

CINE POVERA

por Jesse Lerner

En la última década, el cine experimental en México ha crecido y diversificado, rejuvenecido por la entrada nuevos realizadores y la exploración de nuevas formas y técnicas. El ciclo *Cine povera* es una revisión breve de algunas de estas nuevas expresiones. Después de un largo periodo de decline, el cine comercial mexicano (es decir, la industria de cine) de la última década ha tenido bastante éxito, económico tanto como artístico, gracias a los valores de producción cada vez mejor, entre otros factores. Los cineastas representados aquí optan por una ruta distinta—en vez de valores de producción cada vez mas altos, ellos prefieren un cine casero, artesanal, hecho con recursos mínimos, solo o por un pequeño grupo de amigos. Su fin no es un cine en que el espectador se pierde en la ilusión de lo real y la narrativa, sino la exploración del medio y sus calidades propias. Puede ser que eso suena como un fetichismo hermético tarde-modernista del medio y sus propiedades propias, pero los cineastas incluidas en esa muestra tambien revelan su interés en una variedad de cuestiones sociales y políticas. Como en el teatro brechtiano, el espectador nunca olvida que lo que esta viendo es el producto de labores, de artificio, y de aparatos, y no una ventana a lo real, transparente y neutral. A través de estos productos artesanales podemos examinar una variedad de temas y contemplar diversas cuestiones.

Mientras que el video digital, los sistemas de posproducción no-lineal, el video de alta resolución, el video por internet, y otras tecnologías nuevas transforman las maneras en que

producimos y consumimos imágenes en movimiento, los realizadores aquí escojen tecnologías viejas, sencillas, accesibles y a veces rudimentales: rollos revelados a mano, películas hechas sin cámara, y otras estrategias humildes. Miran hacia los orígenes del medio —la fascinación con el registro fotográfico de luz y sombra, la ilusión de movimiento, y el alquimia del cuarto oscuro, intereses que impulsaron las primeras experimentos con el cine y la fotografía—en vez de su futuro digital. Por eso se podría considerar estas producciones como una “retrovanguardia,” para usar un neologismo fortuito; es decir, los realizadores presentados aquí dedican sus esfuerzos a producir expresiones novedosas a través de tecnologías viejas. Mientras que otros cineastas escogen las últimas cámaras digitales de alta resolución, posproducción en 4k, y otras tecnologías fuera del alcance de la mayoría, aquí las imágenes están hechas con equipo cotidiano, con herramientas como agujas, tijeras, la cámara de cuerda, cinta canela, pintura, y hojas de plástico negro, usando técnicas como las que Helen Hill celebra en su “libro de cocina,” *Recipes for Disaster: A Handcrafted Film Cookbooklet*.

Hace trece años, una estimada colega y yo organizamos una muestra itinerante de las más destacadas producciones de cine experimental en México, desde sus orígenes en los años treinta hasta el momento. La investigación reveló una historia esporádica y hasta cierto punto perdida: esfuerzos aislados, artistas visuales conocidos por todo menos su cine, y sobre todo muchas películas perdidas (aun no aparecen los rollos perdidos de Emilio Amero, *Tehuantepec* de Manuel Álvarez Bravo, entre otras producciones cuyas descripciones nos dejan con mucha curiosidad, anticipación, y esperanza). De los realizadores más actuales en la muestra, casi todos trabajaban en video, y el ciclo dejó al espectador con la

idea de que el futuro de la experimentación mediática iba a ser a través de ese medio, un medio con su propia historia y calidades características. Hoy en día la panorama es bastante transformada; el videoarte (video experimental, video-instalaciones, etc.) florece, por supuesto, pero también hay realizadores y artistas jóvenes quienes han buscado el Súper-8 y el 16mm como formatos preferidos para sus experimentos visuales, al punto de que podríamos preguntar si estamos entrando en otro cenit de cine experimental mexicano, como vimos en los sesentas y principios de los setentas. Aunque estos cineastas escojen las estrategias de “retrovanguardia” por diferentes motivos, todas sus obras llaman nuestra atención al génesis de sus imágenes, sean productos de un proceso foto-químico o los resultados de una intervención física en la emulsión o la base de la película. En la mayoría de las películas que vemos (películas comerciales, películas documentales tradicionales), la pantalla funciona como una ventana transparente a otro mundo, un mundo que puede ser real o imaginario. En este caso la ventana—el aparato cine-fotográfico, la película, su emulsión—no es transparente, sino una parte clave de la obra.

Tess Takahashi, en un texto sobre cine experimental actual escrita con una claridad excepcional, propone que el uso de tecnologías artesanales y primordiales en la época digital son atraídos por calidades propias de la emulsión, por su capacidad de registrar diversos rastros: rastros de la mano del cineasta, de la naturaleza, y de accidentes controlados. En el contexto mexicano, reconocemos que este país tiene una larga tradición de artesanos y artesanía, típicamente trabajando con medios menos tecnológicos, como la cerámica, el bordado, la joyería. En este caso, los artistas llevan este impulso artesanal al cine. México también tiene larga historia como destinación para cineastas y artistas

extranjeros. Los trabajos de Loic, Fenz, y Uman presentados aquí son ejemplos contemporáneos, resultados de unos peregrinajes cinematográficos que producen cintas transculturales. Varios de estos realizadores (y aquí me considero como parte de ese grupo) también han aprovechados sus estancias en México para ofrecer diferentes talleres que introducen estas técnicas a un público de fotógrafos y artistas, y algunos de los cortos en este programa son los resultados de tales talleres, o esfuerzos posteriores de participantes.

Varios de los cortos reflejan un interés en la ciudad, arquitectura, y el ambiente urbano. Usando hojas de plástico negro y cinta, Rosario Sotelo ha convertido su recámara en una cámara estenopeica enorme, proyectando el paisaje urbano que siempre cambia encima de un interior doméstico íntimo. Su cortometraje *Recámara* (2007) documenta estas superposiciones, hecho con exposiciones largas con su cámara Bolex. Estas yuxtaposiciones entre los espacios públicos de la calle y el espacio privado son ricas en referencias históricas y contemporáneas. Nos hacen pensar en las *actualités* urbanas de Lumière, la fotografía reciente del cubano-americano Aberlado Morell (sobre todo su serie *Camera obscura*, 1991-2008), y los magistrales trabajos con la impresora óptica del renombrado cineasta Angelino Pat O'Neill (*Water and Power*, 1989, entre otros). Los cambios en el paisaje urbano—esta vez no de luz y sombras producidas por el movimiento del sol a través del cielo, sino el resultado de especuladores en bienes raíces—son el enfoque de *Mi barrio* (2009) de Elena Pardo. Filmada en la Ciudad de México (sobre todo la Narvarte, colonia en que la realizadora creció) en Super 16 y proyectada con los sprockets adentro del cuadro, esta pequeña poema es ejemplar en su sencillez.

El corto *Cines abandonados* (2008-09) de Andrés García Franco es parte de un

proyecto más grande que aun continua. En una serie de ciudades García Franco ha filmado edificios que en algún momento funcionaba como palacios de cine. Algunos ya tienen otras funciones, otros de plano estan en ruinas. Atrás de estas transformaciones hay diversos factores, entre ellos, los cambios en las maneras en que consumimos el cine, diversos ciclos de decadencia y renovación urbana, y la inmigración de Asia posterior al reforma migratorio estadounidense de 1965. La pista de sonido es remezclado del sonido de películas de la época de los edificios, como en el caso de los cines de San Francisco, *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). Al terminar cada corto, el realizador regresa a los lugares en que filmó a proyectar su trabajo sobre los edificios representados. El corto contiene una pequeña cita del celebrado realizador de cine experimental Jonas Mekas (tomada de un intertítulo de su corto *Scenes from the Life of Andy Warhol*, 1990) que cuestionan el status documental de la imagen cinematográfica. Se presentan aquí los primeros dos capitulos del proyecto, sobre cines de San Francisco, California y Morelia, Michoacán.

Rocio Aranda de la Figuera y Uriel López España, originarios de Malaga y de la sierra Oaxaqueña respectivamente, colaboraban en otro tipo de retrato urbano, uno enfocado en la experiencia vivida más que su paisaje arquitectonico. Con un toque surrealista, retratan la isolación del ciudadano y la imposibilidad (o por lo menos, el alto costo) de contacto entre seres. Igual de absurdo, pero con una espiritu más punk, el clip llamado *Sexabrate*, hecho con el grupo musical X=R7, introduce adictos de chocomilk y frutas perversas y gigantescas. Compartiendo una sensibilidad entre abyecta y cómica, la oaxaqueña Hanne Jiménez, cuyo corto *Como prepararse para el matrimonio* es parte de la producción cultural de la colectiva llamada Tech-Mex.

Viviendo entre Los Angeles, la ciudad de México, y un pequeño pueblo de Ucrania, Naomi Uman merece reconocimiento no solo para su cine tan personal y bien logrado sino también por su papel como maestra y promotora de cine experimental aquí en México. Por años daba talleres en su casa/taller y en el Centro de la Imagen, inspirando a nuevas generaciones de realizadores mexicanos con su generosidad, su entusiasmo, y el ejemplo de su trabajo. La mayor parte de su corto *Hand Eye Coordination* (2002) es hecha sin cámara, con tijeras, pegamiento, pedazos de películas efímeras y didácticas, y una máquina de coser. Anticipando la tesis de Tess Takahashi, quien propone que parte del encanto de estas técnicas artesanales en la era digital es que registran trazos de las manos del cineasta, la película de Uman se enfoca en la labor manual, tanto en la producción de la película como en otros contextos. En su historia del volcán michoácano, *Paricutín* (2007), la canadiense Erika Loic mezcla diferentes técnicas: pintura sobre película, animación tradicional dibujada, textos, y imágenes originales del sitio de los hechos a más de sesenta años. *Mariposas en el estómago* (2007) de Mayra Isabel Cespedes Vaca aprovecha de otra técnica sencilla de animación: fotos recortadas y juguetes de plástico filmado cuadro por cuadro con una cámara de cuerda. El resultado representa una pesadilla en una manera juguetona y evocativa.

Producto del movimiento del APPO en contra del nefasto gobernador Ulises Ruiz Ortiz, el prolífico realizador oaxaqueño Bruno Varela ofrece nieves coloreadas para un verano ardiente *Raspas* (2006). Pintando directamente sobre la película revelada, el realizador sugiere el conflicto social por elipsis.

Robert Fenz, experimentalista norteamericano quien también ha trabajado como cinefotógrafo (aprovechó su tiempo en la frontera filmando *El otro lado* [2002] del cineasta

belga Chantel Akerman, para filmar su corto *Crossings*, de 2007, en que el muro fronterizo casi se borra en movimiento). Su corto *Meditations on Revolution, Part III, Soledad* es hecho a partir de una serie de vistas y superimposiciones tomadas en la Ciudad de México, San Cristóbal de las Casas, y la ciudad de New York, mostrando espacios asociados con la decena trágica, el levantamiento del EZLN, y la diáspora mexicana actual. Proyectada en silencio, esa serie de tomas en blanco y negro están puntuadas con breves momentos de negro, mezclando tomas bastante estáticas con unas de movimiento, invoca un espacio de reflexión. El videoasta, empresario cultural, y más recientemente, dibujante, curador, y performancero Fernando Llanos colaboraba con el neólogo polifacético Felipe Ehrenberg en una pieza que junta varios motivos y estrategias de cada uno. El Videoman del título refiere al alter ego de Llanos, un personaje que sale en varios de sus performances, un tipo de superhéroe audiovisual que mueve por la ciudad por bici o por moto, proyectando y grabando video en las calles. Llanos también ha sido el curador de una exposición retrospectiva de Ehrenberg. Ehrenberg ha trabajado anteriormente con cine, sobre todo con su corto *La Poubelle: It's a Sort of Disease* (1971, con François Reichenbach), sobre la huelga de basureros en Londres. Esta vez el incansable Llanos viaja a Xico, Veracruz con Ehrenberg, para filmar un experimental jugueteón que hace referencias a íconos religiosos y nacionalistas (como el famoso retrato de Zapata de Hugo Brehme) y a la mitificación de los héroes de la revolución.

Más allá del cine monocanal, los performances de cine expandido (o "cine en vivo") de la Trinchera Ensemble y las instalaciones de Jorge Lorenzo Flores Garza exploran otros modos de presentación del cine. Basado en Monterrey, donde enseña cine y video en el

Instituto Tecnológico, Jorge Lorenzo ha sido uno de los nuevos realizadores más destacados en sus exploraciones del aparato y hermenéutica del cine. Su instalación *The Treachery of Time* (2008) retoma el cuadro canónico de Magritte, *The Treachery of Images* (1928-29). Con una parafrásis de la meditación sobre representación del surrealista belga, Lorenzo produce una reflexión artesanal sobre duración y instantaneidad del cuadro de cine. Otras instalaciones suyas han jugado con la mitología del autor: *Screen* (2006) representa una apropiación de una de las películas claves para vanguardia norteamericana: *Mothlight* (1963), del celebrado vanguardista Stan Brakhage (una película hecha sin cámara, en un estilo parecido a *Hand Eye Coordination*), proyectada sobre una pantalla firmada por Lorenzo. En esta manera, Lorenzo usurpa el trabajo y problematiza el *auteur* más celebrado y más heroico de la vanguardia (y su mito) en una manera parecida a las apropiaciones fotográficas de Sherrie Levine (*After Walker Evans*, 1981, etc.). Lorenzo también participa en el programa monocal con su apropiación de *Blowup* (1966) de Michelangelo Antonioni, *Blue-up* (2005).

Hace cuarenta años, el teórico estadounidense Gene Youngblood publicó su libro seminal, *Expanded Cinema*, una predicción y una llamada por un cine pos-McLuhan que unirá arte y vida, verdadero producto de la edad de acuario. Actualmente algunos de sus pronósticos son partes de nuestra vida diaria (películas hechas por computadoras), mientras que otras no (cine hecho con láseres y hologramas). Diversos artistas se inspiran en su visión de “ambientes de proyecciones múltiples,” ilustrado en el libro por el “Movie Drome” de Stan Vanderbeck, los “Vortex Concerts” de Jordan Belson y Henry Jacobs, y la obra de Single Wing Turquoise Bird (“una combinación de Jackson Pollock y 2001, de Hieronymus

Bosch y Victor Vasarely, de Dali y Buckminster Fuller,” según Youngblood). En México el grupo Tinchera (Rafael Balboa, Manuel Trujillo, Elena Pardo, Doris Steinbicher, y Aisel Wicab) presenta un espectáculo hecha ex profesa para ese ciclo, usando multiples proyectores de cine, video, acetatos y diapositivas. Dentro de la trayectoria definida por Youngblood, la Trinchera representa una contribución novedosa al cine abstracto, un tipo de música visual imersivo y barroco.

Con la llegada de la fotografía, hace mas de un siglo y medio, muchos predecian la muerte de la pintura. Al principios del siglo XXI, la pintura sigue vivo, y los pintores siguen encontrando cuestiones nuevas a explorar. A pesar de la llegada del video en una variedad de plataformas y formatos nuevos, los rumores de la muerte del cine son muy exagerados. A traves de los materiales mas humildes, estos artistas que trabajan con los viejos medios y encuentran cosas nuevas a explorar.

Referecias

Baigorri, Laura, et. al. *Videoman*. México: Ediciones Necias, 2008.

Brougher, Kerry, Jeremy Strick, Ari Wiseman, and Judith Zilczer, eds. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2005.

Hill, Helen. *Recipies for Disaster: A Handcrafted Film Cookbooklet*. New Orleans: self-published, 2001.

Lerner, Jesse, y Rita Gonzalez. *Cine Mexperimental: 60 años de medios de vanguardia*. Santa Monica: Smart Art Press, 1997.

Takahashi, Tess. "After the Death of Film: Writing the Natural World in the Digital Age." *Visible Language*, 42, 1 (2008), 44-69.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970.

Programa

Desclowntrolados, 4 min., Rocio Aranda de la Figuera y Uriel Lopez España, 16mm, 2007

Sexabrate, 2 min., Txema Novelo, 16mm, 2007

Como prepararse para el matrimonio, 2 min., Hanne Jiménez, 16mm, 2004

Recámara, 5 min., Rosario Sotelo, 16mm, 2007

Mi barrio, 5 min., Elena Pardo, super 16mm, 2009

Cines abandonados, 15 min., Andrés García Franco, 16mm, 2008-09

Hand Eye Coordination, 5 min., Naomi Uman, 16mm, 2002

Mariposas en el estómago, 1 min., Mayra Isabel Cespedes Vaca, 16mm, 2007

Paricutín, 14 min., Erika Loic, 16mm, 2007

Blue-Up, 5 min., 16mm, Jorge Lorenzo Flores Garza, 2005

Raspas, 3 min., super-8, Bruno Varela, 16mm, 2006

Viva Videoman!, 3 min, super-8, Fernando Llanos, 2009

Meditations on Revolution, Part III, Soledad, 14 min., Robert Fenz, 16mm, 2001

78 minutos en total

Instalación

The Treachery of Time, Jorge Lorenzo Flores Garza, 2008

“Bis Repetita Placent,” performance de cine expandido por Tinchera Ensemble

