

Primero que nada quiero agradecer a la Universidad de la República y particularmente a la Facultad de Artes, por este honor de haberme invitado a decir unas palabras inaugurales para esta ocasión tan auspiciosa, que es la apertura de tres Maestrías, no una sino ¡tres! Una en Arte Sonoro, otra en Cine Latinoamericano y otra más en Arte y Cultura Visual, que ya está en su quinto cohorte.

Es un inmenso honor estar hoy aquí y es una grandísima alegría poder acompañar, aunque más no sea con unas palabras, este desembarco histórico.

Siendo que son tres importantes Maestrías, me pregunto por dónde empezar y lo más lógico sería comenzar por la producción de conocimiento y la necesidad de producir ese conocimiento a través de materiales propios o al menos de materiales, ideas, pensamientos, que den cuenta de nuestros territorios. Tal vez vuelva más adelante a eso, pero en principio prefiero dar un giro al conocimiento académico e ir a buscar problemas en otro lugar. Supongo que la mayoría conoce la frase de Paulo Freire: “la educación siempre es una especie de teoría del conocimiento puesta en práctica, es naturalmente política, tiene que ver con la pureza, nunca con el puritanismo, y es, en sí, una experiencia de belleza”.

Ya que lo que une a estas tres maestrías es una ambición estética me pareció un buen comienzo arrancar por la belleza. Un término históricamente disputado por las diferentes corrientes filosóficas, pero que en el sentido más común, cada una de nosotras, cada uno de nosotros, tiene su ideal de eso a lo que se llama belleza. Una armonía que nos es propia, o que creemos que nos es propia, ya que siempre está atravesada por el lenguaje; uno incluso anterior a nuestra existencia. No somos sin ese lenguaje, ni somos algo por fuera del lenguaje.

En definitiva el cine latinoamericano, el arte sonoro y las artes visuales, son la búsqueda de esa belleza propia a través de esos lenguajes específicos. Aunque misteriosos y hasta a veces mágicos o reveladores, pero siempre políticos en su influencia sobre las cosas y en su injerencia con respecto a nuestros propios dogmas, a nuestras creencias y a nuestras sospechas, vacilaciones o esperanzas.

Y cómo no se sabe qué es la belleza o por lo menos puedo decir que esa aspiración se va modificando según las épocas, los territorios, las sensibilidades y las percepciones, sin embargo sí, hay un consenso con respecto a este concepto, y es el del bienestar emocional. Finalmente

lo bello es aquello que nos proporciona una sensación de bienestar, a veces efímera, pero aunque fugaz ya nos ha afectado y se parece bastante a lo que podríamos llamar felicidad.

Entonces, que la experiencia de la transmisión y de la producción de conocimientos sea un acto bello que nos acerca a la felicidad, me lleva a otra contingencia con la que convivimos los humanos: la posibilidad de imaginar. Por qué es la felicidad sino esa capacidad de imaginar mundos. Entonces aquí se presenta, o más bien es invocado, otro pedagogo latinoamericano que ha afectado tanto a nuestras academias como a nuestras sociedades.

“O inventamos o erramos” es una máxima esgrimida por el filósofo y pedagogo venezolano, Simón Rodríguez en el año 1828. Se refería a qué no se podía imponer una academia española en Latinoamérica, sino que había que buscar nuevas formas pedagógicas, acordes a las necesidades de este -nuestro territorio-.

Es una invitación decolonial y a su vez una apuesta política y filosófica sobre un territorio que ya vivía en la dictadura de lo real. Los más de trescientos años de intenso genocidio no solo dejaron un saldo en víctimas materiales: comunidades exterminadas con armas, con pestes y con imposiciones teológicas y morales mediante violencia física y simbólica. Sino que también fueron el abono para las formas narrativas en las que se basó el relato latinoamericano. Las tendencias estéticas en el campo cinematográfico, fueron de lo documental a la ficción hermenéutica y permitiéndose en muy aisladas ocasiones un punto de fuga hacia la fantasía - que sería el grado cero de la representación de la imaginación -.

Entonces, dejándome contagiar por los legados de Freire y de Rodríguez, acerca de la invención y la belleza, y debido a esta tan auspiciosa ocasión, me atrevo a arriesgar un posible, para pensar en la producción de conocimiento desde nuestros territorios y en medio de este capitalismo bárbarico que nos acecha.

Mi propuesta es ambiciosa aunque les prometo que entrañable. Se llama: “o imaginamos o imaginamos”.

Y una invitación o un convite tan lírico como este requiere, aunque más no sea, de algunos balbuceos acerca de las formas de la representación tanto como de la percepción y de lo común que habitamos, desde y con los diversos lenguajes que hoy nos convocan.

1.

A causa de aquella violencia sistémica (la del genocidio indígena y la de las cruentas dictaduras) las urgencias de lo real y el realismo propiamente dicho se han ido devorando de diversas maneras a nuestras narraciones.

Pero ese embate sobre las formas de la representación es asimismo un marco para imaginarnos como sujetos sociales; como civiles comunes preocupados por pagar las cuentas u ocupados en que nuestros hijos crezcan en ambientes menos crueles que los que a cada unx le tocó vivir.

Había que denunciar esa crueldad, mostrarla con crudeza para dar aviso del daño que causaba y para reescribirnos y repensarnos.

La cámara cinematográfica obligada a lo documental, obligada a dar cuenta de la miseria que nos circunda, fue una forma de comunicación habitual. Y mientras nuestras cámaras se obnubilaban por lo real, la imaginería del tecnocapitalismo siguió creando formatos de recopilación de imágenes, de reproducción y de manipulación de las mismas. La misma suerte le tocó al sonido hasta el ascenso a los micrófonos de contacto y la posibilidad de escuchar lo inescuchable para nuestro limitado órgano. Pero la invención de esas herramientas también vinieron acompañadas de la épica de los relatos.

Por poner un ejemplo muy obvio: Star Wars siempre estuvo a la par de la carrera armamentística del imperialismo norteamericano. Un relato que basa todo su story telling en la conquista y la desconfianza. Cada nuevo territorio representa una nueva amenaza. Cada nueva forma de los cuerpos en cada uno de los territorios visitados, son la muestra de nuevos y más peligrosos ataques. Según el sitio en el que se aterrice, el peligro se va sofisticando, la conspiración va creciendo y la capacidad de resistencia doblega su voluntad. Porque la cuestión siempre termina siendo bíblica, o moral o fascista, y unos que fueron designados como los buenos triunfan por sobre los malos.

Aunque nada más alejado de la vida misma, con ese buenismo sesgado y épico, hemos sido alimentados.

Y desde esas trincheras del maniqueísmo, desde ese binarismo extremo que divide y genera odios y resentimientos, es que el fascismo fue disolviendo su pócima alrededor de una lógica de guerra y de consumo -y muy arraigada a las desventuras de lo humano-. Es decir, el relato sobre la miseria y la violencia en Latinoamérica tuvo mucha aceptación mundial porque fue también un modo de conocimiento y de divulgación de los vejámenes a los que nuestro territorio siempre estuvo expuesto. Insisto que es más que comprensible que ante lo traumático nos volquemos hacia narraciones introspectivas alrededor de las pérdidas, de la ausencia y de aquello que no se quería mostrar. Que la búsqueda haya estado signada por la caza de imágenes y sonidos que nos habían sido prohibidos, es más que razonable. Y ante la consternación que genera la violencia es lógico que hayamos intentado reconstruirnos también con una cámara en la mano. Porque esa también es una de las potencias de lo cinematográfico, la de crear lazos sociales. Y ante los genocidios que se llevaron adelante en Latinoamérica, muchos de esos lazos estaban cortados debido a la ruptura de los pactos sociales que significan las masacres. Sin ir tanto más allá, la figura de “los desaparecidos”, también es la ruptura del pacto que los humanos tenemos con la tierra al entregarle a nuestros muertos para que ella cuide de ellos en ese último tramo de la vida que es la descomposición de la muerte. Roto ese pacto, al no poder enterrar a nuestros muertos, tuvimos que crear otras formas del duelo y otras formas de la liturgia, entre las cuales el cine, la literatura y las artes en general ayudaron a saldar algo de aquella ruptura.

Claro entonces, que fue necesario hacer una y otra vez películas sobre las dictaduras y sobre las masacres indígenas y sobre la pobreza sistémica que fueron profundizando y cristalizando cada una de esas guerras desiguales que desató el imperialismo sobre nuestro territorio. No solo cobrándose víctimas materiales sino también simbólicas en el sentido de todas las pasiones malas que esos desastres provocan. Sin embargo, llegados a estos momentos de desastre ecológico mundial y frente a un tecnocapitalismo que ha mostrado sus dientes sin pudor

A decir verdad, ese repensar los relatos desde coordenadas más fluidas, tal vez hasta más caprichosas, es una búsqueda personal -aunque cívica y social- que llevo adelante desde mis primeras películas: un intento de volcarme hacia la fantasía. Aunque esta experiencia o

intención personal tampoco tiene tanta relevancia, lo que intento decir es que la mística de hallar un territorio afectivo me ha acompañado desde siempre y desde ahí pienso el cine y también esbozo los pensamientos acerca del cine.

Pero el mundo sigue cambiando y con él, las formas de comunicación se expandieron a niveles inimaginables hasta hace unos años. El salto del teléfono “inteligente” a la “inteligencia” artificial nunca pensamos que llevaría menos de una década. Los cambios en la antigüedad eran más lentos, mucho más lentos. Si por ejemplo pensamos en los delirios de Leonardo -así fueron interpretados sus inventos- hasta el momento en que finalmente un avión se elevó sobre el suelo y transportó al menor de los Wright por apenas 36 metros. Jamás, en lo que teníamos incorporado como nuestro tiempo humano, hubiéramos imaginado que lidiar con robots sería parte de nuestra época. Sin embargo acá estamos, enfrentándonos a las novedades y sin saber muy qué hacer con lo ya inventado.

Ni mucho menos qué hacer con el fracaso ante el registro exitista y omnipotente del capital. Ante una cámara que fue tomada para narrar la épica del capitalismo en su máspreciado miserabilismo. Es verdad que el cine es un arte muy heterogéneo y que los relatos audiovisuales han sido múltiples y diversos, pero hablo de cine en términos de industria. Esa entelequia bastante difícil de encuadrar, porque por un lado está el cine puramente industrial y por el otro el cine independiente o de autor. Pero este último también representa una industria en sí misma, sostenida en gran medida por los festivales de cine y los fondos públicos que los Estados comparten de los impuestos que recaudan a través de esa misma industria o de la otra gran industria que es el cine de los estudios, al que ni Latinoamérica ni Europa jamás ha aspirado en términos de realización y producción.

2.

“Leclerc habla con los más viejos. La única respuesta que consigue, el diagnóstico de los brujos, es que el virus de la tristeza y de la exaltación ha prendido en el pueblo”.

*El espíritu de la ciencia-ficción*, Roberto Bolaño, 2016

Voy ahora a profundizar un poco más sobre esta antropología audiovisual que “la industria” —la de los festivales y los impuestos que los Estados administran— nos ha exigido por años. En *El espíritu de la ciencia-ficción*, novela de Bolaño publicada póstumamente pero escrita antes de sus Detectives salvajes, ya juega con este problema en el que pareciera que para Latinoamérica es imposible hacer Ciencia ficción y entonces su personaje, por supuesto un muchacho que intenta ser poeta o al menos escritor, le envía cartas a los popes de la ciencia ficción norteamericana como Úrsula L Guin y Philip k Dick en las que les pide consejos para escribir en ese género mientras su cotidiano se trata de motos robadas, borracheras entre amigos y un incipiente romance que más que darle alivio lo pone súper paranoico, hasta terminar en un sauna confundiendo los miembros del amante de su chica con los azulejos del baño. Tal vez en ese estado de paranoia y despertar alucinado radique ese espíritu al que invoca desde el título, pero la vida en las calles de la Ciudad de México no parece abrirle más portales que ese para acceder a la fantasía de viajes galácticos o de distopías planetarias.

Sin embargo nuestro héroe en una de esas cartas, dirigida a Philip José Farmer el autor de *Los amantes extranjeros* y *La torre negra*, propone una antología de autores que hayan trabajado “las relaciones carnales y el futuro”, ya que según él “la guerra solo puede ser detenida con sexo o con religión”. Sin mucha argumentación descarta la religión y propone que nos volquemos hacia orgías entre latinoamericanos y norteamericanos. Por ejemplo que el legendario Jack Higgins comandante de la aeronave Fidel Castro tenga encuentros físicos y espirituales con la ingeniera en navegación Gloria Diaz, de nacionalidad colombiana. O que naufragos de una tripulación siempre mezclada, entre americanos del norte y del sur, practiquen el kamustra durante 10 años en un asteroide a la deriva. Realismo socialista desesperado al servicio de una felicidad desmadrada, pero deseable. Para llevar adelante la distopía de las relaciones carnales no desiguales entre yankees y latinos, es que Bolaño propone editar la antología de título: *Orgasmos americanos en el espacio* o *Un futuro radiante*. Y entre las autoras que menciona como infaltable en dicha colección está Joanna Russ.

Joanna Russ es una escritora norteamericana de ciencia ficción, bastante menos reconocida que Le Guin y notablemente más radical que esta. De hecho Russ criticó duramente *La mano izquierda en la oscuridad*, la obra emblemática de Le Guin, aduciendo que la disparidad de género en la ciencia ficción no podía ser algo romantizable sino visiblemente condenable. Ella hizo lo suyo con su propia obra emblemática *El hombre hembra*, libro que se ha convertido en una especie de biblia de ciencia ficción feminista, ya que el texto es una ficción extremadamente distópica donde las mujeres, todas llamadas J dicho sea de paso, ya no necesitan de los hombres para parir a sus nuevas jotas. A su vez que se trasladan en viajes intergalácticos a planetas desconocidos por la astronomía masculina. Esta es una novela puramente rabiosa, mientras que la de Le Guin, como ya mencioné, es puramente romántica, pero no por eso menos combativa. Si bien ambos textos se preguntan qué sentido tiene el género en la sociedad, las diferencias retóricas, semánticas y estéticas entre estas novelas probablemente se deban a las diferencias en las experiencias de vida de los cuerpos de sus autoras.

Joanna fue una lesbiana radical nacida en el Bronx y Ursula una heterosexual burguesa nacida en cuna progresista. A lo que voy con esta digresión norteamericana es a que la producción de obra tiene un inevitable arraigo en la experiencia de nuestros cuerpos con respecto al territorio y sus condiciones. Por esta misma razón el joven Bolaño recién comenzando su identidad partida entre Chile y México desea volcarse a la ciencia ficción pero no lo logra y solo puede invocar su espíritu a través de una correspondencia alucinada. Y esta parece ser la misma suerte a la que se ha enfrentado el cine latinoamericano.

Bolaño se hace cargo de la frustración y redobla las intenciones escribiendo una novela que no es de ciencia ficción pero si demuestra que su propia realidad es tan delirante que no necesita de ese apósito llamado ciencia. Porque la ciencia ya había devastado su territorio a fuerza de extractivismo colonial pero dejándole a la mano la ficción misma, en una realidad tan border que no se necesitaba de viajes espaciales para acceder a la gravedad 0 o a la distorsión material de las cosas. El cine Latinoamericano con toda su pretensión ética o, su más honesta necesidad pues se puede pensar de ambas formas, de volcarse a lo real, como es el caso del cinema novo en Brasil o el cine de liberación en Argentina, de algún modo, logra volverse un

cronista atento y posiblemente lúcido sobre los problemas sociales, pero sin embargo pierde las chances de inventar futuros, aunque sean distópicos o improbables.

¿Cómo pensar en el futuro cuando el presente es tan avasallador en sus carencias? ¿De qué manera la imaginación de futuros fue privativa para algunos territorios?

En *Ya es tiempo de violencia*, una película mítica sobre los levantamientos de los grupos subversivos de Latinoamérica, dirigida por Enrique Juárez, cineasta asesinado durante la última dictadura argentina, se muestra el hartazgo frente a la pérdida de derechos laborales por parte de los trabajadores y el enriquecimiento de la patronal a través de acuerdos con corporaciones extranjeras, a su vez que se abren las fronteras para dar vía libre a las exportaciones y con ese movimiento deteriorar la existencia de la industria nacional. La película muestra los casos de Brasil, Venezuela, Uruguay, República Dominicana, El Salvador, México y Chile. A la par que narra en off la pobreza, la falta de acceso a la salud y las condiciones laborales deplorables, describe con imágenes los levantamientos populares en cada uno de esos países. Concluyendo, como su título lo indica, que ya es tiempo de violencia. Que solo nos queda tomar las casas de gobierno por la fuerza y crear un nuevo Estado socialista: esa es la voluntad del pueblo. De esta misma trinchera editorial viene la monumental obra *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, *El tire die'*, de Birri y la brillante *Cabra marcado para matar*, de Eduardo Coutinho. Tres películas emblemáticas sobre las violencias sistémicas en Latinoamérica y que se ubican en lo que se dio a llamar: realismo crítico que por otro lado se alejaba del realismo socialista, ya que buscaba un espectador con potencial militante y no el mero espectador, al cual se lo consideraba un cobarde o un traidor.

Es decir, el cine latinoamericano allá por los años 60 y 70, entrega las banderas de la imaginación más pura, poniendo toda la imaginación en los problemas de la representación de lo real, copiando a sus hermanos mayores en tiempo de aparición, el neorrealismo italiano y la nouvelle vague francesa. Pero va un paso más allá proclamando tener injerencia sobre la realidad. Lo que estas películas plantean no son solo problemas de representación, que según sus ideales, sería un dilema teórico de la burguesía europea, sino una forma de convocar a los espectadores a salir de toda pasividad, como espectadores y como actores sociales. Una

empresa sin dudas megalómana, acompañada por el altruismo coyuntural de la época y por qué no, embebida de un romanticismo enternecedor.

En gran medida estas formas de la gramática y la semántica audiovisual, tienen por un lado una relación directa a los costos de producción y por el otro a una realidad que es demasiado opresiva. Los cineastas se identifican con los trabajadores ya que ellos mismos se ven afectados por la falta de recursos para realizar sus obras. A pesar de ser todos ellos burgueses ya que como se sabe, el cine es además de una máquina de guerra, es decir: una máquina de crear sentidos, es por sobre todas las cosas, una máquina burguesa. Son muy pocos los casos en la historia de la cinematografía del mundo de cineastas que vengan de las clases obreras. Todos tuvimos acceso a la cultura para que se nos ocurra querer hacer películas. Sin embargo y siguiendo los aires del Mayo del 68' intelectuales y obreros se unen en movimientos políticos que llevan al cine a instalarse en ese lenguaje de la espectacularidad de los problemas sociales.

“Un pueblo sin odio no puede triunfar” reza uno de los tantos carteles que aparecen en *La hora de los hornos*. Aunque *Cabra marcado para matar* haga un hiato de veinte años para dar cuenta de la violencia que venía del otro lado, del embate que vendría mientras estos jóvenes incitaban a campesinos y a espectadores a tomar las armas y a abandonar sus condiciones precarias, no sale de la dialéctica del amo y el esclavo, en el sentido que la reacción ante el discernimiento sobre la toma del poder -sobre el poder mismo- siempre es cruenta. El único futuro que estos filmes pueden imaginar es la violencia, incluso al modo de la operación Bolaño: a la búsqueda de la belleza y revolucionando el lenguaje mismo y las formas de la representación. Conquista innegable pero no sé si siempre en sus más directas intenciones. Aunque en ese errar en sus direcciones es cuando emerge aunque sea vaporosamente lo profundamente cinematográfico, la potencia de todo hecho artístico.

Porque insisto, al ponerse el cine y el arte al servicio de la revolución pierde su propia capacidad de invención surrealista. Esto, visto con cierta perspectiva histórica creo que hizo de nuestro cine un archivo sesgado para las propias realidades del territorio, ya que también implican a los imaginarios de los pueblos originarios y muchos de ellos con importantes rasgos surreales, según nuestras epistemologías materialistas. O al menos del orden de lo intangible.

Voy a hacer un hiato aquí para mencionar el origen del término “surreal” que no fue inventado por Bretón como usualmente se cree, sino por Apollinaire que al no encontrar un modo de describir una de sus obras teatrales que apelaba a un grado de consciencia diferente al de la vida ordinaria, agregó en un programa de mano el prefijo su, a real. Luego es Bretón el que institucionaliza la palabra volviéndola un movimiento artístico y hasta filosófico, pero más allá de esas intervenciones culturales en América ya existían prácticas muy concretas para acceder a otros grados de consciencia. Desde rituales con plantas sagradas a formas de convivencia con los muertos, con los animales, con los árboles, con los ríos o con los mares, muy diferentes a las que la Iglesia católica vino a imponer sobre estas comunidades.

La búsqueda de un estado de consciencia diferente, tal vez más cercano al mundo onírico, que es parte de la misma realidad para los pueblos indígenas, fue obliterada en nombre de un materialismo apenas animista. La mal llamada conquista de América ya que, como fue dicho, es el genocidio de América, estuvo liderada por los imperios pero en connivencia absoluta con la Iglesia católica, que se ocupó de instalar jesuitas de las diferentes órdenes por todo el territorio para acabar con las infraestructuras mentales y los modos de vida de sus habitantes o en su defecto, acabar con ellos. Así se forman nuestras naciones con un lastre católico, monoteísta y patriarcal que aún hoy perdura. Por esto, las militancias de liberación de los años 60 y 70 se enfrentaron fuertemente a la Iglesia y a todo pensamiento espiritual -si se me permite el oxímoron- u onírico y lúdico. En contra de ese Cristo que se había impuesto con una sobrecarga de higienismo moralista fue que el concepto de “responsabilidad ética” traído de un existencialismo sartreano hizo un arraigo profundo sobre las formas de la militancia y así mismo de la representación. Por otro lado el movimiento Flower power que sucedía en el norte en contra de la guerra de Vietnam, traía consigo los aires de la revolución sexual pero también un manto de sospecha sobre los viajes con LSD y el poco compromiso social a la hora de poner el cuerpo en el campo de batalla.

Fue en ese período que el cine latinoamericano se volcó con una fuerza “conservadora” sobre el relato de lo real e incluso discriminando a toda obra que no estuviera comprometida con su tiempo. Compromiso que solo podía ser leído como tal si la linealidad de las intenciones del cineasta o del grupo de cineastas no estaban expuestas cual vísceras en medio de una

carneada. Por eso mismo la ficción también tomó esa forma a la que llamo “hermenéutica”, ya que acá la operación es un poco más compleja y la obliteración de lo misterioso pasa por una sobre explicación de la historia en curso. Tomando, por otra parte, una gramática a la que Godard acusó de fascista: que es la del plano y contraplano, el relato de causa y consecuencia, el montaje con raccord y la elección de temas que impliquen alguna pedagogía sobre la sociedad. Es decir, un cine de la provocación pero también de la afirmación. Un cine de conquista de la psiquis de los espectadores y por qué no de la cognición de futuros votantes. Un cine que se siente obligado a dejar bien claro un mensaje, y a pesar de las enseñanzas de Hitchcock que decía que los mensajes los debían dejar los carteros y no los cineastas.

3.

“Hay que ser muy valiente para ser mariposa en un mundo lleno de gusanos”

Lohana Berkin, Activista travesti trans, 2005

En 1975 en Argentina Leonardo Favio estrena comercialmente Nazareno Cruz y el lobo, y se convierte en la película con más afluencia de público hasta el momento, ascendiendo a 4 millones de espectadores, en un país que no tenía más 20 millones de habitantes. Es decir que en porcentaje nunca más ninguna película argentina la superó. Nazareno Cruz y el lobo toma el mito guaraní del séptimo hermano que durante las noches de luna llena se convierte en lobizón. La leyenda Taú o keraná en la que la bestia luisón toma al humano convirtiéndolo en algo no humano. Sin hacer referencia directa al mito guaraní, sino organizando un melodrama alrededor del temor a convertirse en bestia o en algo no humano, es que Favio revienta la taquilla y logra que este arte burgués tenga su momento popular, desde la propia industria nacional.

En la filosofía de muchos de los pueblos originarios de este territorio rioplatense, los ríos, las montañas, la tierra son seres con agencia, son sujetos no humanos con los que se establece una comunicación y, ya que tienen sentimientos y son inteligentes, se enojan, se duelen y se

alegran al igual que nosotros. Como los humanos somos parte de la naturaleza, somos unos sujetos más en esa lógica de seres sensibles, se pide permiso para entrar al monte, se le pregunta al río si nos deja tocarlo por un rato, se le habla a la montaña antes de salir a caminar por ella. En el pensamiento de estos pueblos no existe el binarismo entre lo profano y lo sagrado, no existe esa separación entre las cosas, ya que tanto la vida como la muerte son sagradas. Es decir, todo lo vivo y todo lo muerto comparte su status divino. Esa relación con la tierra es la que establece Favio con su cámara, creando un cuerpo de imagen que en nada se parece al del cine militante de la época. Pero no solo porque su narración tiene más tendencias melodramáticas sino porque se permite ese viaje hacia lo fantástico y surreal que habita nuestro territorio. Su filme articula la masividad de los géneros cinematográficos con los popular de las tradiciones locales.

La obra de Favio es profundamente espiritual y mágica desde la textura de las imágenes y la materialidad de la banda sonora y apela a unos imaginarios que la “alta cultura argentina” (entre muchas comillas) quiso erradicar de todas las formas posibles. Me pregunto mientras escribo esto ¿qué habrá dicho Borges sobre esa película? Se lo pregunto a google pero no hay nada, le escribo a un amigo a ver si tiene alguna referencia para pasarme sobre Borges hablando de Favio, pero tampoco.

En fin, una breve descripción con algunos datos para exponer mi teoría alrededor de las imágenes que no se hicieron por desesperación frente a lo urgente, por exceso de pretensión, por negación o sencillamente por falta de imaginación, pero que como sea dieron la espalda a toda ese imaginario espiritual que habita nuestro territorio; y esto, a pesar incluso de una clara demanda popular expresada con el caso Favio.

Entonces, ¿dónde está ese archivo de lo espiritual, lo mágico y lo onírico?

Al notar la ausencia de esas expresiones es que la pregunta se expande sobre el presente. El brutal avance del capitalismo extractivista sobre nuestros territorios ¿se podrá atemperar si ponemos nuestras cámaras más al servicio de los sueños y menos a la demanda de lo real? Si para el capitalismo la tierra es solo un objeto de producción, de dominación y de saqueo, al estilo Star Wars y ahora mismo tienen su propio relato surreal queriendo hacer pie en otros planetas antes que modificar su punto de vista sobre el valor de la vida ¿no será hora

de metamorfosearnos en otros bichos narrativos? Sacudirnos toda esa carga judeocristiana que se instaló con saña en nuestro continente para habilitar la más cruel de las desapariciones: la de lo espiritual en el arte, la de lo sagrado y lo profano haciendo rizomas entre sí, al modo de las creencias de los ancestros.

¿Fugarnos hacia la fantasía, sublimar la carga histórica que pesa sobre nuestros hombros de cineastas y de artistas, mutar hacia lo desconocido, será una forma de doblegar a aquella dictadura impuesta por el trauma? ¿Será acaso este el tiempo de volcarnos hacia lo lúdico y hacia la errancia de la invención? Metamorfosearme en otros bichos narrativos y en otras formas del relato ¿podría ser un modo de rescatar el archivo de lo no dicho o el archivo de lo olvidado? ¿El mundo podría ser otro si nos plegáramos a formas y condiciones más sensibles? Intuyo algunas respuestas posibles a estas preguntas y tal vez sean las que me impulsan a seguir haciendo cine o a buscar esas respuestas a través de una cámara.

Y tal vez alrededor de esos escenarios intuidos, pensados, fantaseados, deseados, es que sigo pensando el cine como un territorio misterioso, que no necesariamente tenga que cumplir con las demandas del consumo, sino que se despliegue en toda su capacidad de mutación para acompañar su propia metamorfosis tecnológica y lingüística. Con la cadencia que tiene cualquier proceso orgánico, como la hierba que devora los desechos humanos y como el capullo que se hace flor o como el gusano que se alimenta para luego envolverse en seda y convertirse en un insecto completamente diferente: una mariposa que no sabe volar.

Hasta que vuela.