Carri.	Polivisión, en esta ocasión las imágenes se cambian de lugar no terminan donde comienzan, es decir, la del centro se va a un lado, por ejemplo. Asociación por identidad y por contraste.
21 (1:04:00-1:05:40)	Carri cuenta una anécdota en el 2002 mientras editaba los rubios. Un chico, hijo de lilita carri estaba haciendo una película de Velázquez y no la terminó, dejó muchos mini dv de su investigación. Carri no quiere ese material, está	Digital-fílmico	Documentales, se repiten imágenes del inicio, de aquellas protestas. Imágenes caseras	Mantiene el estilo pero en menos tiempo hay más info, como que va agarrando frenetismo.	En las animaciones de mapas, textos que indican las zonas.	Volvemos al montaje sonoro ya conocido, voz en off, foleys y ambientes, se reconocen sonidos en imágenes que ya	Polivisión de a 5, de a 3 e imagen en todo el cuadro. Montaje rey en su mayoría.

	harta de Isidro y del tema.		Animaciones color y en byn Noticiarios	a	 Texto de facultad tomada, en una de las imágenes.	habíamos visto antes. Se mantienen los efectos de diapositivas y de proyector filmico.	
22 (1:05:40-1:08:35)	Carri quema el expediente de Isidro, mantiene relación con la actriz, con quien ahora conversa de cine y del caso Sheraton (lugar donde estuvieron encerrados sus padres) pero con menor emoción. Encuentra parecidos de ella con Isidro, pensó que en un inicio era el imaginario del campo. Pero no, les une el imaginario de la supervivencia frente a un sistema que no los reconoce y no los entiende. Acto seguido, un cura de dudosa ética e ideología invita a cantar el aleluya.	Digital-filmico	Documentales Filmes Vuelve filme rojizo y sus personajes Programas de tv Fragmentos de celuloide sucio y de superficie afectada. Animación, misma de la sección anterior pero no mismo fragmento.	Mantiene su estilo.		El montaje de sonido es similar a los fragmentos más comunes del filme. Sin embargo en este también emplean el audio original del archivo, específicamente del filme del cura. Voz en off de Carri.	Polivisión de tres en su mayoría. Inicia con imagen completa. Montaje rey. Found footage. De todo un poco, la variedad de imágenes es mayor.
23	Le llega a Carri (sorprendida)	Digital-filmico	Noticiero	Mantiene su estilo.	Textos que abren	El sonido se	Polivisión de tres

(1:08:35-1:11:35)	<p>su expediente personal, donde su abuela pedía su custodia, ya que sus padres habían desaparecido.</p> <p>Cuenta que viajó a resistencia a estrenar los Rubios y allí se encontró con un muchacho admirador de su padre y conocedor del texto sobre Isidro.</p>		<p>bonaerense.</p> <p>Filmes en byn</p> <p>Volvemos a ver imágenes de aquella primera noticia que contaba la captura de un subversivo, pero más pequeñas.</p> <p>Celuloide manchado, gastado, abstracto.</p> <p>Presencia de escenas desenfocadas.</p>		<p>el noticiero bonaerense:</p>  <p>Hay muchos textos, ya que habla de su expediente, utiliza el mismo formato de los créditos para colocar textos de las categorías de su expediente.</p> 	<p>construye de la misma manera, voz en off de Carri.</p> <p>Al final, como en unas pocas secuencias anteriores suena música, esta vez es un piano melancólico (Schubert op. 90 d 899 n 1 en c menor allegro molto moderato) sobre las imágenes abstractas. Apoyado con sonido de proyector y hiss.</p>	<p>horizontal. Abre con un plano y cierra con un plano completo.</p> <p>Montaje rey. Found footage.</p> <p>Asociación por contraste y capaz por identidad.</p> <p>Hay un fundido a negro digital por primera vez, así termina la secuencia.</p>
24 (1:11:35-1:13:01)	<p>Carri le da una suerte de cierre pero a la parte íntima y de diario, habla sobre el filme que nunca hizo y sobre las imágenes y los cuerpos que no aparecen ni están.</p>	Digital-fílmico	<p>Film informativo o científico sobre algún tipo de experimento.</p>	<p>Mantiene estilo pero en esta secuencia la imagen llena toda la pantalla.</p>		<p>La música del piano se mantiene durante toda la secuencia, es la única secuencia construida de esta forma.</p>	<p>Asociación por transitividad, el montaje es común. Narrativo, pero funciona y se resignifica con el audio.</p>
25 (1:13:01-1:13:52)	<p>Carri lee el párrafo final de su película y concluye que no necesita hacer una película sobre Velázquez, es suficiente</p>	Digital-fílmico	<p>Vuelve al punto que corto en la secuencia 22.</p>	<p>Mantiene estilo.</p>		<p>Sonido similar a la de las secuencias más comunes del</p>	<p>Polivisión de tres horizontal, pasa a una imagen en</p>

	con el legado que su padre le dejó con el libro y el legado que ella podrá dejar a su hijo.		Imágenes caseras Celuloide manchado y en malas condiciones (abstracto)			filme. Voz en off, etc, etc. Todo termina con el fin del rollo en el proyector, como muchas otras secuencias anteriores.	toda la pantalla. Termina en un pequeño cuadro en el centro de celuloide abstracto. Asociación por identidad (imágenes caseras).
26 (1:13:52-1:18:34)	Se siente más sola que nunca. Es agosto del 2014. Habla sobre el presente de Cuba y el supuesto desbloqueo. Luego habla de su búsqueda de imágenes que le propusieron para un taller, en ellas busca a sus padres, no logra descifrar si lo que quiere hacer es una instalación sobre Isidro para llegar a su padre o una instalación sobre su padre. Habla sobre su vida privada que se debate entre ser madre, hija, esposa y como esta se va haciendo ácida	Digital-fílmico	Imágenes caseras Documentales Noticiarios Imágenes microscópicas de insectos y larvas (archivo científico)	Mantiene estilo.		Voz en off de Carri está más presente que nunca. Sonido ambiente y ciertos foleys. Se mantiene el piano, la melodía melancólica y nostálgica.	Imágenes en pantalla completa. Polivisión de 3 horizontal. asociación por identidad y por transitividad. Horizontal de 5 pero mucho menos uso que antes, sobretodo en las imágenes de estudiantes en protesta.

	(líquidos gástricos).						
27 (1:18:34-1:20:38)	<p>Agosto 2015, continúa esa suerte de diario. Se concentra en argentina y la política, mezcla con su vivencia personal.</p> <p>Nuevamente habla de su hijo que ha crecido, de lo que está aprendiendo y de los escritos que sus padres desaparecidos le dejaron.</p> <p>El dilema de las imágenes y los cuerpos ausentes se mantiene.</p>	Digital-fílmico	<p>Documentales</p> <p>Film científico (experimento con moscas)</p> <p>Filmes caseros.</p> <p>Imágenes microscópicas.</p>	Mantiene el estilo pero no hay presencia de polivisión.		<p>Voz en off.</p> <p>Se mantiene la melodía del piano.</p> <p>Hiss en el sonido del supuesto celuloide.</p>	<p>No polivisión.</p> <p>Montaje más normal.</p> <p>Asociación por identidad y por contraste. Por transitividad cuando vemos las imágenes del filme científico.</p>
28 (1:20:38-1:23:10)	<p>Carri cuenta sobre los escritos de sus padres como una presencia física de ellos. Ante la muerte el arte, ante la muerte, el cine. Solo así existe este filme.</p> <p>Agosto del 2016</p> <p>Cierra con texto de Hackleberry Finn, libro canónico según su madre.</p>	Digital-fílmico Digital	<p>No archivos, imágenes microscópicas de los escritos de los padres de Carri.</p> <p>NO archivo. Imágenes de lo que podría ser el hijo de Carri y ella, jugando en medio de la oscuridad, en un exterior.</p> <p>Imágenes de filmes caseros.</p>	Aquí el estilo se rompe en cierta medida por la presencia de tomas filmadas en el presente para este filme.	<p>Textos de fin y un número uno al final, en tres pantallas dentro del cuadro.</p> <p>Subtítulos en alemán en la imagen del medio, igual que al inicio.</p> <p>Al final de los créditos aparece el título de</p>	<p>Voz en off</p> <p>Sonido ambiente</p> <p>Ya no se escucha el piano.</p> <p>El filme termina con una tema, esta vez cantado, la canción se llama: Gracias a Dios de palito ortega.</p> <p>Una vos de mujer que pregunta si</p>	<p>Polivisión al final.</p> <p>Montaje por identidad y por contraste.</p> <p>Imágenes que ocupan todo el cuadro pero cierra con triple pantalla de tres.</p> <p>Juego en el cuadro con las imágenes hacia el final, cambian de</p>

					Cuaterros.	se revisarán de nuevo los componentes.	texto a imágenes. En los créditos no está incluido el origen de las imágenes.
--	--	--	--	--	------------	--	--

Anexo 3: Ficha de análisis del filme *Estela*

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 2

Objetivo del capítulo:

-Examinar la concepción de experimentación presente en el uso del metraje encontrado en los filmes *La película infinita*, *Cuaterros* y *Estela*.

Análisis de componentes

Nombre del filme: Estela

Directora: Bruno Varela


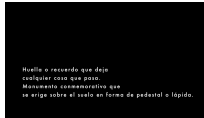
Año: 2012

Duración: 9 min

		COMPONENTES A ANALIZAR					
SECUENCIA	DESCRIPCION	Soporte (digital, filmico)	Clase y/o origen del archivo	Código estilístico (uso de tipo de imágenes: propias o de archivo)	Indicios gráficos (didascalias, títulos, subtítulos o textos)	Códigos sonoros (voces, ruidos y sonidos musicales/diégesis)	Códigos sintácticos (montaje)
1 (0-33)	Lo que parece una banda de pueblo beben unos tragos que les brindan, están sentados de espaldas a una pared.	digital	Archivo de imagen digital, podría ser grabado para esta obra. Está en byn.	Podrían ser propias o de archivo.	Texto del inicio: Estela: rastro que deja en el aire un cuerpo luminoso en movimiento.	Música, parece una flauta. Extra diegético. No está en el cuadro. Voces: diegético. En el cuadro. Instrumentos. Diegético pero no está en el cuadro.	Asociación por identidad. Toda la imagen en la pantalla pero es un cuadro más pequeño, respeta su tamaño y su aspect ratio.
2 (33-59)	Comienza un rodeo, una voz explica que Estela dejó una caja con grabaciones y fotos. Que llegó y se fue.	Digital, filmico. Digital-filmico.	Imágenes a color, rodeo. Imagen a color de lo que parece 8mm.	de archivo.	Subtítulos en español porque la voz en off no habla en español. Título de la obra: ESTELA.	Ambiente de campo Ruido como un martillar rápido con eco. Es extraño. Voz en off de un hombre en otro idioma que no es el español.	Asociación por contraste podría ser. Pensar en montaje rey, es posible asociar las imágenes con lo que dice las voz en off.

3 (59-2:08)	Habla de que todos la conocían y que no saben como llego y como se fue. Fue a trabajar a una refinería y cuando volvía daba dinero para la fiesta y cuando no estaba enviaba postales del mar.	Digital, fílmico. Digital-fílmico.	Archivo digital. 8mm de lo que parecen imágenes caseras. Imagen en byn del mar, parece un archivo fílmico muy antiguo.	De archivo	Subtítulos en español porque la voz en off habla en otro idioma.	Ambiente Voz en off Sonido como de trabajo con una herramienta metálica. Funciona como un ruido, no se ve y no sabemos su origen.	Asociación por contraste. Montaje rey, ff porque las imágenes significan lo que no deberían.
4 (2:08-3:38)	Cuentan que una vez se enteraron que Estela había muerto.	Digital, fílmico. Digital-fílmico.	Digital byn Fílmico casero 8mm a color Digital, a color. Documental.	Archivo.	Subtítulos en español porque la voz en off habla en otro idioma.	Voces del video con el toro. Efecto proyector de cine. Canto en peregrinación de semana santa, puede ser. Música diegética.	Montaje rey, es fragmentado, uso de cuadros en negro, en general en esta y las otras secuencias, hay respeto por el aspect ratio. En la secuencia de la peregrinación hay transividad.
5 (3:38-04:36)	Cuando fueron a ver el cuerpo, este no estaba, como si nunca hubiese estado ahí. Nadie sabía de ella, nadie la conocía.	Digital.	Archivo. Color.	archivo	Subtítulos en español porque la voz en off habla en otro idioma.	Ambiente de campo, ruido de máquina o tal vez lluvia. Voz en off	No hay corte, es una misma toma, que sin embargo se modifica de manera plástica por el movimiento de lo que parece ser agua en un parabrasis o

							ventana. No hay asociación con otras imágenes.
6 (4:36-5:37)	No conocen la historia de estela antes de llegar al pueblo. Solo saben que fue maestra y estuvo involucrada en la guerrilla.	Digital, filmico. Digital-filmico.	Imagen en byn Imágenes caseras 8mm a color. Desgastadas, arruinadas.	Archivo	Subtítulos en español porque la voz en off habla en otro idioma.	Música, flauta en las imágenes en byn. Ruido de máquina, ¿proyector manipulado?	Difícil determinar asociación. Montaje rey. Cuadros en negro y respeto por el aspect ratio.
7 (5:37-6:56)	Matan al toro que estaba amarrado.	Digital, filmico. Digital-filmico.	Imagen en byn Imagen documental entrevista a señor. Imágenes caseras a color 8mm Imagen en byn de archivo más antiguo: mar, agua.	Archivo.	No hay subtítulos porque la voz habla en español.	Voz en off entrevista señor. Habla en español. Ambiente. Voces. Caída de sangre. Agua cayendo o circulando.	En el segmento del señor, hay asociación por identidad. Montaje rey o quizá asociación por contraste.
8 (6:56-9:28)	Siempre recordarán a Estela, se lamentan su ausencia y cuentan que esta ha provocado que ya no tengan buen maíz en las cosechas.	Digital, filmico. Digital-filmico.	Digital a color Super 8 Byn muy antiguo o que parece antiguo. Documental color	Mismo estilo, imágenes de archivo. Resalta imagen con glitch.	Subtítulos en español. Créditos del final: documento ensamblado a partir de retazos de imagen y	Voz en off del entrevistado. Música de imagen en byn, flauta.	Montaje rey, imágenes que hablan sobre la muerte de Estela. Entre las imágenes a color puede haber

			<p>con entrevista.</p> <p>Byn con mucho ruido. Mismo material del inicio.</p>		<p>sonido encontrados en la caja personal de Estela de luz.</p> <p>Cine súper8, video 8, VHS, DV</p> <p>Lugar del material:</p>  <p>texto de ESTELA y luego:</p> 	<p>Ambiente de multitud.</p> <p>Ruido de proyector manipulado, muy grave.</p>	<p>asociación por identidad, excepto la imagen de los paraguas.</p> <p>Luego de los créditos cierra con una imagen de una lápida, a la que la palabra Estela también la define.</p> <p>Nota: pensar en una asociación por analogía en toda la obra. Por repetición de elementos. Analogía también.</p>
--	--	--	---	--	---	---	---

Anexo 4: Segunda Ficha de análisis del filme *La película infinita*

Guía donde se explica en detalle cada uno de los ítems que sirvieron para el fichaje de los filmes:

-Contenidos de la imagen: Puesta en escena: se divide en las siguientes categorías: 1) Informantes: todo cuanto se pone en escena: a) personajes: edad, constitución física, carácter, b) datos geográficos, c) comportamientos manifestados, d) intenciones expresadas. 2) Indicios: permanecen implícitos: a) presupuestos de una acción, b) el lado oculto de un carácter, c) atmósfera. 3) temas: indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto, aquello en torno a lo que gira el filme. 4) motivos (atención con esto al final): espesor y directrices del mundo representado. Unidades de contenido que se repiten a lo largo del texto. Su función es sustanciar, aclarar y reforzar la trama o en este caso, el tema; subrayando o contrapunteando. Puesta en cuadro: es la modalidad de filmación y tiene relación directa con la puesta en escena. Tipo de mirada que se lanza sobre el mundo planteado.

-Puesta en serie: 1) Nexo: condensación o articulación. 2) No nexo: Fragmentación.

-Espacio cinematográfico: 1) bordes de la imagen: a) in: campo, b) off: fuera campo: b1) colocación: derecha, izquierda, arriba, abajo, detrás, más allá, con relación a los bordes, b2) determinabilidad: fueracampo no percibido, fueracampo imaginable y fueracampo definido. 2) movimiento: a) espacio estático fijo: frame-stop, b) espacio estático móvil: estatismo de la cámara y movimiento de figuras dentro de los bordes fijos de la imagen, c) espacio dinámico descriptivo: movimiento de cámara en relación con la figura, d) espacio dinámico expresivo: es la cámara la que decide lo que se debe ver. 3) organicidad e inorganicidad: a) espacio plano o profundo: distribución de figuras en forma horizontal o vertical, o como en volumen, en profundidad, b) espacio unitario o fragmentado: distintas presencias que se ajustan entre sí o serie de barreras internas que constituyen un conglomerado de lugares distintos, c) espacio centrado o excéntrico: punto de vista anómalo y artificioso vs normal, d) espacio cerrado o abierto: llena el espacio encuadrado de una tensión destinada a forzar los bordes, pero de manera insatisfecha (¿cámara en mano?).

Darle mucha importancia al sonido ya que en el caso de nuestros objetos de estudio, el realizador no coloca la cámara, ni tampoco encuadra, excepto en muy contadas excepciones. Tomar en cuenta que el sonido contribuye a la apertura del espacio fuera de la escena y determina el espacio en la escena. Además es expresión acústica (timbres, ecos, reverberaciones, espacios resonantes o espacios absorbentes) y puede hacer del espacio algo más fluido: continuidad de

acción a través de la voz en *off* o de los efectos de sonido (disparos, gente en el mercado). En el caso de existir imágenes grabadas o filmadas por los autores, habría que analizar lo que queda fuera de la visión.

-Tiempo cinematográfico: Definir primero colocación (época, período) y devenir (flujo): 1) orden: tiempo circular, cíclico, lineal o anacrónico. 2) duración: transiciones, elipsis, pausas, slow motion, etc. 3) Frecuencia: frecuencia con la que el filme representa un suceso: simple, múltiple, repetitiva.

-Tomando en cuenta los planteamientos de Casetti y di Chio, al hablar de regímenes de representación, nuestros objetos de estudio se encuentran dentro del régimen de analogía negada (qué tan relacionado está el filme con la realidad o qué representa de esta) el cual está ligado directa e inseparablemente, del montaje rey. Este texto menciona que es precisamente esta forma de asociación la empleada en las vanguardias cinematográficas, por lo tanto no nos corresponde analizar esto sino más bien tenerlo en cuenta como un factor ya definido y determinante, al momento de realizar el análisis.

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 3

Objetivo del capítulo: (¿Qué?, en el anterior capítulo era ¿cómo?).

-Determinar las concepciones de **memoria** presentes en el uso del **metraje encontrado** en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*.

Nombre del filme: La película infinita

Director: Leandro Listorti

Año: 2018

REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA					
SECUENCIA	Contenidos de la imagen (puesta en escena)	Presentación de los contenidos (puesta en cuadro o fotografía)	Puesta en serie (relaciones entre imágenes/montaje)	Espacio cinematográfico (atención al sonido)	Tiempo cinematográfico
1 (0-6:16)	Comienza con el título de la película infinita y luego un disparo. Luego, un hombre dentro de una casa que mira en el suelo la marca que deja la policía para marcar un cuerpo en la escena del crimen. Luego, el monumento de un soldado en medio de un parque, luego, un agujero, como una madriguera, la cámara va hacia el agujero. Luego, una ciudad de noche, y jóvenes dentro de un auto conversando, son hombres y mujeres. Luego, un plano de día donde se ven varios edificios. Luego un joven caminando por la calle con unas hojas en la mano, va solitario, pensativo. Luego una toma contrapicado donde se ve la caída de nieve, aparentemente, es, supongo, lo que grabaron para El eternauta de Lucrecia Martel. Luego aparece el hombre del inicio tomándose el rostro, y finalmente alguien,	Si bien es una mezcla, hay uso de blanco y negro en toda la secuencia y predomina la cámara en trípode, planos fijos, con sutiles movimientos de cámara como Dolly in.	Sin duda lo que unifica las imágenes es el blanco y negro. El montaje es fragmentario pero la atmósfera que se genera pretende juntar todos los momentos en una secuencia aparentemente lógica. Ya hay presencia de saltos en los cortes, en el momento de la imagen de los disparos y al final de la secuencia, cuando aparece un cuadro en negro. (uso de descartes).	Campo, fueracampo no percibido. El espacio es estático móvil y dinámico descriptivo. El espacio es también profundo, unitario, centrado en su mayoría pero la toma de El Eternauta es excéntrica, tiene un ángulo peculiar. Sonido: una voz que dice: La película infinita. Balazo, hiss, pasos, sonido de corriente eléctrica. Pájaros, parque, ambiente de ciudad. Autos pasando. Hojas que se mueven. Melodía de misterio con tonos extraños, disonantes, como de un órgano. Auto que avanza por la calle. Pájaros de nuevo y auto que avanza. Tráfico de ciudad, vuelven tonos disonantes, hojas de papel, papel o algo que cae, ruido eléctrico intenso, balazos. Voz en off: ...44, compañero me colabora con la batería? (parece que ese audio proviene de la radio de policía o algo similar). Ya	Época: contemporánea. El tiempo es anacrónico, no hay consecuencia entre las acciones. Quizá solamente entre la primera escena del hombre en la casa y luego el plano de él mismo, tomándose el rostro. Frecuencia: Todos los sucesos aparecen por primera vez.

	<p>desde una ventana disparando con un rifle, hacia fuera. No se ve quien es. Corte a cuadro negro con grano, suciedad y daños.</p> <p>SÍ PUEDE HABER UNA INTENCIÓN DE PRESENTAR A LOS PERSONAJES PRINCIPALES. EL CONTEXTO, EL LUGAR, QUE QUIZÁ ES BUENOS AIRES Y NOS HABLA NO DEL LUGAR DE LA HISTORIA SINO DEL LUGAR DE LAS IMÁGENES. ¿ARGENTINA?</p>			no funciona. (es casi ininteligible este audio).	
2 (6:16-8:57)	<p>Empieza con un círculo en medio de un espacio negro (cine puro). Luego una secuencia del El Eternauta pero en animación, donde un personaje dispara a unos alienígenas que parecen cucarachas. Y también se ve una nave o artefacto como los <i>aliens</i> en la Guerra de los mundos. Luego el fragmento largo de un mismo filme: una mujer hace una llamada desde una cabina, pero al parecer esta no fue fructífera. Luego se encuentra con otros dos personajes, un militar y un hipster o hippie, es alguien que desentona con ambos. Luego, fragmento de cola o cabeza de</p>	<p>Mezcla, los estilos son mucho más variados en esta secuencia, pero casi toda, está a color, colores muy vivos y saturados. Hay animación 2D, cámara en mano y cámara fija.</p>	<p>Fragmentado. Pero los fragmentos de El Eternauta y la mujer que habla en la cabina tienen montaje continuo. Son acciones, momentos dramáticos correspondientes a esos filmes. Llama la atención la inclusión de un fragmento extenso de descarte sobre el que va una voz en off. En el fragmento de la mujer de rostro tachado hay inclusión de frames en negro, en el montaje.</p>	<p>Campo, fueracampo no percibido. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Espacio plano, unitario, centrado. La última parte, por la presencia de los tachones, es un espacio invadido desde el exterior, por lo tanto puede considerarse fragmentado y excéntrico.</p> <p>Sonido: Continúan los tonos y las melodías extrañas y disonantes, también el ruido eléctrico, como falla o hiss, balazos, aullidos, tono sci fi. Mujer marcando teléfono de disco, ambiente calle de ciudad. Moto pasando, autos pasando. Proyector de cine. Tono disonante, voces lejanas.</p> <p>Voz en off: Hola, puedo hablar con</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>El flujo es normal, el tiempo es anacrónico. Hay linealidad vectorial en los fragmentos de la chica de la cabina y en el del Eternauta. La voz (chica cabina) desfasada intencionalmente.</p> <p>Frecuencia: todos los sucesos aparecen por primera vez.</p>

	<p>celuloide: colores, letras, números, formas, prueba de cámara. Luego, imagen nocturna donde una mujer se encuentra en los exteriores de algún lugar pero su rostro está tapado, tachado con una X, son rayones como de marcador, estos se hicieron sobre el celuloide. La mujer viste un abrigo de piel (hay frames en negro, en esta secuencia). Todo termina con un pequeñísimo fragmento de cabeza de celuloide o cola, como un error antes de entrar a la siguiente secuencia.</p> <p>COMENZAMOS A DARNOS CUENTA QUE LA VOZ NO ES ESCENCIAL EN ESTE FILME, ESTÁ A DESTIEMPO, DISLOCADA. SI SE PENSABA, QUE POR LA PRIMERA SECUENCIA HABÍA UNA LÓGICA, PUES NO. ESTA ROMPE CON TODO SENTIDO Y YA PLANTEA UN MUNDO FRAGMENTADO, NO NARRATIVO.</p>			Sandy por favor. No está? Ah, bueno. No sabe a qué hora llega?	
3 (8:57-13:42)	El filme vuelve al hombre dentro de la casa (sec 1), quien ahora imita la pose del hombre de Vitruvio, el hombre dibuja un círculo en el piso y se	Mezcla, pero es un fragmento totalmente en blanco y negro, hay cámara en mano y cámara fija. Resaltan las tomas de	Fragmentado, no hay continuidad, pero el montaje presenta personas que caminan. Además continúa con	Campo, fueracampo no percibido, excepto en la casa, comenzamos a reconocer un poco el espacio. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Se contrapone el	Época: contemporánea. Flujo normal. Tiempo anacrónico, lineal

	<p>acuesta descamisado. Mira hacia el techo como si hubiese alguien. Luego un hombre dentro de una bañera con una funda o costal en la cabeza, está quieto y amarrado, parece una toma del mismo filme anterior. Luego una larga toma, que da continuidad al joven que apareció caminando en la secuencia 1, camina un largo tramo por la ciudad. Luego otro hombre aparece caminando, se limpia la nariz, que tiene sangre. Este hombre apareció en la secuencia 1. Luego una mujer caminando en lo que parece un pueblo abandonado. La voz de un niño en off y una mujer que le responde, podría ser del hijo de esta mujer. Luego vuelve el joven caminando, también en la ciudad pero con otro atuendo, sale de cuadro y la sec. termina.</p> <p>VUELVE EL BLANCO Y NEGRO. COMIENZAN A REPETIRSE PERSONAJES, ELEMENTOS Y LUGARES. SE PUEDE DECIR QUE HAY UNA SUERTE DE CONTINUIDAD CON LA SEC 1.</p>	<p>personas caminando.</p>	<p>el relato del hombre en la casa abandonada y con el joven que salió caminando en la sec 1. Esto permite comenzar a crear enlaces entre las imágenes.</p>	<p>espacio de la casa, con el exterior de este lugar indeterminado. Espacio centrado, unitario, plano.</p> <p>Sonido: Proyector de celuloide, cuerda que se arrastra, espacio vacío, amplio (la casa), trazo con tiza, pasos. Hiss, ambiente, proyector, rugido leve de felino, ciudad: buses, autos, gente, pasos, grillos o pájaros, ambiente de campo. AUDIO ES MÁS NATURAL QUE EN CUATREROS, SE LO SIENTO MÁS REALIST Y SUTÍL. Tráfico y ciudad.</p> <p>Voz en off: ¿Esta casa era de la abuela? Sí. Y pasaban todas las vacaciones juntos? Sí, ya te lo dije. Y por qué la tía Cristina no volvió más? Porque no quería volver.</p>	<p>vectorial en el caso del hombre en la casa, al parecer este relato es el más narrativo a lo largo del filme?</p> <p>Frecuencia: Vuelven a aparecer los personajes de la secuencia 1: hombre solitario y joven. Es también la segunda secuencia totalmente en blanco y negro.</p>
4 (13:42-15:34)	<p>Toma de una escena de Zama, todo sucede en exteriores,</p>	<p>Mezcla, secuencia a color. Prima la cámara fija,</p>	<p>Fragmentado, no continuo. Las imágenes</p>	<p>Campo, fueracampo no percibido.</p>	<p>Época:</p>

	<p>cerca de un jardín, una mujer entra en cuadro y un hombre le sigue. Ambos están teniendo una conversación. Luego, retazo de celuloide: colores, figuras, números. Luego, prueba de cámara o de maquillaje con un actor mayor. Luego, toma de una pareja sentada en una banca, tienen un bebé pequeño. Luego una toma larga de un paisaje donde varias mujeres lavan ropa en el río. Es en medio del campo. Luego el lente se acerca y se ve a las mujeres lavando, más cerca.</p> <p>ES LA SEGUNDA SECUENCIA A COLOR, EN ESTE PUNTO SE HA INTERCALADO UNA BYN Y UNA COLOR.</p> <p>VARIOS CORTES INCLUYEN INSERTS DE PLANOS DE CLAQUETA.</p>	estática, y con tomas realizadas con lentes largos.	se asocian por el color y su forma.	<p>Espacio estático móvil. Espacio plano y profundo, espacio centrado y abierto.</p> <p>Sonido: Proyector de cine, claqueta, ambiente de campo (Zama), room tone. Proyector de cine, ambiente de ciudad, risa de bebé, agua del río (en cada corte e insert, sonido de proyector de cine). Golpes a la ropa mojada.</p> <p>Voz en off: No hay.</p>	<p>contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo anacrónico.</p> <p>Interesante en como las tomas de Zama, plantean un cine de época, pero están mezcladas con tomas actuales o más contemporáneas.</p> <p>Frecuencia: Todos los sucesos aparecen por primera vez. Pero es interesante como hasta este punto se han intercalado secuencias en byn y a color. Esto le da algún orden o continuidad al filme.</p>
5 (15:36-17:05)	Es la secuencia más variada y frenética. Arranca con un frame de un bosque, pero la imagen está volteada. La copa de los árboles da hacia la derecha. Luego unos pies que bailan, luego tres personas bailando en un estudio y luego dos chicas bailando también. Todo parece	Mezcla, en esta secuencia ya se mezcla con mayor irreverencia el color y el blanco y negro, imágenes fijas y en movimiento. No hay unidad visual, o un punto de vista que prime.	Fragmentado, se podría pensar en una continuación de El eternauta, pero es el montaje más collage de todo el filme por la variedad de imágenes que muestra.	<p>Campo, fueracampo no percibido. Difícil determinar el espacio tan fragmentado.</p> <p>El sonido es clave en esto y nos somete a una atmósfera frenética y quizá a la secuencia más extraña del filme.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal, no lineal, más bien anacrónico.</p> <p>Frecuencia: se repite un fragmento de El eternauta animado</p>

	<p>ser del mismo programa o filme. Luego una imagen borrosa, donde las figuras se alargan, se deforman, son unas motos que avanzan por la calle. Parece visto a través de un prisma. Luego una mujer en poses eróticas, parecen fotografías. Luego, gráficos de un motores y sus partes: válvulas, engranajes. Luego una imagen en negativo o algo así, de una mujer sacando un cigarrillo de la caja, con su boca. Corta a negro y comienza otra secuencia de El eternauta pero en animación: aquella nave que ya vimos en la secuencia 2 lanza un rayo, hay inserts de los nombres de las tomas, pero escritos a mano, supongo son las claquetas de los dibujos. Luego un personaje apunta con un arma y repite el audio de la secuencia 1: "44". Luego un hombre en el piso quien está siendo atacado por el rayo, de nuevo los aliens cucaracha y la misma toma del hombre disparando en la sec 2.</p> <p>ESTA SECUENCIA, EN LA FORMA, MARCA UNA MEZCLA, YA NO ES SOLO COLOR O BYN</p>			<p>Sonido: Tonos extraños que se multiplican, sonidos de vacío, tipo sci fi, electrónicos, galácticos. Ruido de electricidad, industrial. Proyector de cine, llamas, balazos, aullido.</p> <p>Voz en off: 44.</p>	<p>pero además hay continuación con las imágenes de la sec. 2. Hay que destacar que en esta secuencia se mezclan imágenes en byn y en color.</p>
--	---	--	--	--	--

	SINO AMBOS, ES DECIR COMIENZA A PLANTEARSE UN MUNDO MÁS CAÓTICO AÚN, MÁS DIFÍCIL DE LEER, DONDE LAS IMÁGENES NO SE RELACIONAN DE MANERA CLARA Y SENCILLA.				
6 (17:05-19:39)	La misma chica que hizo la llamada antes, llega a otra cabina, llama y conversa con una persona sobre la desaparición de alguien más. En este caso la voz está en syncro con la imagen, por primera vez. Esa misma mujer está en su casa, leyendo el periódico, lee un título que dice: Todavía sigue prófugo (quizá este título se refiera a la persona sobre la que habló por teléfono). Luego imágenes del joven caminando por la calle, es el mismo que ya hemos visto en secuencias anteriores. Esta vez va de espaldas. Luego hay una toma subjetiva, es alguien dentro de la casa del hombre solitario, la toma muestra unas gradas que bajan. No se ve a nadie. Luego hace un paneo, se ve otra parte de la casa, una habitación. Luego una mano que asegura una puerta. Corte a cuadro en negro.	Mezcla, blanco y negro y color. Cámara en mano y cámara fija. Son varios estilos. Todos muy de ficción pero en el caso del joven caminando hay una intención de darle un look más realista y documental. Predomina el blanco y negro.	Fragmentada, pero se podría ver un montaje continuo entre el primer fragmento y el segundo: ¿el hombre que camina es el hombre desaparecido que dice el periódico? Al ser fragmentos que ya vimos antes, se pueden comenzar a crear nexos.	Campo, contracampo no percibido e imaginable. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Pero la toma del hombre solitario es un espacio dinámico expresivo y excéntrico por el ángulo de la cámara. Sonido: Tacos que caminan, ambiente ciudad. Marcan teléfono de disco, hojas de periódico. Ambiente de ciudad. Puerta que se abre, vacío, ambiente lúgubre. RUGIDO DE SECUENCIA 3. Cerrado de puerta. Voz en off: Hola, soy yo. Podés hablar? No, no vi nada en el diario. No, ya pasaron varios días. La gente no desaparece así porque sí. Pero el agua también deja marcas. En la fábrica? Está bien.	Época: contemporánea. Flujo normal. Tiempo anacrónico, pero lineal no vectorial si pensamos en los dos primeros fragmentos. Frecuencia: Imágenes de la mujer de la cabina, del hombre solitario y el hombre que camina aparecen de nuevo, al parecer son los tres filmes que llevan el hilo de esta película.

7 (19:43-21:48)	Parece un hombre discutiendo con alguien en medio de un lugar oscuro, parece un teatro, entra otro hombre y se lo lleva (la voz es un ruido). Luego, es la continuación o un fragmento similar al de la secuencia 2, en el que el rostro de una mujer está tachado por una X, es de noche y al parecer, época de navidad. Luego, inserts de cuadros en negro y flashazos blancos, para cortar al hombre solitario que ahora lleva una suerte de saco lleno y lo acomoda en el piso como si fuera una persona, para que duerma. Luego insert de cola de celuloide, color azul y formas.	Mezcla de estilos, predomina el blanco y negro y la cámara en mano.	Fragmentado. Se puede decir que las imágenes en blanco y negro están separadas por la de color, de la mujer tachada. La toma del hombre solitario podría tomarse como continuidad de lo ya visto. Considerar que en la aparición de fragmentos de un mismo filme, en diferentes secuencias, se genera una suerte de continuidad, de asociaciones. Esto también le permite al espectador, asociar.	Campo, fueracampo imaginable y no percibido. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Unitario y fragmentado. Plano y profundo, es decir hay mezcla de espacios. Por lo tanto el sonido es importante también pero no en todas las secuencias ayuda a conformar un espacio claro. Sonido: Sonidos de interferencia (evitan la voz, no es importante). Ambiente de ciudad, voces, autos gente, tono y tonos disonantes, proyector de cine, pasos, hombre arrastrando algo, papel, room tone. Termina con sonido de proyector. Voz en off: No hay.	Época: contemporánea. Flujo normal. Tiempo anacrónico. Pensar en una linealidad no vectorial entre los fragmentos de filmes similares, que se repiten. Frecuencia: vuelve a aparecer el hombre solitario. También los inserts son constantes, no son los mismos pero cumplen la misma función.
8 (21:48-24:25)	La mujer que habla por cabina ahora está en un lugar, como a las afueras de al ciudad, serán los exteriores de la fábrica de la llamada anterior? (sec. 6) Cerca de ahí hay unas prostitutas, un hombre llega y saluda con ellas. Luego, toma de Zama, es un primer plano del protagonista que mira algo, escondiéndose detrás de un muro. Luego color verde de descarte (insert). Luego, toma de patrullas	Mezcla, llama la atención que de nuevo todas son imágenes a color. La cámara casi siempre está fija y sus movimientos también son prolijos. Diversidad de planos. Pero priman los rostros y los primeros planos. Las personas son importantes en esta secuencia.	Fragmentado. Sí se puede pensar en el fragmento de la chica como continuación de lo que sucede en la sec. 6. YA SE CONVIERTE EN ALGO CONSTANTE LOS INSERTS DE COLAS O CABEZAS.	Campo, por la presencia de claquetas quizá se podría decir que está fuera campo en el caso de El juicio de Dios. Fueracampo no percibido. Espacio estático móvil. Abierto, centrado, plano. Sonido: Exterior de ciudad, pasos, tren pasando, pasos en madera, proyector de cine, paso de autos. Proyector de cine, fuego, madera quemándose, proyector de cine, saltos en el audio, no es fluido	Época: contemporánea. Flujo normal. Anacrónico. En el caso del fragmento de la chica en exteriores hay linealidad vectorial. A pesar de que el flujo es normal, influye en este los inserts de descartes. Hay un intencionalidad de

	<p>parqueadas en el exterior de algún lugar, quizá de una embajada. Insert de cuadro negro. Corta a tomas de El juicio de Dios: ante el fuego de la chimenea, varias personas están sentadas en una mesa. Un hombre tiene un arma. Al final de la toma, un anciano acongojado, fuma. Toma de un señor sentado, luce nervioso, luego toma del anciano que fumaba, él se acerca a cámara, toma del otro señor desde el otro ángulo, este se levanta molesto (zoom back). Luego, detalle de la punta del cañon de una shotgun.</p> <p>LOS INSERTS SON LEITMOTIVS QUE NOS RECUERDAN QUE ESTAMOS ANTE FRAGMENTOS DE ARCHIVOS? SE CONVIERTEN EN UNA CONSTANTE, Y ESTA SECUENCIA MARCA ESO.</p>			<p>(esto marca el cambio de tomas del fragmento de El juicio de Dios). Sonido de que acomodan un rifle.</p> <p>Voz en off: se escucha 44 pero es difícil escuchar lo que dicen, al parecer es el intercambio entre policías, de la secuencia 1 o una continuación del mismo.</p>	<p>fragmentar la continuidad entre toma y toma.</p> <p>Frecuencia: Al parecer, el relato de la chica de la llamada continúa. Inserts más constantes, separan escenas y tomas. Continúan siendo un leitmotiv y signos de puntuación dentro del filme.</p>
9 (24:25-27:58)	<p>Toma del cielo, luego hay varios tomas del interior de la casa, del hombre solitario. Se ven los espacios, las gradas. Luego una toma donde se ve una silla y un bombillo que va de un lado a otro colgado del techo. Luego una toma del hombre con el saco en la cabeza, sigue en la</p>	<p>Mezcla, pero hay vuelta al blanco y negro. Ninguna toma es de color, hay cámara en mano y cámara fija. Varios estilos, hay que resaltar el fragmento más largo, que corresponde a esta publicidad del ejército. El estilo es muy documental.</p>	<p>Es fragmentado en su mayoría, por su origen diferente, es complejo plantear nexos, sin embargo, el color o el byn, sigue siendo importante a la hora de aglutinar un grupo de tomas o imágenes.</p>	<p>Campo, fueracampo imaginable y no percibido. Espacio dinámico descriptivo y estático móvil. Plano, unitario y al pensar en las imágenes del hombre solitario, si hay punto de vista excéntrico.</p> <p>Es importante lo que la voz en off dice en este fragmento, ya que es</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Anacrónico. Lineal no vectorial en el fragmento militar.</p> <p>TOMAR EN CUENTA EL TIEMPO DE ESTE</p>

	<p>bañera pero esta vez se queda quieto y comienza a caer confeti desde arriba, papel y serpentinas. Insert cuadro en negro. Luego, una mano que dibuja algo en una cartulina o papel, son líneas muy gruesas, como de tiza. Luego hay un fragmento de imágenes de soldados, cadetes que se preparan o se enlistan a la guerra, parece publicidad estatal.</p>	<p>EL FILME NO SOLO INCLUYE ENTONCES, IMÁGENES DE PELÍCULAS DE FICCIÓN SINO DE DOCS Y OTRAS COMO LAS FOTOS ERÓTICAS O LAS ILUSTRACIONES DEL MOTOR.</p>		<p>protagonista y además se relaciona con el fragmento animado de Cuatrerros.</p> <p>Sonido: Tren pasando, ambiente de ciudad. Hiss, vacío, room tone extraño, fallas en el sonido, electricidad, rugir del hombre que ya escuchamos en dos sec anteriores (SEC 3 Y 6), papel picado cayendo, room tone, proyector de cine, alguien rayando en cartulina.</p> <p>Voz en off: La autoridad es como una moneda, en una de sus caras están quienes con méritos propios la ejercen y en la otra, quienes la aceptan por convicción. Si falta una de las caras, no tienen valor. Sin autoridad no se hubiese podido concretar la gloriosa epopeya de los andes. Sin autoridad no se podría haber organizado la conquista del desierto. Sin autoridad no hay educación. Sin autoridad sobreviene el caos y la anarquía. Con autoridad defendemos nuestras fronteras. Autoridad, responsabilidad de todos. MEMORIA</p> <p><small>Extracto de audio de Promociones oficiales de la dictadura cívico-militar (28-09-1979)</small></p>	<p>FRAGMENTO Y EL DE CUATRERROS, EL TIEMPO DONDE ESTE TIPO DE DISCURSOS ERAN IMPORTANTES Y QUE IMPREGNAN EL TRABAJO DE AMBOS DIRECTORES.</p> <p>Frecuencia: imágenes del filme del hombre solitario vuelven a aparecer.</p>
<p>10 (27:58-31:14)</p>	<p>Cabeza de celuloide, imagen explotada, cuadros negros,</p>	<p>Hay mezcla, blanco negro y color, predomina la cámara</p>	<p>Fragmentado, sin embargo hay</p>	<p>Campo, fueracampo no percibido e imaginable. Espacio estático móvil</p>	<p>Época:</p>

	<p>letras. Es un establo, en este, el joven que caminaba por la ciudad, ahora camina por aquí, mirando los caballos y acariciándolos. Luego un fragmento largo de tomas de prueba de cámara, con el mismo actor que vimos en la secuencia 4. Estas tomas están juntas por corte y en estos hay inserts de descartes, como ya se ha visto anteriormente. Luego, toma de un primer plano del hombre solitario, como buscando algo. Corte a negro.</p>	<p>estable, fija o a mano. Los rostros de los personajes son importantes, primeros planos. Predominio del blanco y negro también.</p>	<p>continuidad o se puede esbozar una, ya que vuelven a aparecer imágenes del hombre solitario y del joven caminando. A parte de esto no hay continuidad y los inserts continúan como elementos claves y omnipresentes. TOMAR EN CUENTA LAS PRUEBAS QUE SON DESCARTES, NO SON NARRATIVAS, SON NECESARIAS TECNICAMENTE, PERO AQUÍ SE INCLUYEN COMO PROTAGONISTAS.</p>	<p>en su mayoría y dinámico expresivo. Espacio centrado, unitario y también fragmentario.</p> <p>Sonido: proyector de cine, pasos, relinchos de caballos, pasos de caballo, proyector de cine, EN LAS PRUEBAS DE CÁMARA NO HAY NADA DE SONIDO, SOLO UN LIGERO AMBIENTE O ROOM TONE, EL HOMBRE HABLA PERO NO SE LE ESCUCHA. DE NUEVO, LA PALABRA ES IRRELEVANTE. Electricidad, pasos en piso de madera vieja, hiss, fallas en el sonido, ladrido de perro, proyector de cine.</p> <p>Voz en off: No hay.</p>	<p>contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Anacrónico, pero se podría plantear algo de linealidad si pensamos en que los sucesos de el hombre solitario y e joven que camina, continúan.</p> <p>Frecuencia: inserts son importantes, continúan imágenes de hombre solitario y joven que camina. También vuelven a aparecer las pruebas de cámara.</p>
<p>11 (31:14-33:59)</p>	<p>Es una secuencia de varias tomas, es decir, de rushes. Todas las tomas inician con claqueta. Las dos primeras, en la que varias mujeres se arrojan a la piscina como en la danza acuática y al final queda un hombre de pie, con un arma mirando. Todo muy ridículo o cómico. Luego, vienen los rushes del Juicio de Dios, un personaje llega a hablar con otro, es en exteriores en un pueblo. Al otro personaje ya lo</p>	<p>Aunque las primeras tomas no son del Juicio de Dios, aparentemente, sí hay un estilo similar entre estas y las del mencionado filme. Color, cámara en trípode, hay movimiento de cámara como el Dolly, todo muy pulcro y cuidado. Muy narrativo, muy correcto.</p>	<p>En este caso, por la similitud del estilo, los nexos entre las imágenes no son tan limitados, si bien no hay una narración, estas pertenecen al mundo de los rushes, y al menos las de El Juicio de Dios, permiten hacer un montaje en la cabeza, es decir, el espectador es capaz de imaginar</p>	<p>Campo y fueracampo por la inclusión de las claquetas. Espacio estático móvil y dinámico expresivo. Unitario, centrado, plano. MAS CERCANO A LA PUBLICIDAD QUE AL CINE DE FICCIÓN.</p> <p>Sonido: Proyector de cine, claqueta, gente cayendo al agua, claqueta, gente cayendo al agua, ambiente de exterior-campo. Ambiente de campo, pájaros cantan, viento, proyector de cine</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo anacrónico y además con los rushes de El juicio de Dios, se puede armar un tiempo lineal vectorial.</p> <p>Frecuencia: Es la primera vez que estos sucesos se presentan, sin embargo es la</p>

	<p>vimos en la secuencia 8. Luego los dos personajes hablan, no se escucha lo que dicen. Primero el pp del personaje que ya vimos y luego el contraplano. Todo termina con un plano general del personaje pintando una jaula y la pintura roja, cayendo sobre un botellón.</p> <p>ESTA SECUENCIA REAFRIMA LA INTENCIÓN DE USAR MATERIAL QUE NORMALMENTE EL PÚBLICO NO VE, NO ES NECESARIO PARA ELLOS Y QUE SI O SI TERMINA FUERA DE LOS CORTES. INVITA A PENSAR EN LAS IMÁGENES DESCARTADAS COMO MATERIA PARA HACER CINE TAMBIÉN.</p>		<p>como sería esa escena montada.</p>	<p>(cortes), roce de ropa por el movimiento. Pasos en la hierba. Cuervo o algo similar al fondo. El audio se repite, es el mismo. Ya que se repiten las escenas.</p> <p>Voz en off: No hay, a pesar de que se ve gente hablando. DE NUEVO LA PALABRA ESTÁ AUSENTE.</p>	<p>segunda vez que vemos imágenes de EJDD. Es interesante la repetición de las tomas. Es una secuencia repetitiva. Como mirar rushes. INVITA AL ESPECTADOR A UN PROCESO AJENO A ÉL, LE ABRE LA VENTANA DEL QUEHACER CONEMATOGRAFICO EN TIEMPO REAL.</p>
<p>12 (33:59-37:25)</p>	<p>Es un fragmento completo del filme de la chica de la cabina, ella llega a una oficina donde le espera un hombre con quien conversa, no sin antes atravesar varios lugares en exteriores que al parecer corresponden a una fábrica o algo similar pero que luce descuidada y abandonada, está muy cerca de un puerto. Al parecer es la continuación del fragmento de la sec. 6. La mujer llega a esta oficina y le pide un vaso de agua al hombre, este</p>	<p>Al ser un fragmento completo de un mismo filme, no es una mezcla. Está filmado a color, con cámara fija, en trípode. Hay planos medios, generales y primeros planos. Todo muy narrativo y limpio.</p>	<p>El montaje es continuo, narrativo. No fragmentario. Cuenta como esta mujer llega hasta la oficina de este hombre, que se encentra intrincada. Y luego como ella le dispara. Todo tiene sentido y va en función de narrar un suceso.</p> <p>Se puede hilar y sugerir cierta narrativa con los</p>	<p>Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil y dinámico expresivo. Unitario, centrado, abierto.</p> <p>Sonido: autos pasando, pasos sobre el suelo en exteriores, maquinarias, viento, todo muy industrial. Puerta que se abre, pecera, roces de piel con la ropa o con cuero (cartera), la mujer tose. Pasos, mujer busca en el mueble, disparo. Pecera reventando, agua</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo lineal vectorial.</p> <p>Frecuencia: Si bien el suceso no es similar a otros, esta secuencia da fin a lo que ya vimos de esta película.</p>

	<p>sale, mientras, ella consigue un arma en uno de los muebles, el hombre regresa y ella le dispara. La bala pasa a través de una pecera, reventándola.</p> <p>PODRÍA SER QUE ESTA SECUENCIA MARCA EL FINAL DE LA PRESENCIA DE ESTE FILME DENTRO DE LPI. ES EL DESENLACE. IMPORTANTE QUE LA PRESENCIA DE LA VOZ DE LOS DIÁLOGOS, PERMITE ENLAZAR DE MEJOR MANERA, LOS SUCESOS DE ESTE FILME EN PARTICULAR, LO QUE NO SUCEDE CON OTROS. POR QUÉ LA VOZ NO ES IMPORTANTE EN OTROS MOMENTOS Y EN ESTE SÍ. MARCA UNA DIFERENCIA.</p>		<p>segmentos del mismo filme, en otras secuencias.</p>	<p>cayendo.</p> <p>Voz diálogo: Agua, por favor. Podría ser un vaso de agua.</p>	
13 (37:25-39:35)	<p>Similar a la secuencia anterior, son tomas de un mismo filme. Son paisajes exteriores, en algún lugar o sitio, que parece abandonado. Una tormenta tiene lugar, hay mucho viento y truenos. Todo tiene un tono rojizo. Al parecer son imágenes que se usaron para crear una atmósfera apocalíptica. Se ven postes, cables, una chimenea de concreto de alguna fábrica abandonada. Calles, casas. El cielo está completamente</p>	<p>Al no ser una mezcla, tiene un estilo particular, son tomas con cámara fija, de paisajes, planos generales. Uso de color pero en un tono rojizo.</p>	<p>El montaje no es fragmentado, se podría decir que es continuo y que funciona como una secuencia de ubicación, en la que se describe el espacio, el Universo de esa película que nunca fue.</p> <p>Uso de disolvencias que implican paso de tiempo, habría que ver si son originales o</p>	<p>Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil y dinámico expresivo. Espacio plano, unitario, centrado y abierto.</p> <p>Sonido: Viento, truenos, sonido constante como de una sierra a lo lejos. Viento más fuerte y protagonista. Hojas que les mueve el viento. Truenos. Proyector de cine.</p> <p>Voz: No hay.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo lineal no vectorial, al parecer las imágenes muestran un mismo espacio y tiempo.</p> <p>Frecuencia: Es la primera vez que estos sucesos se ven en el filme.</p>

	nublado. Los rayos del sol pasan débiles a través de las nubes. Es un momento muy David Lynch, si se quiere.		incluidas por Listorti. Sin embargo parecería que no hay paso del tiempo. Como en Blue de Kieslowski.		
14 (39:35-45:33)	Empieza en la casa del hombre solitario, el va bajando las gradas y de pronto una explosión, cuando llega a la parte de abajo, una nueva explosión. Luego, una toma de varios objetos que son arrojados a través de una ventana o de un balcón, hacia abajo, dentro de la casa. Hay mucho humo y fuego. El hombre se ve muy asustado. Luego, toma de dos personajes que lanzan libros y pinturas a una hoguera, ambos llevan puesto enterizos rojos y su cabeza tiene la forma de una cámara de cine o algo similar. No se les ve el rostro. Parecen seres de algún filme de ciencia ficción. Insert de cuadro blanco. Luego, un paisaje exterior inhóspito y árido, el hombre que estaba en la casa, ahora está afuera, caminando por este lugar, podría intuirse, por la cantidad de humo, que está cerca de su casa o que esta quedó destruida por el fuego.	Mezcla, priman las imágenes en blanco y negro y los paisajes grandes. La cámara fija.	El montaje es fragmentado, la inclusión de la imagen a color, parte en dos lo que podría ser una secuencia con sucesos conectados. Influye el hecho de ya haber visto a estos personajes anteriormente y en situaciones similares.	<p>Campo, fueracampo imaginable y no percibido. Espacio estático móvil y dinámico expresivo. Centrado, unitario, plano y profundo, además abierto.</p> <p>Si no fuese por el fragmento de color, que está inserto entre los dos fragmentos de blanco y negro, se podía hablar quizá de un solo espacio. Donde el paisaje es protagonista. QUIZÁ HAY UNA NECESIDAD EVITAR CUALQUIER LECTURA DRAMÁTICA AL INCLUIR ESTE TIPO DE TOMAS PARA FRAGMENTAR POSIBLES LÓGICAS QUE SE VAN CONSTRUYENDO.</p> <p>Sonido: Electricidad, explosiones, susurros terroríficos, hiss, daños en el audio, golpes de ventana, objetos cayendo. Fuego, objetos quemándose. Proyector de cine, viento, vacío. Campo: pájaros, ranas, grillos, agua, Mosquitos. Proyector de cine.</p> <p>Voz: No hay.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal, excepto por la toma a color, cuyo tiempo parece acelerado. Tiempo anacrónico, pero pensando en el hilo que las imágenes del hombre solitario y el hombre caminando, continúan, se podría pensar en cierta linealidad vectorial o no vectorial.</p> <p>Frecuencia: El suceso de los seres sci fi es la primera vez que aparece, pero es visualmente muy potente. Los otros dos personajes, ya han aparecido pero esta vez están quizá en el mismo sitio, en los mismos paisajes. Excepto por las</p>

	<p>Corta a grandes planos de paisajes, donde se ve a un hombre caminando. Hay montañas, lagos y una carretera. Quien camina por estos parajes, es el joven que vimos al inicio en la ciudad y luego en el establo. Lleva puesto un gorro para el frío y carga una mochila y un cuaderno. Finalmente hay un inserto de un cuadro en blanco.</p> <p>ESTA SECUENCIA UNE, DE ALGUNA MANERA, LOS CAMINOS DEL HOMBRE SOLITARIO Y EL JOVEN QUE CAMINA. QUIZÁ SEA EL DESENLACE DE AMBOS FILMES O DEL CONJUNTO DE FRAGMENTOS QUE HEMOS VISTO, DE ESTOS.</p>				<p>imágenes de la casa, que están al inicio de la secuencia.</p>
15 (45:33-48:13)	<p>Arranca con la toma del bombillo que se balancea, la cual ya vimos en la secuencia 9, en la que también hay una silla en el medio del lugar. <i>Es en la casa del hombre solitario. Luego, en esa misma casa, el hombre solitario que ya hemos visto y un grupo de gente que vemos por primera vez, se acercan hacia lo que parece un cuerpo tumbado en el piso,</i></p>	<p>Mezcla, presencia de blanco y negro y color. Cámara muy estable. Planos generales y detalles. Hay mezcla de estilos al tratarse de los fragmentos finales de ambos filmes.</p>	<p>Fragmentada, pero sucede lo mismo que en secuencias similares, es posible tejer nexos porque antecedentes de espacios y personajes.</p> <p>Sí hay nexos en los fragmentos, por separado.</p>	<p>Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil y dinámico expresivo. Centrado, unitario, plano, abierto.</p> <p>Sonido: electricidad, ambiente denso, pasos, movimiento de personas, se mantiene el sonido de electricidad o corriente, va creciendo. Proyector de cine. Pasos, llaves, puerta que se abre, pasos, papel rozando. Proyector de</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo anacrónico. Lineal en el caso de la mujer de la cabina. Podría pensarse también en un tiempo lineal no vectorial o que los sucesos ocurren al</p>

	<p>tapado con una sábana blanca. Luego, vuelve a aparecer la chica de la cabina, ahora entra en su casa y encuentra un sobre que le ha llegado, son varias fotos de niños, ella las mira. Hay como tres tomas del plano detalle de ella mirando las fotos, se repiten una después de otra. Corte a insert de cuadro negro.</p> <p>ESTOS FRAGMENTOS FINALES PODRÍAN MARCAR EL FINAL DE AMBOS RELATOS, POR ASÍ DECIRLO. ESTÁN EDITADOS JUNTOS, COMO LA SECUENCIA ANTERIOR DEL JOVEN QUE CAMINA. PODRIAN ILARSE LAS HISTORIAS, ARRIESGADAMENTE, HAY UN TEMA IMPLÍCITO DE LOS DESAPARECIDOS, DE LOS QUE NO ESTÁN, DE LO QUE ESTÁ ESCONDIDO? EL ARCHIVO, LAS IMÁGENES, ESTA PERSONA QUE DESAPARECE EN LO QUE SE PODRÍA LLAMAR EL RELATO PRINCIPAL O LA COLUMNA VERTEBRAL DEL FILME?</p>			<p>cine.</p> <p>Voz: no hay.</p>	<p>mismo tiempo.</p> <p>Frecuencia: La toma del bombillo aparece por segunda vez. Hay continuación de lo ya mencionado: hombre solitario y mujer cabina.</p>
16 (48:13-49:53)	Inicia con un fragmento solamente de cabezas o colas de celuloide, el más extenso de todo el filme. Aparecen unos	Un solo estilo, la parte del inicio puede ser considerada como el inicio de ese rollo, y la toma pues es una cámara	Es un solo plano, no hay montaje, pero con relación a la parte inicial hay	Campo, fueracampo imaginable. La toma del final: Espacio estático móvil, centrado, unitario, muy	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal, tiempo</p>

<p>brazos, son como esculturas, recuerda a la toma de las manos de Marey. Por ahí aparece una prueba de cámara que ya vimos anteriormente en otra secuencia (), números, formas, letras, etc. Luego, una gran plano general de una playa, una pareja va caminando, llegan hasta un punto en que ella se sienta y el sigue hasta llegar a conversar con alguien. Unos perros salen a recibirlo. Corte a negro y termina el filme. Cuadro en negro.</p> <p>EL MAR INFINITO = LA PELÍCULA INFINITA.?</p>	<p>fija, gran plano general, a color. Muy contemplativo todo, solo los elementos se mueven. Podría ser una toma de El juicio de Dios.</p>	<p>fragmentación, hay contraste entre ambos momentos, uno muy fragmentado y de formas puras y otro muy común, muy cinematográfico.</p>	<p>abierto y profundo.</p> <p>Sonido: Proyector de cine, hiss, falla en el sonido. Agua que fluye (pileta de la imagen), viento, mar, pájaros silbando.</p> <p>Voz: La película infinita.</p>	<p>lineal vectorial al ser una sola toma. Pero al juntar ambas es anacrónico, pero si se piensa que el inicio es la cabeza del rollo de celuloide, pues es una sola toma.</p> <p>Frecuencia: la primera parte ya vimos con anterioridad, se identifica por los frames de prueba de cámara. El último plano es la primera vez que aparece. LOS INSERTS IMPORTANTES HASTA EL FINAL.</p>
--	---	--	--	--

En los créditos, importante:



Anexo 5: Segunda Ficha de análisis del filme *Cuatreros*

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 3

Objetivo del capítulo: (¿Qué? En el anterior capítulo era ¿cómo?)

-Determinar las concepciones de **memoria** presentes en el uso del **metraje encontrado** en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*.

Nombre del filme: Cuatreros

Director: Albertina Carri

Año: 2016

REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA					
SECUENCIA	Contenidos de la imagen (puesta en escena)	Presentación de los contenidos (puesta en cuadro o fotografía)	Puesta en serie (relaciones entre imágenes/montaje)	Espacio cinematográfico (atención al sonido)	Tiempo cinematográfico
1 (0 a 0:55)	<p>Imagen nº1) Un anciano barbado escribe algo sobre un libro. Es una oficina, hay otras personas cerca de él.</p> <p>I nº 2) Policías en las calles que bajan de un camión. Están</p>	<p>I nº1) Muy documental, imagen en blanco y negro en plano general corto, hay un zoom hacia lo que escribe el anciano. Luz natural. Cámara en mano.</p>	<p>I nº1) Es una sola toma, no hay montaje.</p>	<p>I nº1) Juego entre campo y fuera de campo, por el zoom. Por lo tanto este es un fuera de campo definido. Espacio dinámico descriptivo. Imagen que parece más antigua de lo que es.</p>	<p>Época: contemporánea, aunque la primera imagen parece muy antigua.</p> <p>Tiempo anacrónico</p>

	armados. Se encuentran en medio de la ciudad. Uno de ellos mueve su dedo viendo a cámara, en señal de que no se debe filmar.	I nº2) Estilo documental, en blanco y negro. La cámara en mano. Planos generales. Todo muy realista. Todo está grabado al parecer en 8mm o 16mm.	I nº2) Sí hay nexos, hay jumpcuts, es un mismo momento. Entre ambas hay fragmentación.	I nº2) Fuera de campo imaginable. Espacio dinámico descriptivo. Muy orgánico. En ambas, espacio centrado y abierto. El sonido: efecto de proyector de cine, alguien con tacos caminando, teléfono que timbra./Tráfico, autos, ciudad. Máquina de escribir . La voz en off es protagonista y dice: Desde hace más de un año comencé a preocuparme seriamente en el caso de I. Velázquez. Era la época del operativo fracaso. Cuando 800 policías salieron derrotados en lo que sería la mayor movilización para darles caza. Velázquez y Gauna eran más populares que nadie en la provincia del Chaco. Su fama traspasaba las fronteras provinciales y se hablaba de ellos en todo el norte chaqueño hasta el Paraguay.	entre ambas imágenes. Aunque dentro en las tomas de la policía es lineal. El flujo es interrumpido por jumpcuts en la parte de los policías. Frecuencia: los sucesos aparecen por primera vez.
2 (0:55-3:00)	Estos fragmentos están intercalados por los créditos del inicio: I nº1) Campo abierto, exterior, hay mucho viento, tres mujeres lavan ropa o algo similar. La	I nº1) Es una sola toma, cámara en mano, quizá 8 mm. Blanco y negro. Plano	Entre el fragmento del desfile y el de los estudiantes, hay nexos. Pero con la primera imagen no. En general hay	I nº1) Toma en Campo, fueracampo definido por el mov. de la cámara. Espacio dinámico descriptivo. Espacio plano, centrado y abierto. I nº2) campo, fueracampo no percibido. Espacio estático móvil.	Época: Contemporánea. En general, tiempo anacrónico.

	<p>imagen no es definida por ser muy antigua.</p> <p>I nº2) Desfile, hay mucha gente, autos, y los personajes del desfile parecen salidos de un capítulo de Tarzán. Es de día, en medio de la ciudad.</p> <p>I nº3) Protestas estudiantiles en lo que parece una universidad y posteriormente en las calles. Jóvenes vs la policía. Hay armas, pancartas, disparos. Fuego, piedras. Hay también policía montada, todo ocurre en la mañana.</p>	<p>general.</p> <p>I nº2) Cámara un tanto picada, desde arriba, está fija y registra el desfile. Blanco y negro. Clásico registro de noticiario.</p> <p>I nº3) Estilo documental, blanco y negro, cámara en mano. La cámara metida en la acción, muy realista. Registro de la realidad.</p>	<p>fragmentación con la inclusión de cuadros, de inserts. Y obviamente, nexos dentro de los fragmentos.</p>	<p>Centrado, orgánico, abierto.</p> <p>I nº3) campo y fueracampo, este es definido e imaginable. Espacio dinámico descriptivo y dinámico expresivo. Abierto, orgánico, a veces centrado y otras excéntrico. Plano.</p> <p>El sonido: Agua fluyendo, Multitud, disparos, fuego, gente protestando. Máquina de escribir.</p> <p>Voz de Carri que dice: las razones de la supervivencia estaban, ya en ese momento no tenía ninguna duda, en el apoyo de las masas rurales. Una pequeña investigación sobre el terreno, conversaciones con pobladores del lugar, lectura de diarios y otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso, intercambio de correspondencia con amigos que viven por la zona, componen la base empírica de este trabajo. Evidentemente el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios. Pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco. El problema no es lo que Velázquez y Gauna hicieron en su largo período de andanzas por el</p>	<p>En el desfile el tiempo es lineal vectorial.</p> <p>Y en el fragmento de las protestas es lineal no vectorial. Hay jumpcuts, saltos.</p> <p>Frecuencia: los sucesos aparecen por primera vez.</p>
--	--	---	---	---	--

				<p>monte. Sino lo aquello que la inmensa mayoría entendía que significaba Velázquez para ellos. Este aproximación al tema de la violencia popular no agita el problema. Ni siquiera en la concreta manifestación de Velázquez. Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismo. Este estudio de la rebeldía popular debería conectarse con el estudio de las formas políticas que la expresan. Toda política tiene una ideología, Velázquez es una forma política de rebeldía y el sentimiento popular es en cierto modo, la ideología. Aquí hay que escapar del formalismo civilizado y no considerar formas políticas solamente a los partidos e ideologías a sus programas. Esta concepción falla cuando se quiere analizar el problema en el presente y desde la perspectiva de la liberación nacional. El formalismo positivista se basa en los hechos, la resistencia popular en todas sus etapas, desde la más incipiente, los niega. Al resistir la opresión niega los hechos que la producen. Con esto siguiendo a Fanon, quiero decir que la certeza es adecuación a los hechos, pero la verdad para el</p>	
--	--	--	--	--	--

				pueblo es aquello que perjudica al enemigo. (Roberto Carri, prólogo de su texto)	
3 (3:00-05:05)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 5 pantallas: resalta el del medio. Es una animación en 2D, fondo rojo, y un mundo de color naranja. Luego se hacen 3 cuadros y aparecen textos sobre el fondo rojo, en cada uno de ellos. Luego en el medio aparece un imagen con la cabeza de cristo sobre fondo gris y a los lados título de noticiarios.</p> <p>I nº2) 5 pantallas, cada una con diferentes imágenes. Videos de ganado, casa en el campo, maquinaria agrícola, en el medio imágenes caseras de una familia bailando. Se entremezcla el blanco y negro con el color. Todo sucede en el día.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº3) Casera: una niña frente a la cámara, juega, detrás están otros miembros de lo que</p>	<p>I nº1) Animación 2D. Color, planos ilustrativos, muy clásico y plano.</p> <p>I nº2) Mezcla de estilos, byn, color, documental, noticiero, institucional. Videos caseros. Planos generales tienen más presencia.</p> <p>I nº3) Casera, a color. Bien conservada a diferencia de Estela. Cámara en mano. Luz natural.</p>	<p>En polivisión hay fragmentación.</p> <p>La voz unifica las imágenes.</p> <p>Los nexos son atemporales y no espaciales, revisar asociaciones para mayor precisión. Son pequeños elementos similares los que ponen en diálogo las imágenes.</p>	<p>I nº1) Fuera campo no percibido, como es animación, ¿no existe? Espacio dinámico descriptivo, centrado, cerrado.</p> <p>I nº2) En general fuera campo imaginable. Espacio dinámico descriptivo y estático móvil.</p> <p>I nº3) fuera campo imaginable, espacio dinámico descriptivo. Unitario, centrado, normal. Imagen casera. Amateur.</p> <p>Sonido:</p> <p>Proyector de cine, efectos de la animación son muy electrónicos, casi espaciales, música institucional sesentera. Voz del video de la animación, dice: Vigilar es defender. Esta película pretende despertar preocupación y motivar el interés sobre un problema especialmente importante y siempre actual: el cuidado de nuestras fronteras. De modo general se presentaran ante ustedes los peligros de una actitud</p>	<p>Época: contemporánea, período 60s y 80s. Esto por la época de las imágenes. La voz determina un tiempo presente, en general.</p> <p>I nº1) Tiempo lineal en el caso de la animación.</p> <p>I nº2) Tiempo anacrónico, y lineal no vectorial.</p> <p>I nº3) Al ser una toma el tiempo lineal pero claramente habla de un pasado, al ser una imagen casera.</p> <p>Frecuencia: todos los sucesos aparecen por primera vez.</p>

	<p>parece su familia. Hay niños, ancianos, en un exterior soleado, muy cálido todo.</p> <p>Tema: Se refuerza la idea de cuatrereros, con las imágenes del ganado.</p> <p>Motivos: Vacas, campo, casa de campo.</p>			<p>confiada, en contraposición a los beneficios de una actitud alerta. Todo esto se expone sin intención de dar normas para la acción específica. Puesto que estas dependen exclusivamente de la situación y decisión particular de cada caso.</p> <p>Se detiene el proyector. Entra voz de Carri, acompaña mugidos de vacas, ambiente de campo (pajaritos), un árbol talado que cae. Un hacha que corta el árbol. Risas de niños.</p> <p>El sonido enriquece y abre el espacio del cuadro, dándole importancia a las acciones o sucesos que se muestran en la polivisión.</p> <p>Voz de Carri, dice: Chináz dice que Isidro no quiere que se haga una película sobre él. Le pregunto cómo sabe y me cuenta que el también estuvo años recopilando material sobre Isidro, y que Llusiano, una de las víctimas de Isidro, le dijo que era Velázquez el que no quería que se hagan películas sobre él. Por eso todos los proyectos quedan truncos. No todos, digo yo, una película se hizo. Y alguien la vio</p>	
--	--	--	--	--	--

				pregunta Mariano con una lógica implacable. Sí, incluso Cedrón en una carta, dice que la película es bastante bella. La carta tiene Peña. Cara de Chináz de desconfianza. Fin de la conversación.	
4 (5:06-9:38)	<p>I nº1) Político que está siendo entrevistado, parece el backstage de algún evento. Es un adulto mayor, canoso. Le entrevista una mujer, no se le ve el rostro, solo el perfil. Sí se ve el micrófono que tiene.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) La imagen anterior se sitúa en el centro y aparecen otras dos. A la izquierda una fábrica o empacadora, luz día, se ve poca gente, parece video institucional de feria ganadera. A la derecha, lo que parece una publicidad o una novela, dos personas, un auto, globos, parque, todo es alegría. Todo muy superficial.</p> <p>I nº3) Se mantiene la feria ganadera a la izquierda, en el medio aparece imagen rojiza, hombre joven habla a cámara, explica algo que no se escucha. A la derecha, imagen de</p>	<p>I nº1) Estilo noticiario, cámara en mano fija, plano medio, a color.</p> <p>I nº2) Mezcla: estilo institucional, noticiario y publicidad. Todo a color.</p> <p>I nº3) Todo tiene estilo institucional, educativo. Cámara quieta, planos generales o medios.</p> <p>I nº4) Imagen casera, súper 8. Color.</p> <p>I nº5) Mezcla: Institucional, documental, animación, ficción. Mezcla de color con byn.</p> <p>I nº6) Mezcla: ficción, documental y quizá imágenes caseras. Todo a color.</p> <p>I nº7) Mezcla: ficción y</p>	<p>Por momentos hay nexos pero a partir de motivos que se repiten. En general hay fragmentación.</p> <p>Hay que resaltar el montaje del supuesto filme, que con imágenes de distintas fuentes aparente ser una misma cosa. Es donde más nexo existe.</p>	<p>I nº1) Cámara centrada en campo. Fueracampo no percibido. Espacio dinámico descriptivo. Espacio plano, unitario y centrado.</p> <p>I nº2) Espacio complejo de definir a causa de que es polivisión. En general: Fueracampo no percibido. Estático móvil. Unitario, plano, centrado.</p> <p>I nº3) Fueracampo no percibido. Estático móvil. Unitario, plano, centrado.</p> <p>I nº4) Fueracampo imaginable. Espacio dinámico descriptivo (filme casero), plano, unitario, centrado.</p> <p>I nº5) Espacio variado a causa de la polivisión.</p> <p>...</p> <p>I nº8) Campo y fueracampo (¿por qué muestra rodajes?) Fueracampo definido. Espacio estático móvil y</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>I nº1) tiempo lineal, una sola toma.</p> <p>I nº2) tiempo anacrónico pero se puede encontrar linealidad en ciertos pasajes, si se toman las imágenes individuales.</p> <p>...</p> <p>I nº4) Tiempo lineal vectorial, es una sola toma. Flujo normal, común.</p> <p>...</p> <p>I nº8) Tiempo aparentemente lineal, en el que se intercalan sucesos</p>

	<p>aserradero, hombres acomodan troncos, máquinas cortan madera.</p> <p>I nº4) Familia almorzando en terraza, imagen casera. Hay adultos, jóvenes, niños, una mesa, botellas de agua o gaseosa, comida.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº5) 3 cuadros del centro, parece un western, es la continuación del filme rojizo. A los lados animación tipo Disney muy antigua, en 2D. A la izquierda un jinete, sobre un caballo y a la derecha un músico con guitarra. Luego en el medio, tomas de cámaras, moviolas, proyectores y dos personas. Al lado izquierdo aparece la imagen casera nuevamente.</p> <p>I nº6) Se queda la imagen del centro, a la izquierda mujer con bebé, bebe siendo amamantado. A la derecha señora con coche de bebé dentro de casa. Hay unos niños</p>	<p>publicidad.</p> <p>I nº8) Todo en blanco y negro, cámara en trípode, movimientos leves. Muy narrativo todo. Todas deben ser imágenes de filmes de ficción.</p>		<p>dinámico descriptivo. Centrado y unitario.</p> <p>Sonido: Voz del hombre entrevistado y la mujer que lo entrevista: Al fondo un sonido muy opaco, como si estuviese bajo el agua. Texto entrevista: mujer: Estamos hablando de cambios, de cambios de climas, de ambientes, cambios muy particulares y los argentinos todos, los de buenos aires, los del interior del país, hemos vivido un proceso de cambio muy particular. Si bien era un cambio de hombres, como tantas veces se ha dicho, un cambio angustia, inquieta, crea muchas expectativas. ¿Usted cree que ahora en este momento los argentinos estamos otra vez relajados, tratando de relajarnos? Hombre: Los argentinos necesitan tener algo que los lleve a las expectativas, es una ansiedad natural de los argentinos. Por este cambio de gobierno, había una gran expectativa...</p> <p>Otros sonidos que van sobre este diálogo que se extiende más: mugidos de vaca, puertas de carro abriéndose y cerrándose. Ambiente de campo: pajaritos, viento.</p>	<p>pero no son imágenes del mismo filme. Es decir, no es vectorial o es lineal y anacrónico a la vez.</p> <p>Frecuencia: hay imágenes que se desaparecen y vuelven a aparecer en continuación, como la filmación casera o el filme rojizo, que quizá sea educativo o institucional.</p>
--	---	---	--	---	---

	<p>pequeños, parados por ahí.</p> <p>I nº7) 5 cuadros, tres del centro, detalles de bailarina de cabaret. Izquierda, filme rojizo, chicas bailando en una jaula. Derecha: parte delantera de lo que parece un rolls royce.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº8) Secuencia de varios filmes que grafican la lectura del supuesto guion del filme de Velázquez. La mayoría son filmes sobre rodajes o tras cámaras.</p> <p>Aquí se puede decir que estamos ante una mezcla de imágenes inmensa, se plantea ese universo fragmentado, múltiple y a veces indescifrable.</p> <p>Algo que ya viene repitiéndose son las imágenes caseras. No las mismas pero aparecen de manera seguida cuando Carri habla de su familia.</p>			<p>Ambiente de ciudad.</p> <p>Voz de Carri: Le cuento a Peña que Chinaz investigo a Velázquez para hacer una película, le digo, que raro que a un gorila como Mariano, le interese el tema. Me contesta, Chináz es un gorila pero no es ningún pelotudo. Debería hacerse una película sobre el caso Velázquez. Debería, debería, lo mismo que dijo mi hermana cuando empecé a estudiar cine. Deberías hacer la película de los Velázquez. Como nunca me lleve con el debería, nunca me interesó el asunto, hasta que un día, filmando la rabia, un asistente de producción me dice que el tiene el guion de los Velázquez, la única película que se filmó sobre el tema y está desaparecida al igual que su director. Le pregunto como llegó eso a sus manos y me dice que su padre fue el músico de la película y que por eso el lo tiene. Me olvido de eso por años y un día en plena etapa de puerperio y amamantamiento, me acuerdo de esta anécdota y le pido el guion al joven. Y entre tetas</p>	
--	---	--	--	---	--

				desbordadas, cacas y siestas en horarios imposibles leo el guion que empieza así: (aquí Carri lee el inicio del guion que tiene una estructura de cine sobre el cine, es decir empieza con un guion y un rodaje).	
5 (9:38-12:15)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) Secuencia de acción a los costados, es la misma toma de un auto volcándose. En el centro parece el registro de un incendio. Luego aparecen animaciones de líneas para las transiciones. Los costados a color, la del medio en byn.</p> <p>I nº2) Cuadro del centro es una reunión estudiantil, hay mucha gente en un interior. Alguien levanta la mano. Luego cambia a una reunión de mujeres. A los lados arriba: Al parecer son publicidad, la de un radio, hay una mujer en el bosque, en el día. Al otro lado, una mujer con vestido de novia, podría ser casero. Abajo a los lados, protestas estudiantiles. SE REPITE UNA TOMA DEL INICIO, EN LA QUE DETRÁS SE VE EL NOMBRE DEL INSTITUTO.</p>	<p>I nº1) Mezcla: color y byn. Cámara fija. Lenguajes diferentes: el uno es filme de acción, el otro noticiero. Uso de planos generales en ambos casos.</p> <p>I nº2) Mezcla: cámara en mano, estilo publicitario y documental se mezclan. Unifica a las imágenes, el hecho de que están en blanco y negro.</p> <p>I nº3) Mezcla: Noticiero y casero, color y b y n. Cámara en mano en ambos casos. Pero una funciona con más criterio porque no es casera. Planos generales y medios.</p> <p>I nº4) Cámara va dentro del auto filmando exterior, está a color, es un plano</p>	<p>Casi no existen nexos, todo el montaje está fragmentado, en todo caso se pueden ver tipo de asociaciones en la ficha anterior.</p> <p>El color, los sucesos y los elementos que se repiten podrían unificar las imágenes, de alguna manera.</p> <p>Fragmentos 4, 5, 6, 7 y 9 muestran nexos claros ya que las imágenes pertenecen a una misma fuente, en el caso de la 9, 4 y 5 no hay cortes. Todos estos son fragmentos donde no hay polivisión.</p>	<p>I nº4) Campo, fueracampo definido y percibido. Espacio dinámico expresivo. Centrado, excéntrico (subjetivo). Espacio plano.</p> <p>I nº5) Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil. Unitario, centrado, plano.</p> <p>I nº6) campo, fueracampo imaginable. Espacio dinámico descriptivo. Plano, unitario.</p> <p>I nº9) Campo, fueracampo: imaginable. Espacio estático móvil. Centrado, plano, unitario.</p> <p>Sonido: Música de los 70s, voces de multitud protestando, Cantico de: el pueblo unido jamás será vencido. Disparos, fuego, teléfono que suena, hiss: defecto sonoro del celuloide. Ciudad, autos pasando, campo, pelea de box: gente y campana de inicio de pelea. Voces, tacos caminando, cierra con</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo: el tiempo fluye normal, hasta ahora no ha habido slow motion, por ejemplo.</p> <p>En conjunto el tiempo es anacrónico, totalmente fraccionado.</p> <p>Es lineal en ciertos fragmentos, pero no se puede determinar si vectorial o no.</p> <p>Es finalmente la voz la que unifica estas imágenes y las trae al presente.</p> <p>Frecuencia: Se repite un suceso del inicio</p>

	<p>I nº3) Protestas se mantienen a los lados, una dentro de la universidad y otra afuera. Hay jóvenes y adultos. En el centro, imágenes de motos, caseras, muy cálidas. Luego cambia a la imagen de una chica joven, en las afueras de, quizá, la universidad.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº4) Imagen de una carretera, casera, desde dentro de un auto, hay árboles a los lados.</p> <p>I nº5) Una mujer contesta el teléfono, todo muy burgués. Al parecer es su casa, la mujer tiene una bata elegante, es bella y joven.</p> <p>I nº6) Exteriores, patrullas de policías parqueadas y a su lado policías con armas. SE REPITE LA TOMA DE LA SIRENA DE LA PATRULLA. Es de día en medio de una avenida concurrida.</p> <p>I nº7) Plano de mujer joven, dudando. Está en un exterior. La imagen es rojiza. Varios autos van por un camino de</p>	<p>subjetivo.</p> <p>I nº5) Cámara en trípode, sigue la acción, casi no se mueve. Es un plano general corto.</p> <p>I nº6) Muy de noticiario o documental, en blanco y negro, cámara en mano, planos detalle y planos generales.</p> <p>I nº7) El tono del color unifica las imágenes, cámara fija. Planos detalle y planos generales.</p> <p>I nº8) Mezcla de estilos.</p> <p>I nº9) Cámara fija, imagen muy antigua de gente en el estadio. Plano general en blanco y negro.</p>		<p>aplausos.</p> <p>Voz Carri: Me intriga el impacto el inicio del guion por le parecido con mi película los Rubios. En una habitación cualquiera el equipo de filmación discute sobre la película, parece el inicio de los rubios. Y aun cuando avanzo quedo muy conmovida por el parecido en ciertas decisiones formales tomadas por Pablo Sir en 1971 y por mi 30 años después sin haber sabido nada de esta película, salvo que estaba inspirada en el primer libro de mi padre (nombre libro). Al leer el guion intuyo que quizás el filme haya estado basado en la investigación para el libro pero no en el libro en sí mismo. Entonces vuelvo a leer el libro mientras mi cuerpo va recuperándose a su forma más habitual pero no mi emoción. Todas las mañanas me despierto esperando ver a esa Albertina que fui antes de ser madre y no logro encontrarla. Ya no, ya no me dio con desconcierto y entonces emprendo un viaje a pelo ala tierra mas árida que conocí. Terminados de leer los dos textos, el de Sir y el de Carri, decido llamar a Stantic, productora de la película de sir y madre de una de</p>	<p>(ver columna 1) y además se repite en la polivisión, el volcamiento de un auto. Es exactamente el mismo suceso en diferente posición dentro de la pantalla.</p>
--	---	--	--	---	--

	<p>tierra y finalmente un oso hormiguero se pone de pie en medio del campo. Todo es de día, quizá del mismo filme.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº8) Cinco cuadros: Noticiero: políticos que se reúnen. Lucha libre, filme de ficción con una mujer afro argentina dentro de una casa, ficción en blanco negro, mujeres se miran en un espejo, institucional sobre egipto y publicidad de café. Luego en un extremo vuelve a aparecer un filme de ficción o serie.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº9) Toma de graderíos de estadio llenos de gente que celebran algo, quizá un gol.</p> <p>Tema: Burguesía, el personaje con el habla Carri. Intenta representar ese mundo con estas imágenes.</p> <p>Motivos: toma de protestas con letrero atrás.</p>			<p>sus hijas, le cuento a Lita que encontré el guion de los Velázquez, hace un silencio. Entonces le cuento la historia del asistente de producción, hijo del músico de la película se queda repitiendo el ñiguez, el apellido del joven. Me suena un cana, la película no tenía música, dice lita y comienzan las intrigas... (Va a ver a Lita y la describe como una mujer enorme y con actitudes déspotas con sus sirvientes).</p>	
--	---	--	--	---	--

<p>6 (12:15-16:12)</p>	<p>I nº1) Noticiero, un periodista chic, da la noticia del apresamiento de Carlos Alberto Caribe, quien pretendía atentar con la vida de Perón y un presidente Paraguayo. Está dentro de un departamento, hay tiene en la mano, mechas para hacer explosivos. Recorre el lugar, hay de todo. Hasta un arma de juguete en el piso. Si se lo piensa es bastante cómico, pero la prensa sigue funcionando así, tiene sus formas ridículas. Todo parece armado, falso.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) La imagen pasa al centro, la noticia sigue y aparecen dos cuadros a los lados donde están Eva y Perón. Al parecer son anuncios políticos o noticias del gobierno: se ve gente en interiores y exteriores, al parecer estudiantes, niños o simpatizantes del gobierno. El video de evita tiene que ver, puede ser, con su muerte y entierro. Su velorio. En el otro video se entregan regalos a</p>	<p>I nº1) Muy de noticiero. Blanco y negro, diversidad de planos: en su mayoría, planos medios y planos generales. Uso de zoom y cámara en mano.</p> <p>I nº2) La fotografía es muy similar en los tres cuadros. Todo en un estilo de noticiero, en blanco y negro. Planos medios en su mayoría. Cámara en mano.</p> <p>I nº3) Noticiero, blanco y negro, cámara en mano. Empleo de detalles y planos medios.</p> <p>I nº4) Cámara en trípode, blanco y negro, planos generales. (Centrado en el video de escuela de policía).</p> <p>I nº5) cámara fija. Plano medio, blanco y negro, más parece del mundo de la ficción.</p> <p>I nº6) Mezcla de estilos. Ficción con noticiero. Blanco y negro, y color rojizo, es</p>	<p>En esta secuencia hay que rescatar el nexo de las imágenes por el blanco y negro y la fragmentación con la aparición de la ficción a color. Es lo más importante.</p>	<p>I nº1) Campo. Fuercampo imaginable. Espacio dinámico expresivo. Plano, centrado, abierto.</p> <p>...</p> <p>I nº5) Campo. Fuercampo no percibido. Espacio estático móvil. Centrado, plano, abierto.</p> <p>I nº9) Campo. Fuercampo no percibido. Espacio estático móvil. Plano, el plano es un tanto picado, una suerte de subjetiva de la persona que recibe el libro.</p> <p>Sonido: Voz del periodista. Ambiente de mucha gente en un lugar, voces, al parecer rezos y vitoreo. Tambores de marcha o desfile, voz de mando. Alarmas, gente conversando, proyector de cine,</p> <p>Voz de Carri: Me voy de la oficina de Lita con más incertidumbres que cuando entré. Sus relatos de la película son confusos, van y vienen en el tiempo y están atravesados por su maternidad y la militancia de Pablo. La mitad de la película la hizo embarazada. La otra mitad en</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>La voz ayuda a ordenar el flujo de tiempo de las imágenes y gracias a esta el tiempo es lineal, no vectorial. Sino fuera por esto, sería anacrónico totalmente.</p> <p>Resalta el hecho de que las tomas del desfile de la policía van en reversa. En general, todo lo demás fluye en tiempo realista y normal.</p> <p>Frecuencia: Se repiten tomas de otras secuencias y de tomas que aparecieron en las mismas. La simultaneidad de tomas del noticiero, en un punto quiere resaltar la puesta en</p>
------------------------	--	---	--	--	--

	<p>niños.</p> <p>I nº3) Imágenes del mismo noticiero, unas que se repiten y otras nuevas que suceden simultáneamente. Es el mismo departamento y el mismo periodista.</p> <p>I nº4) 5 Cuadros, tres, que son los principales, muestran un desfile de la policía, pero las imágenes van en reversa, los policías marchan hacia atrás. Hay público, multitudes, autoridades. Todo sucede en exteriores, de día.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº5) Un hombre joven, sentado, le entrega un manuscrito o algo similar, a otra persona. Es un lugar pequeño, como la antesala de una oficina.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº6) A los lados tomas de un filme de ficción (este es usado para graficar el encuentro de Carri con Lita), el mismo que usó para presentar a Lita, se</p>	<p>extraño porque no llega a ser sepia. Primeros planos y planos generales. Cámara en mano y cámara fija.</p> <p>I nº7) Mezcla de estilo, ficción con noticiero. Blanco y negro con imagen rojiza. Primeros planos y planos generales.</p> <p>I nº8) Mezcla, noticiero con publicidad. Blanco y negro vs color. Uso de primeros plano y planos medios en la ficción y P. Generales para el noticiero.</p> <p>I nº9) Blanco y negro, un tanto subjetiva la toma, corresponde a la ficción. Cámara fija.</p>		<p>puerperio. Se quebró un brazo el última día de filmación porque chocó con su 12b llevando las latas a cinecolor, lo dejó clavado en la esquina de cabildo y juramento, frente a las galerías churba. La película nunca se llegó a editar pero Cedrón la vio terminada, Filmaron el operativo en el que matan a Isidro en la escuela Busetich, haciéndose pasar por estudiantes de cine. Mi padre los mandó a Chaco con una chica que era de la organización y que supuestamente iba a colaborar en la investigación de la película. Pero en realidad estaba llena de panfletos e iba con información para organizar una operación. Ella nunca tuvo latas en su casa... Cae Cámpora y sale por todas las librerías de la ciudad a comprar ese libro... (Continúa citando su conversación con Lita, en la que le habla de que conoció a sus padres, sobre cine y política, y sobre la película de Velázquez que no tenía sonido).</p>	<p>escena de los mismos y por lo tanto su falsedad.</p>
--	---	--	--	--	---

	<p>ven dos mujeres muy elegantes dentro de una casa. Una de ellas es afro descendiente. En el centro, una entrevista a varios jóvenes reunidos en una mesa, parece de noticiero.</p> <p>I nº7) La imagen de la derecha pasa el medio. Las de los lados, una es de un archivo con latas de cine, de dos personas frente a una moviola y de una sala de cine. YA LAS VIMOS ANTES EN LA SEC 4, SE REPITEN (SE RECICLAN). Al otro lado, imágenes de noticiero, en el exterior e interior del Bar: los estudiantes.</p> <p>I nº8) A los lados, tomas de comerciales de TV, a la izquierda de trajes para hombre y a la derecha de alguna bebida. En el centro, un lugar con grafitti de combatientes revolucionarios, jóvenes, parece noticiero. HACIA EL FINAL, EN EL CENTRO, VUELVE A REPETIRSE UN MOMENTO DEL FILME DE FICCIÓN DE LAS DOS MUJERES DONDE UNA LE ENTREGA UN GUION A OTRA.</p>				
--	---	--	--	--	--

	<p>No polivisión:</p> <p>I nº9) Cierra con detalle de alguien colocando un texto sobre un mostrador, de manera enfática.</p> <p>El montaje de estas imágenes, en esta secuencia, sirve mayormente para graficar lo que Carri va narrando, su encuentro con Lita y lo que ella le cuenta.</p>				
7 (16:12-19:57)	<p>I nº1) Chica en escalinata, es la misma del filme de ficción, representa a Carri. Es de día. Ella va muy elegante con un sombrero. Toma de tráfico, muchos, autos, edificios a los lados. Exteriores atestados de gente, estas imágenes no son de la misma fuente que las anteriores. Desde el cielo, imagen de ciudad, quizá Buenos Aires. Se la ve muy moderna. Vuelve imagen de chica (Carri) que va caminando.</p> <p>I nº2) Imagen de hombre que golpea a otro en el interior de una oficina o despacho. Dos hombres de campo con una serpiente, en el campo, luchan contra ella (UNA DE ESTAS</p>	<p>I nº1) Mezcla, color, ficción, cámara fija. Resalta toma desde el aire. Muchos planos generales.</p> <p>I nº2) Mezcla, color y blanco y negro. Cámara en trípode, fija pero con movimientos leves y bien ejecutados. Ficción y documental.</p> <p>I nº3) Imágenes documentales, de ficción e informativas, se mezclan. Color y blanco y negro (protestas estudiantiles).</p> <p>I nº4) Todo en blanco y negro, se unifican porque son imágenes de noticiarios.</p>	<p>Es interesante sobre todo, el nexo que poseen las imágenes en la parte 4, ya que son imágenes sobre un mismo suceso o que al menos así parece. Tienen nexos por su forma.</p> <p>A pesar de que hay fragmentación es posible crear vínculos porque algunas imágenes se repiten, por lo tanto comienzan a generarse antecedentes en la mente del espectador. ¿Uno se acostumbra al modus operandi de</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo imaginable. Espacio dinámico expresivo y estático móvil a la vez. Plano, centrado y abierto.</p> <p>I nº2) campo. Fueracampo no percibido. Espacio estático móvil y dinámico expresivo.</p> <p>Sonido: Ciudad, tacos de mujer caminando (¿no es el mismo que aparece antes ya?). Multitud murmura, pajaritos, puñete, balazos. Bar o restaurante, proyector de cine. Voz de noticia: madre que habla sobre su hijo que se fue con mucho dinero, ella espera que vuelva. Es un buen chico dice.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Incluso gracias a la narración, el tiempo es lineal no vectorial. Y por supuesto hay tiempo anacrónico.</p> <p>Frecuencia: Imágenes que se repiten del filme rojizo (No es el mismo que el de las dos mujeres). En la polivisión sí se repiten momentos, sobretudo en la parte de la noticia y las imágenes cambian de posición.</p>

	<p>IMÁGENES YA SALIÓ ANTES EN LA SECUENCIA 4). Dos personas, una frente a otra, estudian varios textos que están sobre un escritorio. Mujeres leyendo y escribiendo (misma fuente que la imagen anterior).</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº3) A los lados una mujer llega con una niño a su hogar, es exactamente la misma imagen. Otra mujer cierra la puerta. En el centro, imagen de documental, sobre protestas estudiantiles. Imágenes de los lados cambian por las de una vaca y sus ubres.</p> <p>I nº4) En el centro, una mujer sentada habla con un periodista sobre su hijo que, al parecer, escapó. A los lados, arriba, imagen de mujer, abajo mujer con niño en brazos, estas se repiten una a cada lado. Estas cambian por imágenes de entrevistas y reportajes, cada una diferente de la otra. Imagen del medio cambia y ahora es un hombre que les dice a unos periodistas que deben irse del lugar. Están en</p>	<p>Entrevistas en su mayoría. Muchos primeros planos.</p> <p>I nº5) Mezcla, color, blanco y negro y animación. Cámara fija y en movimiento.</p> <p>I nº6) Similar al fragmento anterior pero aquí no hay animación. Hay dos estilos diferentes, uno estático y otro en movimiento, más <i>indie</i>.</p>	<p>este filme?</p>	<p>Sonidos extraños (animación). Moto, proyector de cine.</p> <p>Voz de Carri: Salgo a Palermo con la cabeza tan hinchada como las tetas, hace horas que mi hijo no me succiona. Debo llegar rápido a casa... Mi cabeza está ida viajando al pasado otra vez. Será mi hijo varón que me lleva a Roberto mi padre muerto? Si siempre dije que Isidro era una película de hombres, que a mi no me vengán con películas de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas con dar la vida por un mejor amigo... Que hago con estas trecientas páginas de investigación de unos jóvenes que creían que podrían cambiar el mundo haciendo cine.</p> <p>Pienso en Peña casi a diario, mientras leo las transcripciones que según Lita hizo Vicky Walsh. Cuanta alcurnia revolucionaria. Cuántos muertos. PIENSO EN FERNANDO (MARTIN PEÑA) Y SU OBSTINACIÓN POR LA MEMORIA. ME DOY CUENTA QUE AHÍ ESTÁ LA PELÍCULA QUE HAY QUE HACER AHORA, EN LA ÉPICA DE FERNANDO, ESE HOMBRE PEQUEÑO Y DESALIÑADO QUE DEJA SU VIDA EN CADA CM DE</p>	
--	---	--	--------------------	--	--

	<p>una hacienda de alguien importante. Quizá todo gira en torno a la noticia del joven desaparecido. La imagen del medio se va un costado, abajo. Vuelve la imagen del medio al centro y la del centro se va a un lado, arriba. Las imágenes de abajo ahora son de patrullas y policías. Luego desaparecen, junto con la del centro.</p> <p>l nº5) Imágenes de una animación estática, se ve el cielo estrellado, los dibujos son muy sencillos y parecen hechos por niños. En el centro aparece un hombre pensando y luego este es reemplazado por una imagen de live action de un hombre en una moto, por la ciudad. A los lados aparecen imágenes del mismo filme pero de otros momentos, siempre se le ve a este hombre en la ciudad. Al parecer transporta latas de cine. Abajo aparecen imágenes, quizá de noticiero, donde un hombre encuentra unas botellas en un lugar abandonado. En el centro, ahora aparece un filme rojizo, es un hombre hablando a cámara con un rollo en la mano</p>			<p>CINE QUE RESCATA. Ese es mi personaje, esa es mi historia. Un hombre solo que hace algo que casi a nadie le importa. Conservar la historia del cine nacional, rescatarla de privados, estafadores, mentirosos varios y ponerlas a disposición. Nadie lo ayuda. Él se financia solo, habla solo, vive solo, en su mundo de películas, lo llamo.</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>(ESTO YA VIMOS ANTES EN LA SEC 4).</p> <p>I nº6) Queda la toma del hombre en tono rojizo, en el centro. A los lados, imágenes del muchacho que reparte latas. Son de diferentes momentos de ese filme.</p> <p>Carri fusiona el pasado con el presente a partir del embarazo de Lita y el suyo propio.</p>				
8 (19:57-24:50)	<p>No polivisión:</p> <p>I nº1) Título de aventura films, rojizo, es la continuación del filme anterior, es el hombre de la imagen anterior, quien proyecta esto. Imagen de una mujer cantando sobre fondo negro.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) Imágenes en blanco y negro de Cuba: playa, cabaret, música. Mujer cantando sobre fondo negro, se repite. Luego, mujer rubia a la izquierda, en el centro paisaje de Cuba y a la derecha, la misma mujer cantante pero recibiendo</p>	<p>I nº1) Mezcla, ficción con ficción, color y blanco y negro. Cámara firme. Resalta PP de la mujer cantante.</p> <p>I nº2) Mezcla, ficción y documental. Predomina el documental. Todo en blanco y negro. Mucha cámara en mano que contrasta con la puesta en cuadro de la ficción.</p> <p>I nº3) Todo muy documental y en blanco y negro.</p> <p>I nº4) Blanco y negro, didáctico, cámara fija.</p>	<p>Nexos generados por el tema, la ausencia de color y la fotografía.</p> <p>No se siente tanto fraccionamiento aunque sí lo hay. Una de las secuencias más fluidas.</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo no percibido, en la toma de la mujer. Espacio estático móvil. Centrado, unitario, plano.</p> <p>I nº4) Campo, fueracampo no percibido. Espacio estático móvil. Plano, centrado, unitario.</p> <p>En esta parte es interesante como el espacio lo da la narración, incluso el viaje a otro país, el archivo como espacio y como imagen a la vez. Es una secuencia muy ejemplar en todo sentido. CUESTIONA LA CONCEPCIÓN DE LOS ESPACIOS COMUNES DEL CINE NARRATIVO.</p> <p>Sonido: Proyector de cine,</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo de la narración, es lineal pero por las imágenes, totalmente anacrónico.</p> <p>Frecuencia: Los sucesos son nuevos pero el rostro de la mujer, se repite dos veces. No hay aparición de imágenes anteriores.</p>

	<p>alguna visita. Al parecer son todas imágenes del filme <i>Affair in Havana</i>. Luego, imagen roja en el centro: un auto avanza por una avenida, e imagen repetida a los lados, donde dos guardias abren una puerta para que entre un auto. Matrimonio en la cama, a los lados y en el centro comienza documental de Mao. Pasan todas las imágenes, a ser de este documental: Aviones, marchas, mapas, incendios. Título de LE CIEL LA TERRE. Guerra, fuego. Mujeres chinas combatientes, cantando. Paisajes, barcos militares desembarcando. Título de Didáctico sobre las armas del pueblo.</p> <p>I nº3) Imágenes de esto se mezclan con las del documental de Mao, Le ciel la Terre y ya es tiempo de violencia, en 5 pantallas. Imágenes que muestran guerra, niños y gente en la pobreza. Las protagonistas son del didáctico que enseñan a hacer bombas caseras y otro tipo de armas. Aparecen tomas de armas, camiones del ejercito. Pueblo. Ceremonia</p>	<p>Planos detalle.</p> <p>I nº5) Todo muy documental, predomina el blanco y negro. La imagen de la mano con la bomba es <i>flipeada</i> pero es la misma. Es un recurso para mejorar la composición.</p>		<p>percusión, cántico extraño que abre el espacio, lo hace profundo y amplio a la vez, ambiente de campo. Olas. Autos, viento. Bong, multitud, aviones, balazos, metralletas, aviones volando. Alarma de aviso de ataque, explosiones, helicópteros, reloj andando. Hiss. Sonidos de proyector o cambio de diapositivas. Líquido cae en un recipiente. Suena vas a morir hijo del diablo. Voz de mujer que indica como hacer bomba casera (parte de esto se escucha también al final: volvemos a ver los componentes?). Sonido que acompaña la desaparición de las imágenes al final (swish). Termina sonido de proyector de cine.</p> <p>Voz Carri: La cosa es así, en el año 2003 viaje a Cuba a presentar los rubios. El tufillo latinoamericanista del festival me enerva. Las personas que en la puerta del hotel me ofrecen sexo, compañía o langostas me deprimen muchísimo. Me la paso adentro de los cines viendo lo que sea y tomando mojito afuera. La comida es espeluznante o contrabandada...</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>militar.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I n°4) Un reloj sobre la mesa, al lado un envase con un líquido (es imagen del didáctico). Luego, imagen de un círculo en la tierra.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I n°5) 5 pantallas, en el medio protesta, a los lados, una mano con botella, la parecer bomba casera, a los extremos, fuego en un campo junto a un árbol. Las 5 pantallas desaparecen.</p> <p>Esta secuencia, sirve para graficar la esencia del espíritu revolucionario de Carri y su viaje a la Habana. Habla del archivo, a partir del archivo mismo. IMPORTANTE. LOS TÍTULOS PERMITEN IDENTIFICAR ALGUNAS IMÁGENES.</p> <p>¿Le ciel la terre, cita a Solanas y La hora de los hornos?</p>			<p>En fin, cuando creo que todo está perdido, tengo la fortuna de encontrarme con Peña y Cedrón, Lucía, en una esquina de La Habana. Desolada me subo en el auto donde van y que me lleven a donde sea. Vamos al ICAIC. Fernando saca una libretita mínima con inscripciones encriptados y pide al empleado que le abran las latas nombradas como Juan y Susana van a la cama. Aparecen unos documentales de Mao... Es que ahí no entra cualquiera a revisar latas, los modos clandestinos y persecutorios siguen vigentes por esas tierras... (Encuentran ya es tiempo de violencia, filme que Carri define como la mejor película argentina, esta película hace aflorar su lado revolucionario, en conversaciones con otros directores de latam, ella se muestra entusiasmada, pero no les dice lo que piensa de Cuba. Ella termina conmovida por el contexto y el filme tiempo de violencia y a partir de esto concluye que igual a sus padres hubiese pertenecido a una célula subversiva, sin duda.)</p>	
9 (24:51-26:04)	Polivisión:	I n°1) Imágenes sepia, parecen caseras. Cámara en	Hay poco nexo entre las imágenes.	Complicado determinar el espacio, pero si se piensa en conjunto y no	Época:

<p>I nº1) Dos tomas a los lados, en el centro no hay nada. Son unos niños jugando con sus padres, en un carrusel de algún parque.</p> <p>I nº2) Fade out de las imágenes anteriores y aparece filme rojizo en el centro, un hombre y una mujer en un bar. A los lados unas manos tocan un tambor, es la misma toma. Fade out de esas tomas.</p> <p>I nº3) Imagen del centro se queda. Ahora son 5 pantallas. A los extremos un avión comercial volando (publicidad), es la misma toma. En el medio a los lados, imágenes del documental de Mao.</p> <p>I nº4) Por corte, tres imágenes nuevas. A los costados documental de Mao, en el centro, el inicio de la animación que vimos en la secuencia 3, se repite.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº5) Cuadros de colores, aparentemente colas de</p>	<p>mano. Plano medio y plano general.</p> <p>I nº2) Mezcla de ficción con documental, color con blanco y negro. Film rojizo en plano general y los otros en varios planos. Muy documental.</p> <p>I nº3) Mezcla, color y blanco y negro. La toma del avión esta flipeada para mejorar la composición. Planos generales, detalles y planos medios.</p> <p>I nº4) Mezcla, animación y documental, color y blanco y negro. Diversos valores de plano. La animación es en 2D y también tiene un tono rojizo.</p> <p>I nº5) Momento abstracto de transición, solo son cuadros de colores.</p>	<p>Aparecen con mayor frecuencia las del documental de Mao, hay que cuestionarse si este es el material del ICAIC o no. Seguro no es por todas las dificultades.</p> <p>En general, el montaje es fragmentado.</p>	<p>individualmente, en esta secuencia se remarca mucho la desaparición y la aparición de cuadros con fades, es decir es más sutil que antes. La transiciones son más suaves.</p> <p>I nº5) En este caso no hay imagen, es abstracto el espacio, podría marcar un espacio libre dentro del flujo de imágenes. Rompe con la narrativa y plantea posibles espacios para el pensamiento del espectador.</p> <p>El audio es fundamental para marcar el espacio.</p> <p>Sonido: Niños jugando, sonidos de un bar. Congas sonando. Avión volando. Proyector de cine. Mugido de vacas (esto es extraño, ¿alude a cuatreros?).</p> <p>Voz de Carri: Pero los tiempos son otros y me tocó este. El de un ombligo tan lastimado del que no logro zafar. Luego del hallazgo nos embriagamos con mojito, ahí Fernando me cuenta la historia de la carta de Cedrón, el padre de Lucía. En la que dice claramente que los Velázquez, la película, viaja a Cuba con otros materiales de sus películas. Fernando ha revisado</p>	<p>contemporánea.</p> <p>Tiempo anacrónico y lineal por la narración, pero a partir solamente de las imágenes es complicado encontrar un tiempo lineal. Aunque dentro de la toma del bar, el vuelo de los aviones, al ser una toma hay linealidad. Pero en las imágenes documentales se emplean más planos que no necesariamente responden a un tiempo específico.</p> <p>Hay slow motion en las imágenes del carrusel.</p> <p>Frecuencia: Se repite la imagen de la animación. Al parecer las repeticiones se van tornando constantes.</p>
--	--	--	---	--

	celuloide.			<p>varias veces esas latas, pero los Velásquez, parecen haberse desintegrado en los fotogramas de Cedrón, o la habilidad de Isidro para ocultarse lo ha sobrevivido... (Luego de esto Carri reflexiona sobre la importancia del archivo revolucionario del ICAIC y sugiere que el mundo debería hacer vaca para PRESERVAR ESTOS MATERIALES, dice que debería ser patrimonio de la humanidad. Esto a pesar de reconocer que el proyecto político cubano fracasó). Aquí nos encontramos con dos problemas de la historia de la humanidad, la idea de nación y la de revolución y su pensamiento único.</p>	
10 (26:04-30:38)	<p>Fragmento completo de lo que parece el inicio de <i>Ya es tiempo de violencia</i>. Todo comienza con tomas de gente en una zona muy pobre, adultos, viejos y niños son parte de panorama. Casas muy viejas y en precarias condiciones. Imágenes de lucha en las calles, principalmente en Argentina, pero hacia el final se muestran imágenes de varios países. Se ve gente, policía, policía montada. Camiones, autos. Enfrentamientos, carros incendiándose en media calle.</p>	<p>Todo muy documental. Blanco y negro, es una producción muy independiente. Cámara en mano, tomas inestables. Luz natural. La calidad es muy pobre en general pero eso se debe al tiempo y a la pobre conservación del material.</p> <p>Resaltan tomas en plano general y planos medios, esto permite registrar la lucha colectiva.</p>	<p>Las imágenes tienen nexos, van con relación a un mismo tema. Es una secuencia que no es ff en sí y que se respeta enteramente, no hay intervención de ningún tipo. Aunque sí hay apoyo con fx de sonido.</p> <p>No es una construcción fragmentada. Es el montaje de los autores mas no de Carri.</p>	<p>Campo, fueracampo imaginable y definido. En el sentido en que las imágenes marcan lo que sucede alrededor y estos sucesos son conocidos por todos, cuando de protestas y huelgas se habla. Existe conocimiento previo de esto.</p> <p>Es un espacio dinámico descriptivo. Abierto, unitario, a veces excéntrico pero esto se da por lo que el mismo contexto de violencia y enfrentamiento demanda, no es siempre una decisión estética.</p> <p>La voz en <i>off</i> es clave, es principal y</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo: lineal no vectorial.</p> <p>Frecuencia: Estos sucesos no se habían visto antes. Pero repite sucesos similares: enfrentamientos y la violencia de la lucha.</p>

	<p>Discursos, marchas.</p> <p>¿Será el archivo visto en el ICAIC?</p>			<p>protagónica, pero no es única, hay la voz principal y la voz de un testimonio.</p> <p>Al inicio hay una melodía como de un silbido. Luego una guitarra acústica que acompaña el testimonio. Otros sonidos: disparos, voces de protesta, bombas caseras que explotan. Hacia el final de la secuencia vuelve la guitarra acústica.</p> <p>Voz en off: Usted vive en una sociedad que se denomina occidental y cristiana. Pero que prisionera del sistema liberal capitalista, traiciona y escarnea el contenido del cristianismo.</p> <p>Testimonio: Todas las reformas que veníamos teniendo con el gobierno de Perón, las venimos perdiendo. Así como con vaselina. Y así llegó el 29, salimos a las 11 de todos lados, todos juntos. Vos no sabes si te van a tirar balas o gases. Pero vos miras para atrás y vez a todos tus compañeros, todos juntos y eso te da fuerza...</p> <p>Voz en off: Pero a todo esto hemos dicho basta ya. Hemos llegado al borde y hemos decidido ponerle fin</p>	
--	---	--	--	---	--

				a esta guerra silenciosa, en la que solamente el bando del pueblo sufre las bajas. La guerra revolucionaria, la guerra del pueblo ha empezado ya... La victoria popular tiene un precio muy alto.	
11 (30:38-32:56)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 3 cuadros, empieza con tres cuadros de manchas o formas abstractas en movimiento. Luego, en el centro, imágenes de reportaje de varias persona cortando grandes trozos de carne y también vendiendo chorizos. Luego, imagen del centro cambia y se ve a unos gauchos, uno toma mate, la imagen del lado izquierdo se ve una ciudad, ambas tienen tono rojizo. A la derecha imagen de avión aterrizando e imágenes de Affair in Havana. Luego en el centro cambia al filme de las dos mujeres, y a la izquierda un hombre se quita y se pone una chaqueta. Luego se queda solo en el centro, la imagen del filme de las dos mujeres.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº2) La imagen anterior se</p>	<p>I nº1) Uso de restos de celuloide: formas abstractas. Mezcla, noticiero, ficción y documental. Color y blanco y negro. Planos generales y planos medios.</p> <p>I nº2) Color, aunque predomina el tono rojizo (¿intencional o desgaste del celuloide?). Cámara en trípode, muy estática, sigue las acciones, uso de zoom. Destacan planos detalle.</p> <p>I nº3) Mezcla, animación, noticiero y documental, color y blanco y negro. Uso de restos de celuloide: formas abstractas.</p>	Fragmentado, lo mismo, imágenes cobran sentido con voz en off. El nexa comienza a formar el espectador, imágenes de las mismas fuentes es posible juntar, incluso pensando en secuencias anteriores.	<p>I nº2) Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil. Centrado, unitario, Plano pero cuando la cámara hace zoom se convierte en un espacio profundo.</p> <p>Sonido: Proyector de cine, sonido de cambios de diapositivas. Avión despegando, saltos en el sonido, mugidos de vaca. Gente conversando, tigre rugiendo. Ambiente de campo, cánticos de pájaros.</p> <p>Voz de Carri: empiezo a pensar la película de Velázquez, tres tiempos, tres geografías, tres personajes, (¿POR ESTO SON TRES CUADROS? sí) un mismo actor. Tengo varios títulos: tierra de cacería, es lo que significa Chaco en su lengua nativa, tiempo de rebelión, un homenaje a tiempo de violencia, Isidro Velázquez te pone en tema, Velázquez, más contundente para mi gusto. Investigación del cuatreroismo, así se llamaba la brigada que asesino a</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo anacrónico, fragmentado. La voz por su lado plantea un tiempo lineal no vectorial.</p> <p>Frecuencia: aparición de tomas de otras secuencias que significan otros momentos del relato. Es decir repite imágenes. Frecuencia múltiple y repetitiva.?</p>

	<p>agrandada, ambas mujeres se toman de las manos, es un momento un tanto romántico, o que podría marcar el inicio de algo así.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº3) 3 cuadros, en el centro una animación: un hombre y un tigre se enfrentan en la selva. A la izquierda y a la derecha aparecen tomas de personas leyendo o escribiendo, muchas de estas ya fueron vistas en secuencias anteriores, como en la secuencia 6 y 7, estas imágenes se intercalan, pasan de izquierda a derecha y viceversa. Luego, Tomas rojizas de campo, quizá ese el mismo filme en el cual los hombres luchan contra una serpiente. Imagen del centro, la animación continúa, hasta que el hombre logra matar el tigre. Luego, imagen de mucha gente reunida en una mesa, autoridades. Luego imagen de militares y gente en las calles. Imagen del medio termina con cola de celuloide y las de los lados quedan en negro.</p>			<p>Isidro... La película salta del El Chaco 1966, Isidro Velázquez en su apogeo, a Buenos Aires 1972, cineasta que hace una película sobre Velázquez, a Cuba 2010, cinéfilo que busca la película desaparecida. Los tres personajes los hace un mismo actor. La parte de Cuba nunca llegue a escribirla porque Lita con un simple parpadeo de ojos me la bochó... Luego de cuatro versiones logramos sacarnos a los intelectuales que reivindicaban al rebelde y quedarnos con Isidro y su supervivencia...</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>ESTA SECUENCIA COMIENZA CON FORMAS ABSTRACTAS Y TERMINA CON FORMAS ABSTRACTAS.</p> <p>HAY UN DOBLE RECICLAJE, IMÁGENES EXACTAS SE REUTILIZAN PARA GRAFICAR OTROS MOMENTOS. ESTO REFUERZA Y REMARCA UNA DE LAS FUERZAS DEL FOUND FOOTAGE.</p> <p>LOS CUADROS MARCAN LOS TRES TIEMPO, QUIZÁ LA POLIVISIÓN ES NECESARIA POR LA MULTIPLICIDAD DE ELEMENTOS, TIEMPOS Y MOMENTOS QUE NARRA CARRI.</p>				
12 (32:56-35:26)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 5 cuadros, a los lados, aparecen imágenes que se han visto, sobre todo la de gente talando árboles y acomodándolos. En el centro la imagen fija de una camino, a los lados, imágenes amarillentas, parecen caseras: paisajes rocosos y niña cerca de un auto. Luego imagen del centro es un encuentro de un hombre y una mujer. En un extremo continúa</p>	<p>I nº1) Mezcla, blanco negro y color. Ficción, noticiero, documental e imágenes caseras.</p> <p>I nº2) Mezcla, resalta nuevamente la aparición de imágenes publicitarias, es la segunda vez que en este formato de polivisión, sucede esto. Noticiero cuyas imágenes se multiplican pero toma protagonismo en</p>	Fragmentado. En el caso del noticiero las imágenes sí tienen nexos, tratan sobre el mismo tema y el mismo suceso pero en diferentes momentos y por separado.	Complejo determinar el Espacio, este es muy variado por la presencia constante de la polivisión. Puede incluir todas las variantes.	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal, pero el tiempo es anacrónico, incluso por la narración. Las imágenes pertenecen a diferentes épocas.</p> <p>Frecuencia: Se repiten imágenes de las personas que trabajan con madera</p>

	<p>imagen de troncos, en el extremo izquierda, ahora hay una misa. A los lados en el centro, tomas de un pequeño pueblo. Luego estas pasan a los lados y en su lugar entran unas en blanco y negro, unos policías en carretera y una carretera. Luego imágenes del banco de el Chaco, ocupan los extremos y el centro, son fachadas y exteriores.</p> <p>I nº2) Cambia la distribución y aparece cuadro de tigre en el centro (es Isidro?), cuadros de arriba son publicidad y abajo carretera. Luego, cuadro del centro pasa a ser noticia del hallazgo de un cuerpo en un departamento. Arriba publicidad de autos y partes de autos. Luego, solo cambia lo de abajo, con imágenes al parecer de la misma noticia. Arriba, las publicidades van cambiando, aparece publicidad de motos también. Finalmente, la imagen del centro queda en blanco y los cuadros de los lados, los cuales pasaron a mostrar autos también, desaparecen.</p>	el centro.		<p>Fin de proyector de cine.</p> <p>Voz de Carri: En el año 2009 luego de leer varias investigaciones sobre Velázquez, decido, antes de empezar a escribir un guion, viajar a Chaco. Nos vamos en familia, primero a resistencia donde teníamos algunas citas con algunos supuestos periodistas, que tenían supuestas pistas sobre Velázquez y la traición y luego a Pampa bandera, el lugar donde dieron muerte a Velázquez y a Gauna. Se dice que a Velázquez lo traicionaron y por eso lo mataron . Yo creo hoy que el se traicionó a sí mismo. Se confió de su fama y sus poderes de macho cabrío y eso lo dejó al descubierto... (cuenta que una mujer de la burguesía lo traicionó en un momento que planeaban robar un banco, esta mujer tiene un protagonismo importante en la muerte de Velázquez, era maestra).</p>	y hay múltiples tomas del banco del Chaco.
13 (35:26-40:08)	I nº1) Montaje de varias tomas que grafican el asesinato de	I nº1) Mezcla, color y blanco y negro, prima la cámara fija	Nexo marcado por la voz en off. La imágenes	I nº1) Es interesante pensar el espacio a partir de la voz, esta	Época:

	<p>Velázquez. Imagen nocturna, un auto va por una carretera, interior del mismo auto en el que se le ve al piloto. Toma de affair in havana, hombre y mujer dentro de un auto parqueado, conversan. Esta imagen se vio anteriormente en la secuencia 11. Auto que va por carretera, ahora en el día y se parquea, se intercala con la escena anterior (LA TEMPORALIDAD DE LAS IMÁGENES RESPONDEN AL APOGEO DE VELÁZQUEZ HASTA SU MUERTE?). Filme rojizo, aparece una mujer frente a un hombre, al parecer es la misma mujer de las tomas de Lita, vendría a ser Lita. Ambos se miran fijamente sin decir nada. Luego toma de auto parado al borde de carretera y un hombre que abre el capó. Continúa filme rojizo, el mismo hombre ahora baja de un auto. Militares al borde de la carretera, hacen batidas. Imágenes de auto abandonado, baleado, con los vidrios rotos. Filme rojizo, pero el de los hombres con la serpiente, muestra a hombres corriendo por el campo.</p>	<p>y la ficción. Hay presencia de documental y noticiario.</p> <p>I nº2) Mezcla, color y blanco y negro, en este fragmento prima lo documental, la cámara en movimiento. Hay que destacar la presencia de imágenes crudas de la guerra.</p>	<p>se conectan por separado, no juntas, por ejemplo: el momento de la ambulancia y las imágenes del documental de Mao. El fragmento del desfile policial, es bastante completo y los nexos son claros. Básicamente es un registro del evento.</p>	<p>marca la narración y la conexión de las imágenes para que el espectador sea testigo del asesinato de Velázquez.</p> <p>En general: Campo, fueracampo no percibido. Espacio dinámico expresivo en la segunda parte y en la primera estático móvil. Hay que mencionar la inclusión de fotografías, por lo que hay también espacio estático fijo.</p> <p>Sonido: Auto andando, hiss, auto frenando, auto que no prende, ambiente de campo: grillos. Disparos, cortes en sonido: fallas. Proyector de cine. Cámara de fotos analógica, recorre el rollo y dispara.</p> <p>Voz de Carri: Exterior-interior, auto, ruta provincial, anochecer (es el encabezado de una escena). En el fiat 1500 van Isidro y Guana sentados en el asiento trasero con sus armas largas en la falda y sus revólveres en la cintura. En el asiento del acompañante va Aguilar que transpira y respira con dificultad, está extremadamente nervioso. La maestra maneja con su habitual frialdad. Todos están tensos y nerviosos pero la maestra parece maneja su tensión con</p>	<p>contemporánea.</p> <p>El tiempo es lineal vectorial pero gracias a la narración, las imágenes están en tiempo anacrónico, excepto el registro del desfile policial y las acrobacias con los caballos. Donde es lineal vectorial.</p> <p>Frecuencia: varias imágenes que ya vimos se repiten y aparecen de nuevo. Comienza a convertirse en un filme repetitivo y múltiple con relación a los sucesos..</p>
--	---	---	---	--	---

	<p>Polivisión:</p> <p>I nº2) 3 cuadros, imagen en negro en el centro hasta que aparecen, por fade, dos a los lados. Al parecer del documental de Mao, se las puede reconocer porque ya salieron antes. Son diferentes pero de la misma fuente. En estas imágenes matan a unos presos de guerra o enemigos. La imagen del medio cambia, ahora son unos jinetes que van a caballo. A la derecha aparecen imágenes fijas de rostros de dolor. La imagen de la mitad corresponde a un desfile de policía montada. En la imagen de la izquierda capturan a un hombre. Imágenes de los costados cambian, ahora se ve gente, jóvenes reunidos. La imagen de la derecha ya apareció en una secuencia anterior (la 4), es una cámara sobre una caja, al parecer en un parque. Esta imagen cambia y ahora se ve a un fotógrafo tomando una foto. Luego carros pasando por una calle. Esto cambia de nuevo en los costados, y ahora es una ambulancia en la que</p>			<p>absoluta naturalidad... Isidro y Guana se miran, Isidro duda, Gauna desenfunda y le pone el arma en la cabeza a la maestra, Aguilar se pone histérico y rompe en un llanto desesperado, es la primera vez que vemos a isidro realmente desconcertado sin poder decidir... (Carri narra como acribillan a Isidro y Gauna a partir de una emboscada en la carretera de militares y policías). La cámara dispara y vuelve a quemar la imagen (cuando Carri dice esto, sucede lo mismo en el filme).</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>introducen una camilla, es la misma escena en dos momentos distintos. En el centro continúa el desfile pero ahora vemos a un caballo en el suelo y un policía que se le acerca, esto funciona como analogía o metáfora de la muerte de Velázquez. Luego, imagen de la derecha, cámara que cuelga de un hombre, en el medio ahora se ve un caballo de pie y un jinete con una bandera, a la derecha, la gente que rodeaba la ambulancia.</p> <p>ESTA SECUENCIA ES SIMILAR A LA 4, DONDE CON IMÁGENES DIVERSAS, CARRI CONSTRUYE UNA PARTE DE SU PROPIO GUION SOBRE VELÁZQUEZ: BÁSICAMENTE SU ASESINATO.</p>				
14 (38:31-45:03)	<p>No polivisión:</p> <p>I nº1) Mujer acostada en la cama, es la mujer de Affair in Havana. Tomas de varias personas en un exterior, mujeres y hombres, todos a caballo, vitorean o celebran algo. Tomas de Affair in Havana,</p>	<p>I nº1) Mezcla, predomina la ficción y las imágenes caseras. Blanco y negro y color. Cámara fija y cámara en mano.</p> <p>I nº2) Mezcla, Predominan los noticieros y el blanco y negro, no hay nada de color.</p>	<p>El montaje es fragmentado e incluso las imágenes que provienen de una misma fuente no respetan el orden. Esto pasa con AIH.</p> <p>En la segunda parte de</p>	<p>I nº1) El espacio es diverso porque se encuentran fragmentos de varias fuentes. Campo, fueracampo imaginable y no percibido. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Espacio plano, centrado, unitario.</p> <p>En las imágenes del noticiero,</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>El flujo de tiempo es anacrónico, no es lineal incluso por la narración que va de un suceso a otro, interconectándolos</p>

<p>la mujer con el amante, qué es Cassavetes. Están en el interior de una habitación. Toma de la chica, del filme rojizo, que ha venido representando a Carri. Está en un parque junto a un monumento de alguna persona. Luego, imágenes caseras, un auto que avanza por el un camino, es decir, el viaje a El Chaco se mantiene e imagen de una lápida muy pequeña sobre unas flores, en el piso. Esta imagen, por disolvenca, se intercala con la anterior. La del camino, y con otras imágenes de policías o militares y de indios a caballo. Luego cola de celuloide e imágenes de patrullas andando en la calle.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) En el centro, imagen de noticiario, se ve un pequeño edificio y en los bajos, ofrendas florales. A los lados, arriba imágenes de noticiario, una persona está siendo entrevistada, exteriores de algún edificio, no es el mismo que el de la imagen del centro. Abajo, imagen del mismo edificio del centro y de oficiales</p>	<p>Cámara en mano, mucho movimiento, incluso estos, a veces, son erráticos.</p>	<p>esta secuencia, el montaje a pesar de ser fragmentario, por los elementos que muestran, las imágenes, es decir, la mayoría son noticiarios, se producen las asociaciones.</p> <p>Destacar las disolvencias y opacidad entre las imágenes, es la primera vez que pasa esto.</p>	<p>también se podrían hallar espacios excéntricos por el movimiento de la cámara y descentramiento también.</p> <p>Sonido: ambientes de campo, gente a caballo, pajaritos, viento. Ladridos de perro, auto andando. Gente marchando, fuego, proyector de cine, golpes de imagen quemada, alarmas de policía o ambulancias. Voces de los periodistas que dan la noticia. A partir de aquí es solo ese audio, no se apoya con otros sonidos (audio puro del archivo).</p> <p>Voz de Carri: El gran misterio al día de hoy, es el personaje de la maestra. Nadie entiende porque Isidro se fía de alguien que pertenece a las especies, que un gaucho maula como él, debe desconfiar siempre: La burguesía y las féminas. Algunos dicen que eran amantes y otros que la policía torturó a la maestra hasta sacarle información, otra versión habla de traición de clase: lo engañó porque lo odiaba, otros dicen que el móvil fue sencillamente el dinero... Mis días en Resistencia se suponía que iban a aclarar algo de este final, pero al igual que con mis padres,</p>	<p>en el presente.</p> <p>La imágenes fluyen en tiempo real pero sí hay que destacar la presencia de los fundidos y encadenados entre imágenes, es la primera vez que sucede esto. Lo hace para remarcar el tema de los mártires.</p> <p>Frecuencia: Todos los sucesos son nuevos en esta secuencia, sin embargo, se mantiene el estilo de múltiples pantallas, en las que suceden muchas cosas al mismo tiempo pero que también muestran el suceso principal en varios momentos o las varias imágenes del mismo.</p>
---	---	---	---	---

	<p>reunidos dentro de una oficina. El hecho central, narra la muerte de Víctor Fernández Palmeiro, miembro del ejercito revolucionario. Todas las imágenes giran en relación a la noticia: gente con arreglos florales. La imagen del centro ahora muestra el interior de un hospital y a un periodista entrevistando, hay varios policías y militares dentro. Luego la imagen del medio cambia a otra entrevista a una persona, es en la entrada de una casa, la entrevista es sobre un supuesto secuestro de un familiar de esta persona. Las imágenes de los costados, continúan siendo de noticieros, por un momento, en la esquina de la izquierda, arriba, parece un filme de ficción sobre algún agente telefónico. La imagen del medio cambia a otra entrevista, sobre el mismo secuestrado que pertenece a la familia Llun o Shun. ESTA NOTICIA PODRÍA CONECTARSE CON LAS IMÁGENES DE LA MUJER QUE CON LA FOTO EN MANO DE SU HIJO, LE PEDÍA VOLVER, TIEMPO NO LINEAL. A los costados aparecen imágenes</p>			<p>nadie sabe exactamente como fueron los últimos días de Velázquez y Gauna. Por qué los poderes de Isidro dejaron de frenar las balas? Como el apoyo del pueblo se convierte en noches sin luna y estruendos contra el cuerpo del rebelde más importante de la zona... Hay un error estratégico o estamos pre seteados para ser los mártires de la nada. El periodista que más información tenía solo le había hecho una nota a la mujer de Velázquez en la que ella decía todo el tiempo que a Velázquez lo había dejado de ver cuando la policía empezó a perseguirlo, es decir en el año 61, seis años antes de su muerte.</p>	
--	--	--	--	--	--

	<p>de filmes de ficción, abajo a la derecha, un filme donde se ve gente en un museo, que se llevan un cuadro. Luego hombres y mujeres al interior de una casa. Detrás de ellos hay un gran cuadro. En la parte izquierda abajo, imágenes de una misa. Luego, abajo, desfiles de estudiantes o peregrinaciones, a cada lado.</p> <p>EN ESTA SECUENCIA EXISTE MÁS PROTAGONISMO DE LA NOTICIA Y LOS SUCESOS QUE CUENTAN QUE DE LA VOZ DE CARRI Y SU NARRACIÓN.</p> <p>CARRI SE CUESTIONA LA IMPORTANCIA DE PERSONAS COMO ISIDRO, SU CONCEPCIÓN CON LA GENTE PERO SU FALTA DE INTELIGENCIA Y FALLA ANTE LA BÚSQUEDA DEL BIEN COMÚN. LA MUERTE DEL EXTREMISTA (SEGÚN LOS PERIODISTAS) PUEDE SER UNA ANALOGÍA CON LA IDEA DEL MARTIR Y SU FIGURA COMO DESTINO MALDITO DE TODO REVOLUCIONARIO ARGENTINO Y LATINOAMERICANO.</p>				
--	---	--	--	--	--

<p>15 (45:03-48:10)</p>	<p>No polivisión:</p> <p>I nº1) Imagen de hombre y mujer en el comedor, muy años 60s, luego mujer en una boda, de pie al interior de una iglesia. Luego tomas de indígenas o afro descendientes, aparecen de nuevo las tomas del desfile que ya vimos antes, en la secuencia 2. Aquel personaje parecido a Tarzan. Luego, imágenes de figuras religiosas y de una estampita de Jesús en las manos de una mujer.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) En el centro, imágenes caseras de una misa, donde se ve a señoras mayores rezando, a los lados imágenes igualmente caseras de niños pequeños dentro de una casa, viendo tv o jugando con su madre. La imagen del centro cambia y se ve la nave de la iglesia y el altar. Luego reunión de varias personas en el patio de una casa, imagen casera. Esta imagen se queda y a los lados cambia a imágenes de mujeres en actividades burguesas, en un lado hacen</p>	<p>I nº1) Mezcla, ficción, imágenes caseras y documental. Todo está en blanco y negro, cámara fija y en mano. Uso de zoom (esto muy común y clave en esos años).</p> <p>I nº2) Mezcla. Predominan las imágenes publicitarias y las imágenes caseras. En la publicidad todo muy estático y quieto y en las caseras es lo contrario. Color y blanco y negro.</p> <p>I nº3) Mezcla, todo es en blanco y negro, animación, publicidad, ficción y documental, prima la cámara fija y los planos generales y medios.</p>	<p>Interesante como en la parte final de la secuencia, la música de Hermann acopla todas las imágenes en un momento sci fi.</p> <p>En general los nexos se dan por la voz de Carri, la presencia de imágenes caseras junto a otras ayudan a graficar y diferenciar los momentos personales de su trabajo sobre Velázquez.</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo imaginable y no percibido. El tema religioso es principal. Espacio abierto, centrado, unitario. Dinámico expresivo y estático móvil.</p> <p>En general el espacio refleja una atmósfera muy religiosa, de una sociedad pasada, contexto de la tía y abuela de Carri.</p> <p>Sonido: Rezo en iglesia: Padre nuestro, ya se escuchó antes en la secuencia 6, ruido de protestas. Dios te salve María también. Proyector de cine (caseras). Ambiente de campo, caballos galopando, animales varios, hiss, campana de reloj. Toma de fotografías, acomodada de platos, música sci fi.</p> <p>Voz de Carri: Resistencia fue una pérdida de tiempo enorme. Solo sirvió para visitar a mi tía Margarita Saubidet, una prima de mi padre que se fue a vivir a Chaco cuando se casó con un antropólogo misionero cuando trabajadba con las comunidades indígenas de la zona, si bien Margarita siembre tuvo un sistema de pensamiento bastante particular, con los años se</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo: Lineal no vectorial pero por la narración, Carri habla de una parte del pasado de su vida, son recuerdos que surgen a partir de su viaje al Chaco por su trabajo sobre Isidro.</p> <p>Frecuencia: Importante presencia de imágenes caseras.</p>
-------------------------	--	--	---	---	--

<p>deporte y en el otro una mujer muy elegante habla a cámara, estilo revista de la mañana. La imágenes deportivas pertenecen a un comercial de Virtus, al parecer ropa deportiva. Imagen del medio cambia, filme rojizo en el que un hombre saca una nutria de un río, al otro lado es la misma mujer que ya apareció en la secuencia 7, cuando habla de su situación personal con su esposa e hijo. Luego, dos imágenes pasan a ser filmes de ficción, a la izquierda hombre con barba en la tv, en el centro una pareja y al lado continúa la mujer en esa suerte de revista. Luego en el centro imagen de niño en museo, a la izq set de tv o fotografía, o comercial y a la derecha comercial de cafetera. En el centro ahora hay tomas caseras de niños en un patio, sentados en círculo.</p> <p>I nº3) Tres cuadros, empiezan imágenes del espacio, en el centro aparece una batería y a los lados fotografías del fenómeno e imágenes de platillos voladores, podrían ser</p>			<p>ha convertido en un ñomo desaliñado irreconciliable. Lo primero que hizo fue llevarme a su jardín y enseñarme una cruz escondida entre los rosales (con una inscripción del 1800)... es de mi hijo muerto. Quedé pasmada, la viudez le ha pegado pésimo, pensé. Quise preguntarle algo sobre su hijo muerto más de un siglo antes de su propio nacimiento pero no me dejó decir palabra y continuo con su tono confidente. Es un secreto... Le encanta refregarme en la cara que yo entré a la universidad del cine como la sobrina de Adolfo Bioy Casares), la FUC acababa de abrir sus puertas, me entero tarde porque soy una dormida... (Carri estudió cine gracias a que su abuela, familia de Bioy Casares, lo pidió en la FUC, es un favor que Carri nunca pensó que su abuela haría pero que lo hizo por varias razones, sobre todo relacionadas al status socio económico de su nieta, buscando que ella sea una niña bien).</p>	
--	--	--	--	--

	<p>ficción y documentales.</p> <p>ESTA SECUENCIA ES PRINCIPALMENTE AUTOBIOGRÁFICA, CARRI CUENTA MUCHO DE SU VIDA PERSONAL, DE SU ABUELA Y SU TÍA POR ESTO EL EMPLEO DE MUCHO MATERIAL CASERO Y DE IMÁGENES RELIGIOSAS.</p>				
16 (48:10-49:39)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 3 cuadros. Las imágenes del centro son reemplazadas por imágenes caseras de muñecas o figuras religiosas, en una habitación. Aparece de nuevo la imagen de la cabeza de Cristo en un fondo plano. Es la misma de la escena número 3. A los lados se va lo sci fi y aparecen imágenes caseras: campo y un hombre que lleva a un caballo o burro y encima de este a una niña pequeña, más niños y niñas jugando y gente caminando por el campo. En el centro aparecen imágenes del filme de animación que vimos en la escena 11, pero ahora el hombre ya no pelea con el tigre sino que habla con otro sujeto, al parecer de China. Imágenes de los costados se vuelven un</p>	<p>I nº1) Mezcla, prevalecen imágenes caseras, movidas por la cámara en mano, planos generales. Color y blanco y negro.</p> <p>I nº2) Mezcla, predomina la imagen del centro en blanco y negro con cámara estática, a los lados cuadros de colores que contrastan con el byn del centro. Mucho desenfoque e incluso algunas imágenes parecen estar volteadas boca arriba.</p>	<p>Fragmentado.</p> <p>En la parte 2, es interesante como las imágenes se asocian y su nexos se da solamente por su color. Aparentemente no apoyan a la imagen del medio.</p>	<p>El espacio está definido por el sonido, por lo autobiográfico y la descripción de El Chaco, como este lugar inhóspito. Es un espacio abierto, centrado. También indeterminado por las imágenes abstractas. Refleja lo extraño y particular de la zona.</p> <p>Sonido: Música sci fi termina, proyector de cine, viento, grillos, pájaros, más viento. Herramientas labrando. Agua fluye. Sonidos de imagen filmica.</p> <p>Voz de Carri: Pero aquel viaje a Pampa bandera, guardaba más sorpresas aún. Aunque pensándolo bien, con el niñito muerto ya debí haberme vuelto. La primera y más contundente revelación fue que el lugar es un desierto espinoso no un monte espinoso como leí en varias investigaciones. Son km y km de</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal. Tiempo anacrónico, las imágenes abstractas rompen con la temporalidad y el espacio. La narración marca un viaje pasado al Chaco. Pero este tiempo tampoco es lineal. Como ya se ha dicho, la narración fluye como el pensamiento (como la memoria?)</p> <p>Frecuencia: Cuadros de colores se repiten. Aparición de la cabeza de Cristo que aparece al inicio, así se va construyendo la</p>

	<p>cuadro en blanco.</p> <p>I nº2) 5 cuadros: Imágenes indescifrables, a los lados, todas en tonos rosados y morados. Están desenfocadas, o son formas nada más, abstractas. En el centro imágenes documentales de gente trabajando en el campo, cerca de un río, etc. Son imágenes del Chaco, porque el texto del inicio deja saber esto. Luego las imágenes de los lados van convirtiéndose en cuadros blancos y en el centro aparece un título que dice Gay Gaucho.</p> <p>DESCRIBE EL HOSTIL TERRITORIO DEL CHACO, SU ARIDEZ, SUS CONDICIONES DIFÍCILES DE VIDA. LO SCIFI PUEDE HABLARNOS DE LO AJENA QUE ES ELLA A SI FAMILIA Y EL CARÁCTER FICTICIO DE ELLOS.</p>			<p>arboles enanos, repletos de espinas de agujas de tejer. Tierra seca que se te mete en los ojos y no te deja ver... Es tal la sequía, el calor y falta de recursos, que la aridez se te mete en el alma hasta el desmayo. Realmente es mágico como dos hombres pudieron sobrevivir a la intemperie en una zona tan desgraciada. Las 6mil hectáreas que ahora nombran como una comunidad indígena, no tienen ni un solo servicio... No hay una gran diferencia entre vivir en esas tierras hoy o que te dispares desde aviones como lo hicieron en ese mismo lugar a los indios, en la masacre de Napalpí. Todo puede ser peor, me lo digo mientras arrastro a mi familia por esa geografía alucinada. ¿Y si hacemos que Velázquez y Gauna tengan una historia de amor? Digo, para que tenga alguna gracia la cosa...</p>	<p>narración también, con repeticiones.</p>
17 (49:39-52:00)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 5 cuadros, en el centro se ve a un hombre con una cámara que filma algo, no se puede determinar el lugar, el hombre está de espaldas, los otros</p>	<p>I nº1) Blanco y negro, cámara fija, es una toma muy corta, un tanto contrapicado.</p> <p>I nº2) Parecen ser imágenes de la misma fuente, documental, cámara fija,</p>	<p>En esta secuencia, se puede decir que las tomas se organizan por el origen del material, por ejemplo, publicidad, noticias y documental. Hay que rescatar la presencia</p>	<p>I nº6) Campo, fueracampo definido. Espacio estático móvil. Centrado, unitario, plano, abierto.</p> <p>En general es interesante sobre todo como Carri crea el espacio de cómo ella ve el Chaco, a través del sonido y logra crear esa sensación</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo: no hay manipulación de tiempo o trucaje. El tiempo es anacrónico y las imágenes viajan</p>

	<p>cuadros siguen en blanco.</p> <p>I nº2) 5 cuadros, dos arriba, dos abajo. En el centro, atravesada por una nube de polvo, se ve a unas mujeres trabajando en medio de un campo, las imágenes de los costados son difíciles de descifrar al parecer hay algo detrás pero más parecen cuadros en tonos de grises, como una pintura de Rothko. ESTO VA EN DIRECTA RELACIÓN CON LO QUE CARRI VA NARRANDO.</p> <p>I nº3) Igual disposición que la de arriba, en el centro un noticiero, es de noche y un periodista muestra un documento a cámara. Está con unas personas a su lado. Arriba imágenes de archivos, de documentos y carpetas. Abajo, imágenes de ciudad, parece algún desfile o celebración y se ven unos papeles colgando de un árbol en un parque. La imagen del centro cambia y ahora se ve la entrevista a un señor mayor, calvo, que lleva terno. Arriba a la derecha noticiero, a la izquierda autos por una avenida, abajo lo que</p>	<p>planos generales en su mayoría, blanco y negro todo, o en escala de grises. No se ve claramente que contienen estas imágenes, había una tormenta de polvo o arena cuando se filmó esto.</p> <p>I nº3) Segmento de noticiero, cámara mano, todo en blanco y negro. Al parecer todas las imágenes son de reportajes. Hay zoom (cosa que se ve mucho sobretodo en los noticieros, en este filme).</p> <p>I nº4) Mezcla, documental y animación, resaltan los primeros planos de los niños. Blanco y negro y color: tono rojizo.</p> <p>I nº5) Publicidad, mezcla, color y blanco y negro, primeros planos de rostros. Todo muy limpio, publicitario al fin y al cabo.</p> <p>I nº6) Animación 2D en blanco y negro. Planos detalle y planos generales. La animación es muy</p>	<p>de la animación. Que al final de la secuencia, tiene un montaje continuo y narrativo.</p> <p>Por lo demás los nexos son fragmentarios.</p>	<p>árida, seca y hostil de la zona.</p> <p>Sonido:</p> <p>Voz de Carri: En ese viaje la única película que puedo imaginar es una cámara estática, un plano secuencia de dos horas atravesado por la nube de polvo. Cada tanto, detrás del polvo, se percibe alguna presencia humana. Cada vez que estás a punto de ver una cara, de entender una forma o un cuerpo, cada vez que crees que alguien viene o se va. La nube lo borra toda y estás de nuevo y estas de nuevo en esa tiniebla blanca, clarita, que te hace pensar que en cualquier momento vas a lograr descubrir que hay detrás. Pero no el dominio de la nube se extiende más allá de lo imaginable... Los ojos se vuelven unos órganos incontrolables que no sirven para nada, que no te dejan ver... En Machagai me fotocopian el expediente de Velázquez, 200 páginas llenas de descripciones del tipo: tez trigueña, ojos verdes, estatura media, nariz aguileña. Cada vez que lo detenían volvía la cantinela: tez trigueña, ojos verdes, etc. De las 200 páginas hay al menos unas 60 con esta descripción. Me pregunto como</p>	<p>desde el blanco y negro más antiguo, al color de la tv con los comerciales, pasando por animación.</p> <p>Como siempre, la voz marca el tiempo.</p> <p>Frecuencia: se repite la presencia de las imágenes animadas. No son las mismas pero su origen sí es el mismo.</p>
--	--	--	---	---	---

	<p>parece el después de un desfile que dejó mucho papel o confeti, en la calle.</p> <p>I nº4) 3 cuadros, en el centro un dibujo animado, militares contra unos sujetos, a los lados, imágenes rojizas de niños en un evento político, hay más gente pero la toma se centra en ellos. Luego, los tres cuadros son del dibujo animado.</p> <p>I nº5) 3 cuadros, todo cambia a imágenes publicitarias. En el centro comercial de Nestlé: madre y bebé, y a los lados, de secadora de pelo. A los lados vuelve la animación, un hombre corta una rama, es la misma toma, flipeada por composición.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº6) Imagen de la animación que ya vimos, un soldado azuza a un panal de abejas y estas la atacan y le persiguen. Otros soldados comienzan a disparar a las abejas y panales y el general (creo) mata a uno de sus soldados por querer matar la</p>	<p>precaria, sencilla, hasta casi amateur.</p>		<p>plasmear esa burocracia tiznada de desidia provinciana... (habla de volver a su hogar para refugiarse y sentirse mejor) No fue así por supuesto, sino hubiese escrito una buena película, cosa que no sucedió durante 4 años seguidos...</p>	
--	---	--	--	---	--

	abeja.				
18 (52-54:44)	<p>I nº1) Es la continuación de la animación 2D, de la secuencia 3. Muestran la silueta de un humano y como ingresa un agente infeccioso o algo así, dentro de él. Luego el interior del hombre. El agente es una bola roja con un rostro maligno, va caminando dentro del cuerpo. Se encuentra con una bola idéntica a él. Estas se tocan y comienzan a multiplicarse. Ahora son varios. Luego imágenes de plantas nucleares y otros sitios estratégicos de algún lugar, quizá argentina (son fotos). Luego animación nuevamente: varias bolas rojas se ríen maliciosamente. Luego cuerpo y vuelve entrar agente extraño a modo de gotas pequeñas, igual que antes. Esta vez el organismo tiene defensas y está alerta. Tiene armas y un tanque en forma de caracol, este tanque va al encuentro de lo que ahora es una bola verde. Esta bola se encuentra con otra. El caracol atrapa a la bola y se la lleva. Luego dos cuerpos dibujados, uno al lado de otro, uno de ellos afectado por el agente infeccioso y el otro toma</p>	<p>Animación 2D, cámara fija. Todo muy cartoon de esa época.</p>	<p>El montaje es continuo y narrativo, las imágenes relatan lo que la voz va diciendo.</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil. Plano, unitario, centrado.</p> <p>Sonido: Efectos de la animación, clásicos del cine cartoon para niños. Además voz en off del narrador que va contando porque es importante proteger a la NACIÓN como al cuerpo propio, de agentes externos. Pide estar alertas.</p> <p>Voz de Carri: Ausente.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo lineal vectorial, todo fluye normal. Narrativamente.</p> <p>Frecuencia: Esta animación ya empezó en la secuencia 3 y continúa en un fragmento completo, en esta secuencia.</p>

	<p>la forma de la silueta de Chile y el otro de argentina.</p> <p>ESTA ANIMACIÓN BASICAMENTE HABLA DE PROTEGER A ARGENTINA DEL COMUNISMO QUE YA ESTÁ EN CHILE. SU PÚBLICO OBJETIVO SON NIÑOS Y ESTO LLAMA MUCHO LA ATENCIÓN, OBVAMENTE ES MANIPULACIÓN.</p>				
19 (54:44-1:00:00)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 3 cuadros, en el centro imagen de Videla, está rodeado de chinos. Es un exterior y llueve. Junto a ellos un carro. A los lados, imágenes de jinetes a caballo o de gauchos, cabalgando por el campo. La imagen del centro cambia y aparecen dos banderas agarradas de un árbol, la bandera de argentina y la de USA. Continúa la escena anterior y llegan más autoridades militares. Cambia y ahora es una escena de unos burros en un corral, a los lados: izq: jinetes en alguna competencia, a la derecha: un rodeo. Luego, imagen del centro jinetes a caballo por el</p>	<p>I nº1) Mezcla, la imagen que resalta es la del medio, por su nitidez y color. Documental, ficción, animación y noticiario. Blanco y negro y color. Cámara en mano y cámara fija, contraste entre primeros planos y planos generales.</p> <p>I nº2) Mezcla, juego con realidad y animación. Blanco y negro y el tono verdoso de ciertas imágenes. Las imágenes de la animación son fijas, las otras parecen de noticiero. Planos medios y generales, priman.</p>	<p>Rescatar el montaje del fragmento animado, es narrativo y continuo, por lo demás hay fragmentación.</p> <p>Varias de las imágenes se anexan por la presencia del personaje principal de la secuencia, que es Videla. Aparece en varios momentos de diferente manera y con diferentes acciones.</p>	<p>Espacio difícil de definir. Contiene muchas variables.</p> <p>Sonido: Jinetes cabalgando, relinchos de caballo, vivas de los jinetes y sonidos que guían a estos, caballos galopando. Ambientes de campo: grillos, pájaros. Vacas mugiendo, voces de gente peleando o discutiendo. Música de piano, audio de archivo de escena del bar, conversan en voces españolas. La chica se admira porque hombre toma whisky temprano. Ella se queja del trato de él y le gusta estar bajo control. Viento, balazos, aplausos. Proyector de cine, grillos de noche. Golpes en los cortes, rezo que ya se escuchó antes, en la escena 15. Sonidos también se repiten y</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo: no hay manipulación de la imagen, todo fluye en tiempo real. El tiempo es totalmente anacrónico. No hay linealidad.</p> <p>Frecuencia: Hay presencia de la animación por partes. Un suceso clave se repite, el del filme rojizo. Y el personaje de Videla que se presenta a lo largo de la secuencia.</p>

	<p>campo, luego: ganado en el campo. Imágenes de los lados cambian, ahora a la izq: imágenes de una escuela, a la derecha imagen de una niña en un teatro y continúan con eventos estudiantiles. En el centro, filme rojizo, aparece la chica que representa a Carri. A los lados, cambia de nuevo a imágenes de ganaderos y jinetes. En el centro el momento es el mismo que en la escena 9 , donde están juntos hombre y mujer en un bar. En la izquierda aparece escena de captura de algunas personas por parte de autoridades, todo en el medio de un campo o de la selva. Luego, el cuadro del medio es una imagen de unos niños aplaudiendo, a la derecha acrobacias policiales con los caballos (esto ya se vio también en la escena 13). Luego en el centro, afrodescendientes dentro de agujeros para ataúdes en un cementerio, al parecer como protesta. A los lados, desfile militar. En el centro una animación de cientos de almas o personas corriendo por la calle, esto puede ser metáfora de la</p>			<p>reciclan. Paso de diapositivas.</p> <p>Voz Carri: De Vicente Gauna no se sabe mucho, dicen que era Paraguayo, claro, el sanguinario, el asesino compulsivo viene de otro lado. Isidro era argentino, de buen corazón, si mató fue por necesidad, en cambio Gauna, ese sí que era bravo, paraguayo, asesino y violador... Otra vez la idea de nación corre por este relato, hay otro del otro lado de la frontera que es peligroso, de este lado no. Y si hay alguno que haga tambalear el sistema, le metemos bala y sanseacabó. Porque de este lado de la frontera somos gente decente, gente de bien... El expediente no abre con Isidro sino con el hermano Claudio. Los Velázquez eran una familia de 16 hermanos, nacidos en Buruculla, Corrientes. Isidro y Claudio emigraron de pequeños al Chaco a trabajar en los obrajes y en la cartida alternativamente... A Claudio lo mata la policía en el 61 y es ahí cuando Isidro se interna en el monte para siempre... Vinieron 10 y lo acribillaron ahí nomás, contra el mostrador quedó el cadáver ensangrentado. El que llevó adelante el operativo... fue</p>	
--	---	--	--	--	--

	<p>persecución del gobierno y de sus crímenes. Luego, imágenes del primer encuentro textil en el Chaco, 1974. Autoridades, a la derecha también una cena con muchas autoridades.</p> <p>No polivisión:</p> <p>l nº2) Fragmento de una animación, gente corriendo por las calles en la noche, todo muy expresionista. Luego, reunión de autoridades, al parecer con la dictadura militar. Luego de una transición animada, tomas del encuentro textil (se intuye por el color de las imágenes). Luego, caravana fúnebre, una carrosa y mucha gente que va detrás. Transición extraña tipo dientes de lagarto, es animada y va a imágenes de misa. Luego, gente cargando el ataúd en medio de un campo o construcción. Luego, tomas de la animación, un hombre con una mujer en brazos, y luego una mujer a contraluz que se lamenta de algo, este estilo de animación ya apareció antes, en la escena 7.</p> <p>CONDENA A LA DICTADURA,</p>			<p>Wenceslao Ceniquel, jefe de policía de colonia lisa en ese momento. Faltan unos 15 años para que el mismo tipo lleve adelante la masacre de margarita belén... (Carri describe los horribles hechos de aquella masacre)... Me cuesta mucho llegar a Isidro, los descubrimientos me desvían a investigaciones que me llenan de espanto. Qué hago yo con tanta masacre perpetrada? Todos venimos de una catástrofe, me dirá mi amigo Daniel Link cuando me vea con el humor tan grave. Sí pero yo las tengo encima querido, me tiraron un camión de muertos y me dijeron, vos fijate. POSMEMORIA.</p>	
--	--	--	--	---	--

	<p>CRITICA A LA CONSIDERACIÓN DE QUE LOS ARGENTINOS SON MENOS SANGUINARIOS Y VIOLENTOS QUE LOS PARAGUAYOS (EL OTRO): ISIDRO VS GAUNA (PARAGUAYO). MASACRE DE MARGARITA BELÉN COBRA RELEVANCIA CENTRAL. LA MUERTE SE CONVIERTE EN UN TEMA IMPORTANTE DENTRO DEL DOCUMENTAL (MBEMBÉ).</p>				
<p>20 (1:00:00-1:04:00)</p>	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 5 cuadros, en el centro: protesta estudiantil. A un lado, lo mismo, pero es una imagen diferente, que ya vimos anteriormente también. Al otro lado, un vestido de novia en exhibición. A los extremos, una reunión de muchísima gente en un auditorio y al otro lado (der), hombre siendo entrevistado. Luego aparecen imágenes caseras de una boda, en dos cuadros.</p> <p>I nº2) 5 cuadros, versión 2: En el centro alguna ceremonia político religiosa con mucha gente, en exteriores. Hay</p>	<p>I nº1) Mezcla, blanco y negro y color, documental, noticiero e imágenes caseras. Priman planos generales, y cámara en movimiento.</p> <p>I nº2) Mezcla, color y byn, diferentes estilos, priman las noticias, este momento se centra en los noticiarios. Filmados ambos con cámara en mano, vuelve uso de zoom. Primeros planos, planos generales y planos detalle priman en ambas noticias.</p>	<p>En esta secuencia el nexo se funda en el audio de las entrevistas, la mirada va dirigida a estos pequeños cuadros y no al centro. Nexos por elementos o personajes que ya se vieron antes, como Videla.</p>	<p>El espacio está dictado por el audio de las entrevistas.</p> <p>En general el espacio es abierto, estático móvil y dinámico descriptivo. No es centrado porque el audio lleva al espectador hacia los bordes. El centro no es protagonista.</p> <p>Sonido: Voces de entrevistados y periodistas. Gritos de protesta. Proyector de cine. Campanas de iglesia. Hiss y fallas de sonido. Tambores de desfile, ambiente, pájaros silbando, aplausos. El ambiente es original de los archivos y los daños también.</p> <p>Voz de Carri: ¡Basta!</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Todo fluye a velocidad normal, el tiempo es anacrónico y simultáneamente suceden las protestas estudiantiles y el testimonio del dueño de las pelucas, a quien robaron.</p> <p>Frecuencia: La vaca como elemento, Videla. Y una de las tomas de estudiantes ya fue vista antes también.</p>

<p>autoridades reunidas. Arriba, protesta estudiantil e imágenes de esta reunión en auditorio, abajo, reunión auditorio y al lado cabezas de maniquí sin pelucas. Luego, en el medio, desfile militar. Arriba izq, estudiantes cuentan el porque de la toma del colegio del este, número 14, un periodista los entrevista, al final de este momento, una madre va a dejarle ropa y comida a si hijo que está dentro del colegio y es parte de la toma del mismo. El sonido es el original del archivo. Luego, sonido pasa a derecha abajo, entrevistan al hombre a quien le robaron unas pelucas y dinero, de su local, unos extremistas. También se llevaron el auto. Tomas del local, pasan a ocupar el centro del cuadro. El sonido se intercala y va de una esquina a la otra. Al medio van imágenes de reuniones con mucha gente. Son todos adultos, mujeres y hombres. En los otros cuadros las imágenes varían, se ve ganado, desfiles en la calle de autoridades, un evento donde está Videla y un religioso. Todo muy formal. En el centro, ahora</p>				
--	--	--	--	--

	<p>aparece la bandera argentina.</p> <p>GANADO ES UN LEITMOTIV, SIN DUDA.</p> <p>LA DICOTOMIÍA DE DOS MUNDOS, EL DE LA HUELGA ESTUDIANTIL Y SOCIAL Y LA SUPERFICIALIDAD DE LA NOTICIA DEL ROBO DE PELUCAS.</p>				
21 (1:04:00-1:05:40)	<p>No polivisión:</p> <p>I nº1) Imagen del balde con la comida y la ropa que sube para un estudiante, es la continuación de lo anterior. Alguien lo hala, hay muchos estudiantes en la parte de arriba del muro del colegio, que se ve enorme. Transición animada e imágenes caseras de niña y luego de un niño, en el jardín de una casa. Un par de adultos están con ellos. Termina con toma de niño en medio del jardín.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) Niño queda en el centro, a los lados: izq imagen de exterior de edificio, der: imagen</p>	<p>I nº1) Mezcla, planos abiertos, cámara en mano. Es una mezcla de noticiero e imágenes caseras. Blanco y negro y color.</p> <p>I nº2) Mezcla, imágenes caseras, al parecer no son de la misma fuente. Todo a color, cámara en mano.</p> <p>I nº3) Mezcla de documental o ficción, con animación. Planos generales, cámara en mano en el caso de los gauchos y fija en la animación de los mapas.</p> <p>I nº4) Es una mezcla pero priman imágenes de protesta estudiantil. Blanco</p>	<p>No existen nexos claros, pero se suscita lo que ya se ha mencionado, imágenes que se repiten, comienzan a generarse extraños nexos en la mente del espectador.</p> <p>Esta secuencia presenta las dos versiones de polivisión y la forma normal en un tiempo corto.</p> <p>La voz, como siempre, crea los nexos.</p>	<p>I nº1) Campo, fuera campo imaginable y percibido. Espacio dinámico descriptivo, unitario, abierto, centrado, plano. La toma del balde si es un tanto excéntrica, es un plano muy narrativo tomando en cuenta que es de noticiero.</p> <p>I nº3) Campo, fueracampo no percibido en caso de la animación e imaginable en caso de los gauchos. Espacio estático fijo, por los dibujos, estático móvil y dinámico descriptivo en caso de los gauchos.</p> <p>Sonido: Gritos, el pueblo unido, jamás...! Proyector de cine, autos pasando. Explosión (transición), tren que pasa pitando, tren andando. Gritos de gente, fuego, sirenas policías, protestas jóvenes,</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal de las imágenes. Tiempo anacrónico, aunque las imágenes caseras en la parte 2, si muestran un flujo aparentemente continuo.</p> <p>Al ver las imágenes de protestas estudiantiles nuevamente, se puede pensar en un tiempo cíclico también? Sucesos que vuelven y siempre están o que son necesarios</p>

<p>muy contrastada, luego, una pareja muy elegante, la mujer carga un bebé. Izq, es la misma mujer de la otra imagen pero en la cama con el bebé y la empleada o niñera. Ambas tomas son del mismo filme casero. Luego, el padre sale con el bebé en brazos.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº3) Gauchos en imagen rojiza, sobre unos caballos. Luego mapa de Sudamérica y se funde con mapa de Argentina y Paraguay, luego toma de la región de Formosa y El Chaco. Luego tren animado en mapa que sale de Pinasco y avanza unos km.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº4) 5 cuadros, en el centro, grande, imágenes del Chaco, a los lados de protestas en la ciudad, se repita en la parte de arriba, tomas de la escena 2, incluso con el sonido. Son las tomas de estudiantes protestando. A la izq abajo, también toma de fuego de</p>	<p>y negro., cámara en mano.</p> <p>I nº5) Es continuación de lo anterior, priman las imágenes de protestas estudiantiles y huelgas. Blanco y negro, cámara en mano.</p>		<p>balazos.</p> <p>Voz Carri: Año 2002, estoy montando Los Rubios, en la misma productora, el hijito e Lilita Carrió está haciendo una película sobre Velázquez. Chaqueño el y estudiante de la FUC. Muy formal, un muchacho muy tímido, me extiende la mano y dice ser admirador de mi padre. No me estoy desviando al nombrar este encuentro, más bien se trata de lo que hacemos los hijos con lo que hicieron nuestros progenitores. Ese mismo año el hijo de Lilita abandonó la película, dejando miles de casetes mini-DV en una caja en Buenos Aires y se fue a vivir a Londres. Fue un año en la que carrera política de su madre comenzó a tener una escandalosa repercusión nacional... (Chinaz le propone recuperar esos mini-DV). No quiero saber nada sobre otra investigación sobre el bandido, si bien le tomé cariño, para ese entonces estoy harta de sus escondidas, Peña dice que tengo que hacer la película igual, que toda esa miseria y desolación que vi en Chaco, es la que tengo que contar...(le cuenta a la familia de Velázquez que su padre escribió un</p>	<p>recordar.</p> <p>Frecuencia: hay repetición de ciertas imágenes, y de manera múltiple. A partir de esa forma de instalación, pensar en multiplicidad siempre que aparece, un tiempo múltiple constante.</p>
--	--	--	--	--

	<p>escena 2.</p> <p>I nº5) Todo se reordena pero de manera horizontal, imágenes de protesta y policías, en el centro siguen imágenes de campo, quizá el Chaco, la toma del extremo izq es la misma de la escena 2, que termina con esa suerte de cama quemándose.</p>			<p>libro sobre él, le contestan de mala forma y desinteresadamente).</p>	
<p>22 (1:05:40- 1:08:35)</p>	<p>No polivisión:</p> <p>I nº1) Imagen de una bomba molotov lanzada contra un árbol, en medio de un parque o del campo. Parece la misma toma de las secuencia 8. Corta a cuadros abstractos de tono rojizo.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) 3 cuadros, son imágenes del filme rojizo, donde están Carri y Lita, van caminando juntas conversando, o se ve a Lita arrimada en un sillón, etc. La imagen del medio cambia y es la continuación de la animación de la secuencia 19, un hombre preso y una mujer desnuda lo espera afuera. La</p>	<p>I nº1) Estilo documental, quizá sea de algún noticiario. Cámara en mano, blanco y negro que contrastan con el color de los cuadros rojizos.</p> <p>I nº2) Priman imágenes del filme rojizo de las dos mujeres, cámara en trípode, movimientos muy elegantes y narrativos. Color. Plano medios y resalta una toma que es filmada a distancia, con un lente largo. Presencia de imagen del cura que pertenece a un show de televisión. Hay también mezcla entre el color y el blanco y negro.</p>	<p>Hay que resaltar los nexos que hay entre las imágenes de las dos mujeres. En este punto, se sabe que son Lita y Carri, se convierten personajes del relato, es decir habría nexos por esta razón.</p> <p>Lo que une a las imágenes son la voz, el color o la ausencia de este.</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo imaginable. Espacio dinámico descriptivo. Centrado, abierto, normal, plano.</p> <p>Sonido: Ambiente de campo, bomba molotov que explota, proyector de cine, ambiente ciudad. Autos que pasan, buses, motos. Ambiente de campo, mugidos de vaca (leitmotiv), cambio de diapositivas (activo). Auto avanzando. Grillos, insectos de campo. Proyector de cine. Finalmente, audio del joven cura.</p> <p>Voz de Carri: Desde que quemé el expediente de Velázquez y decidí no hacer una película sobre él, mi relación con Lita ha cambiado. Nos sentamos horas con vista a su hermoso jardín a hablar de cine.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo anacrónico, algo de linealidad no vectorial a partir de las imágenes de las dos mujeres.</p> <p>El fragmento del cura del final, tiene una linealidad vectorial, a penas son dos planos. Esto es porque el fragmento se colocó completo.</p> <p>Frecuencia: Repetitiva por las imágenes de los estudiantes y por las imágenes de las</p>

	<p>mujer es como un espectro, a los costados continúan las dos mujeres juntas o conversando en un carro que las lleva. La imágenes de los lados se van y se ve un campo amplio donde hay ganado pastando. En el medio continúan las mujeres caminando por la calle, en medio de la ciudad, juntas. A la izquierda, ahora aparece una escena de un carro avanzando por una carretera, es un plano subjetivo, muy similar al visto cuando viaja con su familia al Chaco. Luego, a los costados, carreteras y en el medio, paisaje montañoso rojizo. Luego a los lados, tomas de un bosque, es la misma toma flipeada. Todas las tomas cambian, ahora están en blanco y negro, en el centro un joven cura con una guitarra, a los lados, protestas estudiantiles, a las afueras y al interior de un recinto. Este cura aclara un comentario que hizo, donde dice que los nacionalistas y los comunistas van a ir a parar al infierno. En un tono populista y bastante gracioso, invita a todos a cantar aleluya.</p>			<p>Destrozamos escenas, personajes, diálogos y películas completas. Cada tanto compartimos lo que sabemos sobre la causa Sheraton. Que parece que pronto se elevará a juicio. El Sheraton es el centro clandestino donde estuvieron secuestrados, mi madre, mi padre y Pablo Sir, entre otros más. Pero esa zona de la conversación está plagada de silencios. El cine en cambio nos hace hablar acaloradamente... Hay un imaginario que comparto con Velázquez, yo creí que era el campo... Me crié en el campo significa, agarro mi caballo y que el mundo explote detrás de mí. Yo allá arriba soy otra. Esa que quiero ser siempre abajo pero no puedo. El imaginario compartido con Isidro es el de la supervivencia contra un sistema que no nos reconoce y como dice el joven Carri, no nos entiende y nosotros tampoco a él.</p>	<p>mujeres, aunque no son iguales, son del mismo filme.</p>
--	---	--	--	--	---

	LAS PROTESTAS ESTUDIANTILES SON LEITMOTIV TAMBIÉN. EL GANADO ES UN LEITMOTIV TAMBIÉN.				
23 (1:08:35-1:11:35)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 3 cuadros, en el centro un cuadro negro y a los lados, imágenes de Gauchos a caballo, en el campo. Luego cambian las tomas y al lado izquierdo, imágenes de la 4ta jornada de dactiloscopia, y a la derecha imágenes del día del notariado latinoamericano. Ambos son parte del noticiero bonaerense. Los cuadros luego quedan en blanco o sin nada. Luego, en el medio, van apareciendo textos a modo de didascalias, que describen el expediente de Carri cuando ella estaba en sexto grado, y a los lados imágenes de gente en oficinas, documentos, policía en patrulla, cámara que registra un espacio, al parecer una escena del crimen, son imágenes de la noticia del apresamiento de Carlos A. Caribe (sec. 6), que vimos antes. La imagen del medio pasa de textos a una imagen de una plaza de alguna ciudad, quizá Resistencia, se ve</p>	<p>I nº1) Mezcla, color y blanco y negro. Sobresale el blanco y negro, el color es usado en cuadros casi indescifrables o abstractos. Presencia protagónica de textos, sobre todo en la primera parte. Planos de todo tipo.</p>	<p>Fragmentado.</p> <p>Nexos, la voz es la que unifica las imágenes, la introducción de textos por primera vez dentro de la narración hay que resaltar. El fade a negro del final también es muy particular, no se ha visto antes, marca el final de todo o quizá el paso hacia el epílogo.</p>	<p>El espacio es definido por la voz y se centra en los recuerdos de Carri. No hay como tal un lugar definido para los sucesos, sino varios. Es una secuencia bastante fragmentaria en todo sentido, la mayoría de las imágenes son nuevas, por lo tanto no sucede fácilmente, esa conexión en la mente del espectador.</p> <p>Sonido: hiss, proyector de cine. Teléfono sonando, máquinas de escribir, voces en espacio de oficina. Tren pasando y pitando. Ambiente de campo. Caballo relinchando. Zumbido de mosquitos, olas del mar. Proyector de cine. Hiss, piano del tema de Schubert comienza.</p> <p>Voz de Carri: En medio de las investigaciones sobre Isidro, cae en mis manos, un documento revelador. Mi expediente... (Carri lee su expediente que fue realizado en presencia de su abuela, este contiene descripciones físicas claves y otros datos, determinan que debe obtener su DNI. En este expediente mencionan que los</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Flujo normal de las imágenes. Tiempo anacrónico. La voz marca el tiempo. Este es lineal cuando Carri habla de su expediente. No es un momento narrativo pero son datos claves.</p> <p>Frecuencia: es una de las pocas secuencias que en toda su extensión es polivisión y de tres cuadros. La noticia de Alberto Caribe vuelve a aparecer.</p>

	<p>tráfico y afro descendientes trabajando en el campo. Talando árboles, luego parte de unas casas, y una carpa en medio del campo. A los costados se ven imágenes borrosas, desenfocadas, en tonos morados. Al parecer son imágenes sobreimpuestas en otras. Luego en el centro imagen de una playa, y en opacidad el rostro de una mujer que ocupa todo el plano, luego playa y el cielo despejado, vuelve el rostro de la chica, igual, en opacidad. Luego queda solo la imagen del medio, corta y pasamos a cuadros abstractos, formas y colores que se mueven veloces. Fade a negro.</p> <p>LOS NOTICIARIOS PUEDEN SER UN LEITMOTIV TAMBIÉN, ¿QUÉ NOS DICE ESTOS DE LA SOCIEDAD A PARTIR DE LAS IMÁGENES QUE CONSTRUYEN? ES UNA CRÍTICA DE CARRI? UNA MOFA? LOS NOTICIEROS COMO CONSTRUCTORES DE IMAGINARIOS.</p>			<p>padres de Carri se encuentran desaparecidos desde febrero de 1977). La primera vez que viajé a Resistencia fue a presentar Los Rubios, fue hace unos 10 años, entré a la sala y vi que había solo 7 espectadores. Hice un paso hacia atrás y dije no, no la presento. Detrás de mí estaba Chinaz que me dijo al oído: en mi función había 5 y la presenté igual, tenés que hacerlo. La presenté y le dediqué la proyección a Isidro V y a Jorge Saubidet. Mi familia Chaqueña, dije. Al finalizar la función un muchacho... se acercó consternado, no podía creer estar viendo en persona a la hija de Roberto (Carri), me contó que a sus 13 años sus padres le mandaron al monte con otros niños de la misma edad para formarlos en el foquismo. La única herramienta que les daban para sobrevivir en ese monte, era el libro de mi padre... Lo primero que pensé en ese momento fue en el inevitable fracaso ante semejante descabellada idea. Como pretendían que unos niños sobrevivieran en esa geografía desgraciada y además formaran focos revolucionarios junto a los campesinos, dándoles como única</p>	
--	--	--	--	---	--

				herramienta un texto sociológico... (Concluye que poner el cuerpo en la presentación fue importante, para que el muchacho tuviera una interlocutora).	
24 (1:11:35-1:13:01)	<p>I nº1) Imágenes en tono amarillento o sepia, un balde repleto de moscas. Más moscas en el piso, en una mesa junto a un plato con comida, en una bandeja de pan, en un vaso de leche, a lo Meliés, las moscas desaparecen. Imágenes abstractas de formas en movimiento y colores. El flujo si está manipulado esta vez, las imágenes tienen motion blur. Luego continúa el video anterior, una mano con un tubo, atrapa una mosca de la pared. La colocan en un muestrario de laboratorio y guardan tres de estos en un congelador. Luego, toma de niño en la cuna llorando, que se intercala con la imagen de un punto negro que crece sobre un fondo, quizá graficando el crecimiento de alguna enfermedad dentro del niño. Alguien le da una teta al niño para alimentarlo.</p> <p>CARRI EMPLEA ESTAS</p>	<p>I nº1) Mezcla, pero priman las imágenes de lo que parece un video instructivo sobre alguna enfermedad propagada por mosquitos o moscas. Cámara en trípode, casi siempre fija. Color sepia. El filme es monocromático. Planos detalle para graficar el proceso de extracción de alguna prueba o elemento, de las moscas.</p>	<p>El relato del video, o el montaje continuo del mismo se ve interrumpido por la presencia del fragmento abstracto. Hay fragmentación. Y la narración de Carri le da sentido autobiográfico a las imágenes.</p>	<p>Espacio estático móvil en general, en los dos momentos: filme instructivo e imágenes abstractas. El fueracampo es no percibido.</p> <p>Espacio plano, unitario y se podría decir que excéntrico gracias a los planos abstractos. QUE QUIZÁ ESTÉN HABLANDO DE LA MATERIALIDAD DEL FILME, DEL CINE. A LO BILL MORRISON.</p> <p>El sonido es clave para crear un Espacio inquietante, incómodo, que molesta.</p> <p>Sonido: Continúa el piano (lo que une ambos fragmentos), proyector de cine. Protagonismo de voz y piano.</p> <p>Voz de Carri: Agosto 2013, la vida conyugal se ahoga en flujos gastroesofágicos de nombres extravagantes. Como si en esa operación lingüística, radicara la razón de todo el descalabro que provocan. La directora de teatro lola arias, me ofrece participar de</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Hay linealidad en el filme instructivo pero esta se rompe con las imágenes ralentizadas de los fragmentos abstractos. Por lo tanto hay linealidad vectorial y tiempo anacrónico.</p> <p>Frecuencia: Los sucesos aparecen por primera vez. Las imágenes abstractas ya vimos en la secuencia anterior. ¿Son las mismas pero manipuladas?</p>

	<p>IMÁGENES PARA NARRAR SU SITUACIÓN FAMILIAR, ES CURIOSOS QUE POR PRIMERA VEZ NO USA IMÁGENES CASERAS SINO CIENTÍFICAS Y EDUCATIVAS. ES UN MOMENTO DE CONFUSIÓN Y COMPLICADO EN SU VIDA.</p> <p>ESTA SECUENCIA PODRÍA MARCAR EL INICIO DEL EPÍLOGO DEL FILME.</p>			<p>un ciclo de lecturas performáticas en un teatro de Buenos Aires, acepto el proyecto y me aferro a él como un naufrago a una brújula que reconoce, de todas formas, algo destartalada. Parte de la acidez que derrama mi cotidiano, se aquieta. Al menos ya no me arde mientras me enfrasco en la película que no haré. La película sobre la obra de mi padre, la película sobre el último gauchillo alzado de la Argentina, la película sobre la película desaparecida durante la última dictadura, la película sobre como el cuatreroismo de unos poderosos ha dejado una herencia de violencia inane. Las imágenes que no están, los cuerpos que no aparecen, un juicio que no llega... (habla sobre su vida conyugal, la familia que formó con su pareja. Habla sobre su hijo inquieto, percibe la tormenta que hay delante de él.</p>	
25 (1:13:01-1:13:52)	<p>Polivisión:</p> <p>I nº1) 3 cuadros que se mantienen durante toda la secuencia. Esta comienza con los mismos tres cuadros que ya vimos en la secuencia anterior: rostro de mujer en el centro e imágenes en tono morado a los</p>	<p>I nº1) Mezcla pero priman las imágenes caseras, hay muchas de ellas, cámara en mano, lenguaje amateur, color.</p>	<p>El montaje es fragmentado, muchas imágenes caseras que se pueden asociar por su forma, pero que en realidad no guardan relación. Polivisión de tres cuadros durante toda la secuencia, al</p>	<p>Al primar las imágenes caseras, se genera un espacio íntimo, plano, abierto, a veces excéntrico por el amateurismo y los movimientos de cámara.</p> <p>El sonido es clave como casi siempre.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo anacrónico.</p> <p>Frecuencia: Vuelven a aparecer los cuadros abstractos e imágenes caseras</p>

	<p>lados, todas cambian ya ahora se ven imágenes caseras, mujeres en la playa, en el centro imágenes de un niño, este aparece mientras Carri habla de su hijo. Al otro lado es la misma imagen de una niña sobre un caballo o un burro, de la secuencia 16. Luego imágenes de familia en la playa, dos niñas, un señor que parece ser su padre, luego unos bebés en la arena y otros niños jugando bajo el agua. De pronto en el medio los mismos cuadros de formas que ya vimos en las dos secuencias anteriores, estos se mantienen. A los lados, un avión pequeño volando y a la derecha un padre con su pequeña hija, sentada en sus piernas. Las imágenes de los lados se van por fade y queda la del medio sola, luego se va por corte.</p>		<p>igual que la secuencia 23.</p>	<p>Sonido: La música de piano continúa, proyector de cine andando.</p> <p>Voz de Carri: Cierro el texto de la película performática que nunca haré, con el siguiente párrafo: El otro día le escuché a mi hijo, diciéndole a una amiguita que invitó a jugar a casa, con las cámaras y los proyectores es al revés que con los caballos, siempre se pasa por atrás. Sentí que llegué a algún lado, que ahora tengo una familia. Una nueva casta de vivos a los que transmitirles saberes probablemente inútiles para la vida pero definitivamente románticos. Y que por lo tanto son recetas de supervivencia ante esa organización del mundo que tanto sufrimiento nos ha causado. Velázquez es eso, no es una película, no necesito hacer la película de sus andanzas. Velázquez es esa receta romántica que mi padre me dejó como legado. Fin.</p>	<p>que ya vimos antes.</p>
<p>26 (1:13:52-1:18:34)</p>	<p>I nº1) Imágenes de mujer en la playa, de las olas y de la espuma de mar. Estas se conectan, es decir el primer plano de la mujer, que vimos en la secuencia 23, proviene de</p>	<p>I nº1) Mezcla, ficción con filme instructivo. Color y blanco y negro. Cámara fija. Tomas microscópicas.</p> <p>I nº2) Mezcla, publicidad,</p>	<p>Fragmentación.</p> <p>Hay mucho contraste entre las imágenes, su nexos se genera por esto. No hay</p>	<p>I nº1) Campo. Fueracampo imaginable y no percibido. Espacio estático móvil, plano, centrado, microscópico a ratos, por lo tanto excéntrico.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Tiempo anacrónico. La voz de Carri relaciona su pasado</p>

<p>estas imágenes. Luego, imagen microscópica de larvas de mosca o mosquitos. Luego, dos científicos ante un microscopio, son parte del mismo filme instructivo que ya vimos en la secuencia 24, por primera vez. Luego, imágenes macro de moscas. Luego, mujer ante el microscopio, es ella quien mira estas moscas o larvas? Sí. Es una representación de Carri? Luego, niños caminando hacia la cámara, con problemas en las piernas, quizá provocados por la picadura de los mosquitos. Más larvas microscópicas.</p> <p>Polivisión:</p> <p>I nº2) 5 cuadros. A los lados el volcamiento de un auto que ya vimos con anterioridad (sec 5), en el centro, imágenes de un incendio dentro de una casa, vuelven imágenes de la secuencia 5: mujer en el bosque y otra en una boda, que quizá son publicidad. Protestas estudiantiles.</p> <p>No polivisión:</p> <p>I nº3) Imágenes de militares en</p>	<p>ficción, noticiero o documental. Color y blanco y negro. Planos generales, detalles.</p> <p>I nº3) Mezcla pero bien definida: Noticiero, ficción y video instructivo. Color y blanco y negro. Imágenes fijas y en movimiento, imágenes microscópicas. Priman imágenes en movimiento, de las protestas.</p>	<p>continuidad, cuando existe, esta se genera nuevamente en la mente del espectador, por la presencia de imágenes ya vistas anteriormente.</p> <p>La voz de sentido a estas imágenes y la música ayuda a unificar también, es constante desde hace algunas secuencias.</p>	<p>I nº3) Campo, fueracampo imaginable. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Plano, centrado, unitario. Microscópico.</p> <p>Sonido: música no se corta: Piano, olas del mar, viento. Fuego, paso de diapositivas, gritos de protesta, playa, mar.</p> <p>LA VOZ DE CARRI ES MÁS CENTRAL AÚN EN ESTAS SEC FINALES.</p> <p>Voz Carri: Naufrago en la incertidumbre de mis propios deseos y abrazo esas palabras escritas en el pináculo de una ilusión doliente como un GPS en un camino desierto, oscuro y sin señalización alguna. Estoy más sola que nunca, la orfandad me da un revés en medio del estómago y me deja helada... Lo único que me sostiene es la mirada del niño y la voz de mi padre que me dicta desde su extrema inconformidad. Agosto del 2014, agosto es el mes más largo del año... levantaron el bloqueo a Cuba y algunos imbéciles lo festejan como un triunfo, si bien el régimen de Castro no me provocaba gran empatía, el capitalismo</p>	<p>con su presente, ella como hija y la vida de su hijo.</p> <p>Frecuencia: Continúa el uso de las imágenes de laboratorio, del filme instructivo y también de las imágenes microscópicas. El rostro de la mujer que vimos en la secuencia 23 aparece de nuevo pero no en opacidad.</p>
---	---	--	---	---

	<p>la noche, arribando a un lugar de la ciudad, donde hay protestas estudiantiles. Quema de madera en la calle. Jóvenes corriendo por la calle., parecen celebrar algo. Corte a niño en la playa, jugando con el agua y con un juguete inflable. Luego sus padres en la playa, mirándola. Niños jugando, riendo, plano de una mujer que ríe (cuando Carri menciona a su madre). Volvemos a tomas de laboratorio que se vieron antes, de mosquitos y sus partes. De nuevo, más larvas. Moscas naciendo. Termina con el nacimiento de una mosca, que abandona el saco de larva.</p> <p>EN ESTA SECUENCIA CARRI DA PISTAS DEL TRABAJO REALIZADO PARA ESTE FILME, LA BÚSQUEDA DE MATERIAL, Y EN ESA BÚSQUEDA, LA BÚSQUEDA DE SUS PADRES DENTRO DE LAS IMÁGENES. LAS PROTESTAS SON UN LEIT MOTIV?</p> <p>EL NACER DE LA MOSCA, ES LA NECESIDAD DE RENACER DE CARRI? QUE DICEN ESTAS IMÁGENES, ES LA FORMA DE</p>			<p>imperialista que tiene como objetivo la alienación de los sujetos, entrando en la isla, nunca puede ser una buena noticia... La frase: ahora tengo una familia, lo va destruyendo todo, no hay saber romántico que nos haga sobrevivir a esto... Reviso archivos filmicos de los 70 con la intención de convertir el texto de la lectura performática en una video instalación sobre la obra de mi padre, reviso lo que me dejan ver coleccionistas amigos.</p> <p>Argentina no tiene una cinemateca nacional, por lo tanto, trabajar archivos en este país es un doble desafío. Al azar u al orden de unos pocos. Hago pedidos al museo del cine, el único archivo público que hay a mano y me paso horas viendo materiales, que no sé muy bien como voy a usar en una obra que intenta ser un puente entre vivos y muertos... aunque el siempre no es un tiempo que exista, lo busco en los archivos filmicos. Noto que pedí miles de latas con universidades tomadas... una emoción esperpéntica se suelta en mi cuando me pregunto, por que</p>	
--	---	--	--	--	--

	REPRESENTAR UN SENTIMIENTO INTERNO, ESE QUE LA ACOMPAÑA DESDE SU NIÑEZ?			<p>pedir esos materiales para hacer una video instalación que más da cuenta de la vida de un cuatrero que la de mi padre muerto. La respuesta es obvia... es a mi padre a quien busco en esas imágenes, pero no busco a mi padre muerto a través de Isidro, sigo buscando un padre vivo, busco su cuerpo en movimiento, busco a mi madre tosiendo de asma, necesito verla. (Carri reflexiona nuevamente sobre la fragilidad de la familia que lucha entre tantos recuerdos de cuerpos desaparecidos y familiares ausentes, sus padres no aparecen en las imágenes que ella mira, ella deja de buscar). <u>Porque para sobrevivir también hay que olvidar.</u></p>	
27 (1:18:34-1:20:38)	<p>I nº1) Imágenes microscópicas de letras sobre papel, similares a las de las larvas o moscas. Luego, nuevamente imágenes de moscas que vimos en las secuencias anteriores, se repiten los científicos frente al telescopio. Luego, mano escarba en un cultivo, salen larvas. Luego rata rodeada de moscas (muy buñueliano-daliniano), muchísimas moscas</p>	<p>I nº1) Mezcla, color (imágenes sepia) y blanco y negro, cámara fija mayormente. Estilo documental en las imágenes de los niños.</p>	<p>Fragmentado, ausencia de polivisión. Se puede relacionar imágenes porque ya las vimos.</p> <p>La música continúa, no ha parado desde la sec. 23. Esto le da un carácter único a todas estas secuencias y las unifica en lo que hemos denominado</p>	<p>I nº1) Campo. Fueracampo imaginable, y no percibido. Espacio estático móvil y dinámico descriptivo. Centrado, unitario, plano y también microscópico.</p> <p><u>La música le da una atmósfera melancólica al espacio, no ha parado. Es clave esto porque no sucede en otras secuencias.</u></p> <p>Sonido: Música de piano continúa.</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Anacrónico, la voz continua tejiendo este pasado de Carri niña con presente de hijo de Carri. La linealidad no vectorial, podría estar presente en los fragmentos del</p>

<p>rodean un pan y otros objetos. Luego, niños bajando y subiendo en un bus. Militares subiendo en camiones, esta imagen también ya fue vista en secuencias anteriores. Luego, tomas de militares en medio de un pueblo, avanzan a pie y en autos. Imágenes de un guiñol, niños que pasan en fila mirando a la cámara y luego en la playa, formados, saltando. Un niño enterrado saluda a otros niños. Niños corriendo por la playa. Imagen de un pantano, parece muy antigua, muy vieja. Todo termina con un cuadro en negro con mucho grano y manchas.</p> <p>EL RELATO SE VA MOVIENDO HACIA LA RELACIÓN DE CARRI CON SU HIJO, Y HACIA SU HIJO COMO PROTAGONISTA.</p> <p>HAY ANALOGÍA ENTRE LAS IMÁGENES MICROSCOPICAS Y EL MUNDO QUE PLANTEAN CON LA DE LAS LETRAS SOBRE PAPEL. ESTE MUNDO MICROSCOPICO, AUSENTE PARA LAS PERSONAS EN GENERAL, QUE REPRESENTA A SU VEZ UNA PRESENCIA NECESARIA PARA EL RELATO DE</p>		<p>epílogo.</p>	<p>Cambio de diapositiva.</p> <p>Voz de Carri: Agosto de 2015, leo a mi hijo, antes de dormir, Huckleberry Finn de Mark Twain. Uno de los libros que mi madre dejó apuntado en su canon urgente. La derecha peronista le entrega el país a su prima hermana, la derecha neoliberal. La historia sucede una vez como tragedia y se repite como farsa dice Marx por alguna parte del 18 brumario de Luis Bonaparte... (Carri firma su divorcio y con eso muere el sueño pequeño burgués de tener una familia). Mi hijo transforma en reflexión, todo lo que esté a su alcance. Le preocupa que San Martín... sea militar. Le impresiona que un revolucionario haya formado parte del ejercito argentino. Uno que siglos después cometió uno de los genocidios más cruentos que nuestro país haya vivido... Todo su pensamiento es descolonizador, aunque todavía no sepa el significado de esa palabra...su libertad es extrema y su ternura también. Pero las imágenes no están, los cuerpos no aparecen, los juicios no están y yo no logro olvidar (esto último es similar a lo que dice en otra</p>	<p>instructivo.</p> <p>Frecuencia: Imágenes de moscas que se repiten, la de soldados abordando un camión también ya se vio.</p>
---	--	-----------------	---	---

	CARRI.			secuencia REVISAR).	
28 (1:20:38- 1:23:10)	<p>I nº1) Imágenes microscópicas de escritos sobre papel. Imagen microscópica que no se descifra, tiene mucha luz. Al parecer es una fibra textil. Corte a cuadro en negro, muy desgastado y viejo. Corte a toma de niño corriendo en la noche, es una toma digital. El niño va acompañado de su madre, parece que es Carri. La imagen se desenfoca. Niño sentado cerca de una luz, juega con su madre. Todo sucede en la noche.</p> <p>I nº2) 3 cuadros, en el del medio un 1, a los lados la palabra fin. Estas imágenes se van, a los lados aparecen tomas caseras, de gente feliz, bailando y saludando a cámara, la toma de la izq está ralentizada. Es de día todo muy iluminado. Hay ancianos, niños y jóvenes. En el centro una imagen fija (foto) de un niño pequeño y su hermana, esta imagen también ya se vio antes, luego imagen de gente en un lugar muy pobre, al parecer son de le ciel la terre, un niño carga una botella y luego la pone en el piso. Título:</p>	<p>I nº1) Mezcla, no hay blanco y negro. Imágenes microscópicas, planos abiertos en las imágenes digitales. Cámara en mano en este caso. Todo muy contrastado. Ese en el único fragmento en todo el filme que hay imágenes originales y no de archivo, QUIZÁ DE UN ARCHIVO PROPIO? Imágenes microscópicas también, quizá propias.</p> <p>I nº2) Mezcla, resaltan los textos de fin y el número 1. Priman imágenes caseras. Muy amateur, color, luz, saturación. Se mantienen durante casi toda la secuencia.</p>	<p>Fragmentario.</p> <p>En el primer fragmento las imágenes se unen por ser digitales per se. Todas, quizá, las grabó Carri.</p>	<p>I nº1) Campo, fueracampo imaginable. Espacio dinámico descriptivo, unitario y fragmentado, excéntrico, microscópico.</p> <p>Sonido: Música de piano termina. Ruido de vacío como un viento, hiss. Grillos, viento, tráfico a lo lejos. Es un ambiente nocturno en general. Hiss, y canción gracias a Dios. Al final de todo, voz en off qué dice: Vemos de nuevo los componentes (esta voz es la misma que la del video que enseña a armar bomba casera).</p> <p>Voz de Carri: Releo las palabras que mi madre y mi padre dejaron escritas en diferentes géneros. Sus plumas que conservan la urgencia editorial, son las que los definen. El cálamo imaginario sobre el que se envolvió la tinta, es el que les devuelve la vida. Y la furia de Roberto me conmueve y le ansia de María me destartala. Encuentro en sus voces escrita con desesperación, como si hubieran sabido que sus vidas serían fugaces, el legado definitivo. La obra como inmanencia de la vida, la vida como un punto de luz</p>	<p>Época: contemporánea.</p> <p>Anacrónico, hay linealidad en las imágenes caseras y en la escena de Carri con su hijo.</p> <p>La voz construye un relato en el presente, propio, a partir de un relato ajeno, el de Hucklebery Finn, así Carri le da la posta del relato a su hijo, a través de esa novela.</p> <p>Frecuencia: por primera vez aparecen imágenes filmadas, no de archivo. Se repiten imágenes de le ciel la terre que ya vimos. Imágenes caseras ralentizadas y presencia de imagen fija, fotografía, que ya vimos. Solo sucede en esta secuencia y en la sec.</p>

	<p>Cuaterros.</p> <p>ES INTERESANTE LA LUZ COMO ELEMENTO ESENCIAL EN EL CINE Y QUE TIENE PRESENCIA EN LA SIMBOLOGIA O IMAGINERÍA DE LA MUERTE. ESTA LUZ ILUMINA EL JUEGO CON SU HIJO TAMBIÉN, EN LAS TOMAS QUE CARRI GRABÓ.</p> <p>TERMINA CON TRES CUADROS: TRES HISTORIAS, ELLA, VELÁZQUEZ Y SU INVETSIGACIÓN? SON LAS TRES HISTORIAS DE VELAZQUEZ EN TRES TIEMPOS?</p> <p>LA VOZ DE LOS COMPONENTES SOBRE EL TÍTULO FINAL? EL FILME PRETENDE SER UNA BOMBA, UN INCITADOR A LA ACCIÓN A LA MEMORIA!</p>			<p>inmenso en el que giran todas las cosas. Incluso la muerte y con ella el cine. Entonces, solo entonces, hago esta película. Agosto de 2016, Tom ya se encuentra casi bien y tiene su bala colgada en el cuello, en una cadena de reloj y siempre está mirándola, a ver qué hora es... Pero creo que tedre que escapar al territorio antes de los otros porque la tía Sally va a adoptarme y civilizarme, y no puedo aguantarlo, ya he pasado por eso, ya me lo sé. Fin. Tuyo, atentamente, Hackleberry Finn.</p>	13.
--	---	--	--	---	-----

Anexo 6: Segunda Ficha de análisis del filme *Estela*

FICHAJE FILMES CAPÍTULO 3

Objetivo del capítulo: (¿Qué? En el anterior capítulo era ¿cómo?)

-Determinar las concepciones de **memoria** presentes en el uso del **metraje encontrado** en los filmes *La película infinita*, *Cuatreros* y *Estela*.

Nombre del filme: Estela

Director: Bruno Varela

Año: 2012

REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA					
SECUENCIA	Contenidos de la imagen (puesta en escena)	Presentación de los contenidos (puesta en cuadro o fotografía)	Puesta en serie (relaciones entre imágenes/montaje)	Espacio cinematográfico (atención al sonido)	Tiempo cinematográfico
1 (0-33)	Se encuentran un grupo de personas, varios sentados y otros de pie. Uno de ellos reparte una bebida en un pequeño vaso, todos son adultos. Algunos tienen	Está filmada en cámara en mano, a modo de documental o registro documental. La imagen está en blanco y negro, y muy contrastada.	Son dos planos que corresponden a la misma situación, por lo tanto hay nexos, claramente. Se da por corte.	Estamos ante un espacio dinámico descriptivo, la cámara fluye con las figuras que registra, hay mucho que no se puede leer por la oscuridad de la	Época: contemporánea. El flujo es lineal, no hay saltos de tiempo. Es un solo hecho, un solo momento.

	instrumentos, se puede ver una trompeta y un saxo. Al parecer son indígenas, llevan sombrero también. Es un espacio abierto, en exteriores. El fondo es oscuro pero se puede ver una pared de ladrillo detrás de ellos.			toma. Existe sonido diegético, y extradiegético. Destaca la melodía de una flauta cuyo origen al parecer está por fuera del cuadro. También hay varias voces que se escuchan fuera del cuadro. Es un espacio más amplio del registrado.	Frecuencia: Este suceso se presenta por primera vez en el filme.
2 (33-59)	<p>-Es el momento de un rodeo, exteriores. Un hombre abre la puerta y el jinete sale montando al toro, hay varias personas mirando. Son hombres, jóvenes y adultos. La toma finaliza cuando el jinete cae. Y unos jóvenes van a ayudarlo. Parece que va a llover, está nublado. Atmósfera extraña.</p> <p>-Luego hay un toma donde se ve un grupo de personas, una al lado de otra. Parece una familia. Están en lo que parece un parque o un jardín de alguna casa. Es un día soleado.</p> <p>-Luego sale el título de Estela, escrito sobre fondo</p>	<p>Son dos momentos independientes:</p> <p>-En el primero, es una toma muy estable con cámara en mano. Su atención se centra en el jinete y el toro, todo está en foco, el frente y el fondo. A color y con colores saturados.</p> <p>-La segunda toma es amateur, casera, filmada en súper 8. Tiene color saturados y predomina el tono cálido en general.</p>	<p>Entre ambas tomas, no hay nexo. Podría decirse que las une el audio, la voz en off.</p> <p>Hay un cuadro en negro entre ambas.</p>	<p>En el rodeo, la cámara sigue al jinete, es un espacio dinámico descriptivo, es una sola toma.</p> <p>El sonido es como un martillo golpeando contra un metal, es muy extraño.</p> <p>La segunda imagen es una sola toma también pero casera, la cámara está fija, es un espacio estático móvil. (hacia el final la imagen está desgastada, como rayada o algo similar). El sonido del golpeteo se mantiene. Lo que da una atmósfera extraña a toda la secuencia.</p>	<p>Época contemporánea.</p> <p>Hay slow motion, es decir el tiempo es ralentizado, y a juzgar por las imágenes hay un salto de presente al pasado, de HD a imagen casera. El tiempo por tanto, es tiempo lineal: no vectorial.</p> <p>El tiempo de la voz está en el presente.</p> <p>Frecuencia: es la primera vez que aparecen estos sucesos en el filme.</p>

	negro.			<p>En toda la secuencia está presente una voz en off que no habla español, pero se entiende por los subtítulos.</p> <p>La voz dice: Como neblina llego, como neblina se fue. Estela dejo una caja con fotos, películas y apuntes dispersos.</p>	
3 (59-2:08)	<p>-En la primera toma se muestra una multitud, casi todos van con paraguas de varios colores. Van avanzando hacia delante. Es un día soleado, pero el lugar como tal no se puede determinar, quizá es una calle o una avenida. Es difícil determinar si todos son adultos o hay niños, pero debe haber personas de diversas edades. Tiene una atmósfera realista, de documental.</p> <p>-En la segunda imagen hay una mujer con una niña, es una imagen casera, a modo de retrato, desgastada y vieja. Lugar no se puede definir. Los personajes ven a la cámara. Detrás de ellas</p>	<p>Filmado con cámara fija, en trípode. Se nota que es una imagen actual, seguramente en HD. Es a color, y quizá fue filmada con un long focal lense, un 150mm quizá, pero todo está enfocado porque la cámara se encontraba a distancia.</p> <p>-Imagen casera, super8. Muy vieja y desgastada, no se puede ver claramente como son las personas que están ahí, hay mucho desenfoque,</p>	<p>Son imágenes de fuentes distintas, separadas por cuadros en negro, no hay nexos a partir del montaje de imágenes pero sí por gracias a la voz.</p>	<p>Fuera de campo no percibido, por la variedad de imágenes. Pero a la vez puede ser imaginable, gracias a la voz en off.</p> <p>Es un espacio estático móvil en las tres imágenes.</p> <p>El sonido está conformado por un gran murmullo, al parecer de la toma donde se ve mucha gente. Por otro sonido que parece provenir del movimiento de un objeto dentro de un vaso u objetos metálicos que chocan y la voz en off principal, la cual dice: Nunca supimos de donde venía ni como se fue. Pero</p>	<p>El tiempo es lineal no vectorial. Se habla desde el presente, del pasado.</p> <p>Dos imágenes son contemporáneas pero una podría no serlo. Se podría plantear un choque de épocas. ¿Siglo xx y xxi?</p> <p>En todas las tomas hay slow motion, el tiempo no transcurre de manera natural sino como detenido, pausado, manipulado.</p> <p>La voz es el presente, la persona que narra con voz, es la que recuerda.</p> <p>Frecuencia: todo sucede</p>

	<p>dos hay otra persona, como desconectada de lo que sucede.</p> <p>-La tercera imagen es del mar, agua y lo que parece ser una o unas rocas. No hay gente y no se puede definir qué lugar es.</p> <p>-En general la secuencia tiene una atmósfera extraña, misteriosa.</p>	<p>quizá por el paso del tiempo del soporte.</p> <p>Cámara fija, quizá es una imagen muy antigua en blanco y negro, parece de los años 20 o algo así. Al parecer graban desde una parte alta, es una imagen cenital del mar.</p>		<p>si conocimos bien a la persona que estuvo muchos años entre nosotros. Un día decidió salir del pueblo y nos aviso. Se fue a trabajar a Cotzacoalcos a la refinería. Cada vez venía menos aunque nos dejaba dinero para las fiestas. Mandaba también algunas postales que mostraban el mar.</p> <p><u>El sonido marca un espacio resonante, envolvente, un exterior indefinido.</u></p>	<p>por primera vez en el filme. Los sucesos son nuevos.</p>
4 (2:08-3:38)	<p>-En la primera toma, hay algunas personas, y tienen amarrado a un toro, por los cuernos. Al igual que la escena del inicio, los fondos están en total oscuridad. Al parecer es un campo abierto. Es de noche.</p> <p>-Hay una toma corta del filme casero, hay una mujer de pie y sentado en una rama o una piedra, está un bebé. Parece que es un lugar caluroso por el vestuario de los personajes.</p>	<p>Todo está filmado con cámara en mano, al estilo documental.</p> <p>La primera imagen es en blanco y negro.</p> <p>La procesión es a color, cámara en mano pero con poco movimiento, intenta ser muy estática, muy correcta.</p> <p>La imagen del medio, es una filmación casera, súper 8, está desenfocada y desgastada.</p>	<p>Entre las dos primeras imágenes no hay nexos, es fragmentario, la secuencia de la procesión si tiene nexos y son varias tomas que la conforman. Montaje común, normal.</p> <p>Pero una vez más, la voz junta todas las imágenes.</p>	<p>Las imágenes muestran el campo, el fuera de campo no está definido, puede ser imaginable en las primeras dos tomas.</p> <p>En la secuencia de la procesión, si hay un fuera de campo definido.</p> <p>Espacio estático móvil en general. Espacio plano, composiciones comunes, muy documental todo y amateur en el caso de las home movies. Hay</p>	<p>Época actual. Procesión en el año 92.</p> <p>Entre las dos primeras tomas, el tiempo es anacrónico.</p> <p>En la procesión es lineal, vectorial, común, narrativo.</p> <p>Todo es por corte y hay cuadros en negro entre las imágenes. Se mantiene el slowmo en las imágenes casera. El Tiempo</p>

	<p>Es una toma en el anochecer, el fondo se ve oscuro y el frente tiene luz.</p> <p>-La siguientes tomas forman una secuencia de una procesión, por un cartel, se puede saber que es el año 92. Hay muchas personas caminando por la calle de un pueblo, la mayoría son adultos mayores. Caminan en grupo con ramos en las manos, quizá los ramos de semana santa. Al final se ve unas mujeres que cargan una virgen pequeña. Algunas mujeres llevan pañuelos en la cabeza o mantos, como una virgen católica. El lugar parece ser en la montaña. También hay personas que llevan grandes velas. Esto sucede en el día, un día nublado.</p>			<p>organicidad.</p> <p>El sonido en la primera imagen, amplía el espacio del cuadro, ya que se escuchan voces que nos son diegéticas. Tampoco hablan español, no se entiende lo que dicen. Se escucha al toro quejarse, ¿es un toro, es Estela?</p> <p>La segunda imagen, va acompañada por el sonido de proyector de cine. Remarca que ese celuloide.</p> <p>En la procesión se escucha música y cánticos (no en español). También el avance de la gente. El audio es el del archivo.</p> <p>La voz en off, es protagonista y dice, según los subtítulos: un día recibimos el aviso de una funeraria. El mensaje casi no se entendía. Pero nos decían que ella se había muerto.</p>	<p>detenido, el flujo de las otras imágenes es normal.</p> <p>Frecuencia: Los sucesos aparecen por primera vez en el filme.</p> <p>La voz marca la narración, es el presente, habla del pasado.</p>
--	---	--	--	--	---

5 (3:38-04:36)	<p>Es una sola toma, a través de un vidrio o un parabrisas. Se ve una calle por la que pasan carros, la lluvia transforma todo en una pintura impresionista. La imagen parece líquida por la lluvia. Todo sucede en el día. Es en una ciudad, no parece un pueblo. Hay necesidad de ocultar, de volver indeterminada a la imagen. Podría decirse que es una mirada subjetiva.</p>	<p>Cámara fija dentro de un auto. Imagen a color, en buena calidad, quizá HD.</p>	<p>No hay montaje o corte, es una sola toma.</p>	<p>Cámara presente en el campo. El fuera de campo no es percibido. El espacio es estático móvil. A causa de la lluvia, el espacio se vuelve inestable, espacio fragmentado por el flujo del agua.</p> <p>El sonido parece ser el mismo del archivo pero ralentizado: es decir lluvia cayendo y autos pasando. Por el momento parecería haber presencia voces, muchas voces pero al fondo.</p> <p>Aparece de nuevo el sonido extraño de la secuencia 3, que parece un objeto dentro de un vaso.</p> <p>La voz es protagonista y dice: En el mensaje hablaban del cuerpo. También decía lo habían encontrado en su casa. Cuando fuimos a intentar traerla, nadie nos dio ninguna información. No la encontramos. Tampoco pudimos encontrar a</p>	<p>Tiempo lineal, es una sola toma. El tiempo transcurre de manera normal.</p> <p>Pero también hay slow motion. La toma está ralentizada, flujo detenido, lento. Esto fortalece la presencia del agua fluyendo.</p> <p>Frecuencia: suceso que se presenta por primera vez.</p>
----------------	---	---	--	--	--

				nadie que la conociera. Como si nunca hubiera estado en ese lugar. Como si no hubiera nada en su paso.	
6 (4:36-5:37)	<p>-La primera imagen, es una sola toma, hay gente, son los mismos de la primera escena del filme. Músicos, en lo que parece un patio, es de noche y una potente luz ilumina el lugar. Hay instrumentos de viento y un tambor. Todos son adultos. Un motivo que se repite es el sonido de la flauta, y básicamente es la continuación de la primera escena.</p> <p>-Varias imágenes caseras, en la primera se ve una pirámide azteca seguramente, luego tres esculturas, una al lado de otra y finalmente una mujer con gafas, detrás de ella otra mujer con la que conversa. Las tres imágenes son muy coloridas y presentan las marcas de desgaste del celuloide. La pirámide se muestra en un anochecer, las figuras no se</p>	<p>-Cámara en mano, ángulo un tanto contrapicado y presencia de un hombro, es un overshoulder de la escena. Pero no es una conversación. Blanco y negro, mucho contraste y ruido en la imagen. Muy documental todo.</p> <p>-Las imágenes caseras son cámara en mano, obviamente pero muy fijas, con poco movimiento. Muy amateur todo.</p>	<p>-La primera imagen no hay montaje.</p> <p>-Las otras tres se unen por cuadros en negro, igualmente hay fragmentación a pesar de tener una misma fuente.</p> <p>-Entre ambos momentos no hay nexo, como siempre la voz los une.</p>	<p>En general se respeta el campo, el fuera de campo es imaginable. Se puede tener una idea de este.</p> <p>En las primeras tomas, espacio dinámico descriptivo.</p> <p>En la toma de la pirámide, espacio dinámico expresivo, en las figuras parece estático fijo, pero se mueve como una falla de proyección. Y en el de la mujer, espacio estático móvil.</p> <p>Es un espacio muy orgánico, plano, poco profundo, las imágenes super 8, por su antigüedad parecen desenfocadas.</p> <p>El audio de la primera toma es diegético, se escucha la música, voces y</p>	<p>Época actual, siglo xx, las imágenes son siglo xx, la voz el presente (supuestamente), varios tiempos?</p> <p>Tiempo lineal en la primera imagen.</p> <p>En la segunda parte, tiempo anacrónico, difícil de determinar.</p> <p>La voz marca la temporalidad.</p> <p>Frecuencia: La primera toma es parte del suceso del inicio. Es decir aparece por segunda vez, con sonido de flauta incluido.</p> <p>Hay slomo en las tomas caseras, lo que detiene el tiempo y modifica también el audio.</p>

	<p>puede determinar, y hay algo oculto ahí porque la imagen no se puede ver claramente. La mujer está en un lugar soleado, quizá algún club o piscina, se siente todo muy burgués.</p>			<p>el ambiente.</p> <p>En las otras aparece este sonido modificado del proyector. Le da un aura de misterio. Es fuerte y resuena en el espacio.</p> <p>La voz dice: De su historia antes de la llegada al pueblo tampoco conocemos mucho. Solo sabemos que llego como maestra. Algunos decían que antes estuvo involucrada con la guerrilla. Y que buscaba desaparecer en la sierra.</p>	
7 (5:37-6:56)	<p>-La primera imagen es de un hombre recogiendo basura y hablando a alguien que no se le ve, al parecer este hombre está en una ciudad o cerca a ella, es de día, hace sol. Es un adulto mayor. Dice que no todos son malos y que él no se mete con nadie.</p> <p>-La segunda imagen es la continuación de la de la escena 4 en la que tienen un toro amarrado, esta vez, le cortan el cuello y el toro se</p>	<p>Cámara en mano, muy documental, el hombre le habla al entrevistador y la cámara lo sigue. Es a color y se intercala la entrevista con lo que el hombre va haciendo.</p> <p>Similar a la escena anterior, poca luz, pero esta vez no es en blanco y negro sino que tiene un tono sepia. Hay cámara en mano, en un</p>	<p>En un primer momento, hay nexo entre las imágenes, ya que muestran el trabajo del adulto mientras se escucha lo que habla, también con las tomas en las que se lo ve hablando.</p> <p>En esta también hay nexo, son dos tomas del mismo suceso.</p>	<p>En la primera secuencia, la cámara muestra el campo, pero se puede determinar el fuera de campo porque el hombre le habla a alguien que no vemos. Es decir es definido. El espacio es dinámico descriptivo.</p> <p>-En el segundo momento, la cámara si muestra el fuera campo, en un momento y se vuelve, por ese momento, en un espacio dinámico</p>	<p>La época es contemporánea, excepto por la toma final que parece de inicio de siglo XX.</p> <p>Tiempo es totalmente anacrónico, aunque en los fragmentos sí es lineal. En la escena del hombre que habla, sin embargo, es lineal no vectorial porque</p>

	<p>desangra. Hay gente alrededor, el toro gime. El espacio es abierto y es en exteriores. Todo está oscuro y con poca luz. Es difícil determinar cuantas personas están en el lugar pero al parecer son indígenas, oriundos de la zona. Extraen la sangre del toro y la acumulan en una palangana o recipiente.</p> <p>-La siguiente toma es del mar, solo se ve agua y parece de la misma fuente que la toma de la secuencia 3. Pero es otro ángulo. Parece una toma muy antigua. No se puede afirmar que sea una continuación.</p> <p>En general hay una atmósfera realista pero densa, por como matan al toro.</p>	<p>momento hay un movimiento brusco, como que el camarógrafo busca un mejor encuadre. Estilo documental. Luz natural, alto contraste.</p> <p>La otra es una toma fija, también un tanto cenital. Blanco y negro mucho contraste, parece muy antigua.</p>	<p>En la última no hay corte.</p> <p>Entre las tres imágenes no hay nexos claros, el montaje es fragmentado, en este punto no hay voz que junte todo. Pero podemos unir todo por la información que antecede.</p>	<p>expresivo, ya que la cámara busca qué mostrar. Es un espacio abierto y tensionado. Pero en ese instante.</p> <p>La toma final es un espacio delimitado, estático móvil, ya que se mueve el agua.</p> <p>El sonido es el original de los archivos, es la voz del hombre al inicio y luego las voces y el gemido del toro. La sangre que sale de su cuerpo se une con el sonido de la toma del agua, que va acompañada de caída de agua pero es un sonido artificioso, no realista.</p> <p>NO HAY VOZ EN OFF</p>	<p>hay saltos de tiempo entre los momentos que habla y los momentos que recoge basura.</p> <p>Se mantiene el slow motion en la última toma.</p> <p>Frecuencia: no se repite un suceso pero si continúa el suceso del toro amarrado. El mar se ve por segunda vez y el hombre hablando, por primera vez.</p>
8 (6:56-9:28)	<p>-En la primera imagen hay una mujer en un espacio cerrado, es una anciana, del techo cuelgan lo que parece ser partes comestibles de algún animal, quizá el toro que mataron. Hay una voz</p>	<p>-Cámara en mano, color, digital pero no HD. Estilo documental. Luz natural. Plano medio.</p> <p>-Similar a la toma anterior.</p>	<p>La primera parte hay nexos, son imágenes de la misma fuente, mismo lugar y espacio.</p> <p>-toma única (paraguas)</p>	<p>-Se puede determinar fuera de campo (definido) por el audio, la cámara está en campo. Espacio estático móvil.</p> <p>-Fueracampo es definido</p>	<p>Época contemporánea. Pero no se puede determinar exactamente de cuando. Siglo XX y XXI.</p> <p>El tiempo es totalmente anacrónico. No hay</p>

	<p>que no habla español y se escucha mientras se muestra claramente la comida, muy de cerca. También se ve a un hombre en cuclillas sacando la comida de los huesos y colocándola en una olla.</p> <p>-Toma de la multitud con paraguas de colores, es la continuación de la toma de la secuencia 3. Es casi la misma. ¿LO COLECTIVO?</p> <p>-Par de tomas en súper 8, se ve un niño en un parque o jardín. Luego una imagen de gente trabajando en el campo. La imagen del niño parece un atardecer y la de la gente es en el día.</p> <p>-Toma glitch de una niña que va de la mano de alguien, de un adulto. Es una niña indígena. Pequeña, con la vestimenta que la podría identificar como un indígena de otra región, de Bolivia podría ser?</p> <p>-Entrevista a un señor, tiene bigote y está en un lugar</p>	<p>(paraguas).</p> <p>-Imágenes caseras, desgastadas, antiguas. Cámara en mano.</p> <p>-La niña, imagen dañada, cámara un tanto picada. Registro documental. Plano general. Cámara en mano.</p> <p>-Entrevista: documental, hombre mira al entrevistador, es un primer plano de su rostro. Cámara en mano.</p> <p>-Plano flauta, un solo plano, en blanco y negro, se centra en el flautista, la cámara está fija.</p> <p>-Toma final: cámara fija, súper8, de una lápida. Plano general.</p>	<p>-No hay nexos, misma fuente pero fragmentado todo.</p> <p>-Una sola toma.</p> <p>-Una sola toma.</p> <p>-Una sola toma.</p> <p>En general, totalmente fragmentado el montaje. Voz clave para asociar e información previa también.</p>	<p>porque se centra en un grupo de personas, pero sabemos que hay más. Estático móvil.</p> <p>-niña: fueracampo no percibido. Casi estático fijo.</p> <p>-entrevista: fueracampo definido. Estático móvil. El hombre ve al entrevistado, sabemos que está ahí.</p> <p>-fueracampo definido, estático móvil. (Flauta).</p> <p>-fueracampo no percibido, movimiento dinámico descriptivo. (lápida).</p> <p>El sonido unifica como en todo el filme pero a la vez da cualidades particulares a cada imagen. Sonido de multitud y un ruido metálico extraño cuando</p>	<p>linealidad entre las imágenes. En los fragmentos, excepto el de las imágenes en súper 8, sí hay un tiempo lineal, pero en conjunto no.</p> <p>La voz determina el tiempo de la secuencia y permite imaginar el flujo.</p> <p>Mantiene slow motion en súper 8 y en imagen de glitch y de los paraguas.</p> <p>Frecuencia: sucesos no exactamente iguales, pero el de la flauta sí se repite. La toma del paraguas también, esta es casi exacta.</p>
--	---	---	---	--	---

	<p>enrejado. Al parecer es indígena, no habla español. Es de día y está en un exterior.</p> <p>-Luego hay una toma que continúa con el suceso de los músicos, ahora se ve al flautista tocando pero la imagen es igual a los otros momentos de la secuencia 1 y 6. Hay gente, instrumentos y están en un exterior.</p> <p>-Una escena pos créditos muestra una lápida, en registro súper 8. Y sobre esta va el texto final del título y un concepto más de Estela.</p> <p>LA TOMA DE FLAUTA Y PARAGUAS SON UN MOTIVO. EL ANIMAL TAMBIÉN, PODRÍA SER UN SÍMBOLO DE ESTELA? LEITMOTIV?</p>			<p>aparecen las tomas en super 8. El efecto de celuloide pero también enrarecido.</p> <p>La voz en off dice: la mayoría prefería no preguntar. Siempre agradecemos su trabajo y compromiso con los niños. Entre nosotros será siempre su huella y nuestro respeto.</p> <p>El entrevistado cuenta que : ya no hay buen maíz desde que se fue. Ya no hay buena milpa porque no encontramos los restos. Son cosas que no se deben hacer. Los antiguos decían esto y tenían razón.</p> <p>Termina con el sonido de la flauta, que ya oímos al inicio y en otras secuencias también. Esto le da una suerte de cierre a todo. Y al final efecto de proyector sobre la imagen de la lápida.</p> <p>Es decir, se respeta el</p>	
--	--	--	--	---	--

				sonido de cada toma, de cada momento.	
--	--	--	--	---------------------------------------	--