

Experimentación y referencialidad: el documental de creación argentino contemporáneo.

por Tomás Dotta*

Resumen: El objetivo de este escrito es dar cuenta de la posibilidad de cruce entre referencialidad (como elemento distintivo del documental) y experimentación (como rasgo particular del cine experimental) en la obra de dos realizadores argentinos contemporáneos: Rubén Guzmán e Ignacio Masllorens, evidenciando que ambos construyen su punto de vista mediante la conjunción de distintos procedimientos formales y narrativos, procedentes de la práctica documental y experimental. De este modo, dichos realizadores logran complejizar las categorizaciones habituales que separan al documental de la experimentación, a la luz de una reconfiguración propia de la época, caracterizada por la hibridación en la producción y en una recepción abierta a dicho proceso. La propuesta de análisis se centra en encontrar elementos pertenecientes a los esquemas tradicionales del cine documental y experimental y verificar de qué modo se combinan, permitiendo la comprensión de las nuevas categorías que de dicho proceso emergen.

Palabras clave: documental de creación, Rubén Guzmán, Ignacio Masllorens, hibridación, cine experimental.

Abstract: This text focuses on the interrelation between referentiality (a distinctive element of documentary film) and experimentation (a specific characteristic of experimental film) in the work of two contemporary Argentine filmmakers: Rubén Guzmán and Ignacio Masllorens, who construct their respective points of view through different narrative and formal procedures, derived not only from documentary but also from experimental practices. Therefore, these filmmakers enhance the usual categories that normally divide documentary and experimental genres by hybridizing film production and reception. So, this article begins by identifying elements that belong to traditional conventions of documentary and experimental film, as well as their combinations, in order to understand the new emergent categories.

Key words: creative Documentary, Rubén Guzmán, Ignacio Masllorens, Hybridization, Experimental Film.

El objetivo de este escrito es trazar diversas formas de cruce entre referencialidad (como elemento distintivo del documental) y experimentación (como rasgo particular del cine experimental) en la obra de dos realizadores argentinos contemporáneos: Rubén Guzmán e Ignacio Masllorens. Ambos cineastas construyen su punto de vista mediante la conjunción de distintos procedimientos formales y narrativos, complejizando de esta manera las categorizaciones habituales que separan referencialidad de experimentación, y logrando con ello una revalorización general del concepto de cine documental.

En primera medida, la vinculación entre cine experimental y cine documental se puede establecer a partir de considerar al documental como un procedimiento que, lejos de ser transparente y tener pretensión objetivista, se establece como tratamiento “creativo” de lo real (Plantinga, 1997: 10), hecho que obliga a considerar esta producción como un constructo, como producto discursivo del recorte de un punto de vista particular en una coordenada espacio-temporal específica.

Por otro lado, teóricos como Bill Nichols resaltan al documental como “una práctica institucional con un discurso propio” (Nichols, 1997: 45), hecho que enmarca su producción en un conjunto de sistemas materiales y simbólicos que operan entre la producción y recepción del relato donde la representación del referente de lo real excede lo estrictamente mimético. De este modo, una relación entre documental y experimentación se vuelve factible.

En tanto que consideramos que el establecimiento de un modo particular de inscripción del autor en el relato es lo que posibilita el cruce entre referencialidad y experimentación, debemos tener en cuenta la relación entre documental y subjetividad. En este sentido, la ampliación de las cuatro categorías iniciales de documentales que propone Bill Nichols (1997), a partir de la inclusión del “documental poético” (Nichols, 2001: 102), es un hecho que permite afirmar la vinculación propuesta. El “documental poético” se demarca

como concepto para observar la unión entre el documental y ciertos procedimientos usualmente consignados a la vanguardia, entre los que se destacan la asociación de elementos aparentemente inconexos, las impresiones subjetivas y la fragmentación (Nichols, 2001: 103). Respecto de las categorías anteriormente esbozadas, Nichols incrementa los lazos que unen al autor con su obra, destacándose una marcada intención por abrir el campo documental a situaciones no objetivables, en tanto que experiencias propias del cineasta (2001: 87).

Esta subjetividad y fragmentación presentes en el documental es uno de los puntos de contacto con el cine experimental. En este sentido, retomamos dos trabajos capitales en la historia del cine experimental que contribuyen a la idea de establecer la mirada del autor (en tanto que forma de inscripción subjetiva en el relato) como espacio de conjunción entre referencialidad y experimentación. En primera medida, la obra de P. Adams Sitney (2002), que analiza la búsqueda de la vanguardia norteamericana en el sentido de proponer un cine “visionario”, en el que el espacio fílmico actúa como puente que conecta directamente los contenidos de la conciencia del realizador y el ojo del espectador, convirtiendo al material fílmico en un proceso que parte del interior del cineasta y no de una verdad absoluta exógena a él. En segunda medida, el concepto de “cine expandido” de Gene Youngblood (2012: 57), pone en relación la conciencia del realizador, como el motor de una obra, con el espectador, quien recibe los datos y les otorga un sentido. Lo interesante de la obra de Youngblood es que su postura se establece con una intención de indicar una nueva era por venir en la que la tecnología se convierte potencialmente en un elemento de expansión de las libertades individuales, considerando la reproductibilidad del video, su accesibilidad y precio como una forma de multiplicación de las voces. Además, la “expansión” mencionada es también una expansión de sentido que, llevada al campo documental, nos aleja de la clausura semántica del “documental expositivo” (Nichols, 1997: 68), en la que el dirigismo de la puesta busca llevar al espectador hacia un destino

prefijado. Ambas categorías, expansión de las voces y del sentido, son fundamentales para comprender la producción de cine documental contemporánea.

En términos históricos, las experiencias aquí analizadas surgen a la luz de una época caracterizada por la “hibridación” (García Canclini, 1998) de los procedimientos, marcada por la mezcla de lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, por la desterritorialización y los géneros impuros, en función de la puesta en cuestión de una legitimidad epistemológica que ya no puede ser desligada de la práctica interpretativa y discursiva del sujeto (Geertz, 1994). Así, podemos afirmar que objetividad y documental ya no son necesariamente sinónimos. La hibridación mencionada, comprendida en un proceso de “incredulidad con respecto de los metarrelatos” (Lyotard, 1995: 11) que caracteriza a la Posmodernidad (y a los procesos culturales que se dan en torno a ella), hace necesario el estudio de un fenómeno que, si bien no es nuevo, ya que los cruces entre procedimientos se vislumbran desde los comienzos del cine (Sadoul, 1979), es destacable como característico de la producción de esta época. Creemos firmemente que los dos autores seleccionados en este trabajo son claros exponentes de la conjunción entre los géneros documental y experimental.

El documental de creación argentino contemporáneo: Rubén Guzmán e Ignacio Masllorens.

Habiendo establecido un marco conceptual e histórico para este escrito, comenzaremos por analizar dos obras del joven cineasta argentino Ignacio Masllorens: *Martín Blaszkó III* (2011) y *Hábitat* (2013). En ambos films, el realizador trabaja la observación de modo intensivo, en un claro gesto de herencia de los clásicos del “documental observacional” (Nichols, 1997: 72), aunque con procedimientos menos rígidos “donde la temporalidad distendida, los silencios, los movimientos aleatorios del cine directo no quedan

domesticados como meras retóricas de la inmediatez y la autenticidad bajo corsés narrativos naturalizados”, tal como señala María Luisa Ortega (2005: 198), en relación al surgimiento de nuevas formas dentro de la modalidad observacional en el documental contemporáneo. La mirada de Masllorens, como anclaje de su punto de vista particular, hace uso de la observación como mecanismo para explorar el espacio elevado al estatuto de personaje.

Martín Blaszkó III es un film documental que acompaña al anciano artista de origen alemán Martín Blaszkó en el montaje de su última muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (denominada *Martín Blaszkó. Proyecciones urbanísticas*),¹ poco tiempo antes de fallecer (en agosto de 2011). Esta película es la última entrega de una trilogía sobre la vida y obra de Blaszkó. Está precedida por dos cortometrajes en los que se realizan entrevistas al artista, quien narra pasajes de su vida junto a imágenes de sus obras que ofician de separadores (en la primera entrega), o fotografías que actúan como hilo conductor de sus relatos (en la segunda). En estos dos trabajos precedentes, la figura y el discurso de Blaszkó aparecen escindidos de las imágenes de su obra, que surgen como evocaciones de su memoria. En la tercera parte, en cambio, Masllorens invierte la estrategia anteriormente utilizada, dado que produce una cierta fusión entre el personaje y su obra. Despojada de datos biográficos o referenciales de Blaszkó (que sí abundan en los dos cortometrajes anteriores), la propuesta de Masllorens en este trabajo no va a ser la disociación entre la palabra del artista y las imágenes de sus creaciones, sino que generará un marco apropiado para que la interacción se desarrolle en un mismo espacio. Si en las primeras dos partes las obras del artista servían para ejemplificar los comentarios hechos por él, la diferencia en *Martín Blaszkó III* es que en ningún momento las esculturas son encuadradas en detalle sino en el contexto general de interacción del artista y los distintos personajes con los que dialoga. Así, veremos cómo una concepción peculiar

¹ Llevada a cabo entre el 2 de julio y el 20 de septiembre de 2010.

del espacio será para Masllorens uno de los modos de vincular la experimentación con el documental.



Martín Blaszkó III (Ignacio Masllorens, 2011)

En una entrevista con Roger Koza, Masllorens expresó su interés por la relación entre cine y arquitectura. En sus palabras: “esta idea de que es el lugar y no las personas lo que determina la ubicación y los límites de cada plano” (2013). La forma en que el realizador eligió representar el espacio en ...*Martín Blaszkó III* es un ejemplo de economía narrativa: construida en solamente una veintena de planos, el cineasta se posiciona “a la distancia justa para observar al artista en actividad” (Koza, 2013). Como en los anteriores cortometrajes, el hilo conductor sigue siendo Blaszkó, aunque ya no de manera tradicional. Karen Riveiro (2013) señala que “si la primera y la segunda parte fijaban pensamientos y creencias permanentes...*Martín Blaszkó III* es, entonces, una actualización, una puesta en movimiento de esos pensamientos e historias particulares”. Mediante planos secuencia fijos, de larga duración y con una marcada “lateralidad” de la puesta (Cuervo 2013), la película reúne en el espacio al artista creador junto a sus pensamientos y sus obras, que no son

escrutadas en forma detallada sino como parte de un universo integrado. Quizás sin proponérselo, Masllorens dialoga con uno de los estímulos más importantes en la obra de Blaszkó, el escultor Alexander Calder, por quien el anciano artista confesara, en *Martín Blaszkó II* (Ignacio Masllorens, 2010) una fascinación, principalmente por su capacidad de generar secuencias (en una composición que va de mayor a menor) hacia una perspectiva alejada. De la amplitud del espacio, encuadrado en planos generales con una focal corta elegida especialmente por el realizador, al registro íntimo de Blaszkó, sus pensamientos y la relación que mantiene con su obra, Masllorens parece realizar el mismo trayecto que Calder con sus esculturas móviles. El realizador registra los momentos de silencio y contemplación del viejo escultor, los diálogos de tono cotidiano que mantiene con su ayudante o con el asistente de montaje del museo, con quien conversa informalmente sobre el arte y su sistema de valoración. La capacidad del realizador de otorgar relevancia a lo aparentemente fútil desemboca en una película con contornos narrativos inciertos, marcando a nivel formal la oposición entre la rigidez morfológica de las obras de Blaszkó y su personalidad abierta y flexible (Riveiro, 2013).

En este trayecto apacible, Masllorens interpela al espectador, a quien lleva junto a él en el camino de salir a encontrar una película imposible de planificar de antemano. Como señala Marcos Vieytes (2013), la rigurosidad de la búsqueda estética “no asesina el azar”. Lo experimental de la búsqueda del joven cineasta es una particular relación no sólo con el espacio, que según Koza (2013) asume el carácter de “entidad”, sino también con el tiempo, que deja fluir de modo que el elemento narrativo (tan simple y mínimo como acompañar el proceso cronológico de montaje de la muestra) se convierte en un encuentro, más que en una búsqueda propuesta de antemano. Según Vieytes, la duración de los planos del film “no está en función de la continuidad narrativa, sino que permite, entre otras cosas, dirigir la atención hacia la materia plástica que habita el encuadre” (2013).

Por otra parte, *Martín Blaszkó III* propone una peculiar relación entre lo ficcional y lo documental. El propio realizador dijo en una entrevista: “ahora pienso que son esos planos generales tan estáticos los que ayudan a que esa sensación de ficción sea aún mayor” (Koza, 2013). Diego Lerer señaló la comicidad de las escenas del montaje de obra como surgidas de una obra de Jacques Tati (Lerer, 2013). Del mismo modo puede leerse la “construcción” del antagonista (en la figura del curador Gustavo Vázquez Ocampo), o la “presentación” de Gabriel, asistente brasileño de Blaszkó, quien entra al film luego de tocar el timbre del taller, en un típico gesto ficcional de presentar personajes. Lo documental está en salir al encuentro de una narración imposible de planificar, mientras que la experimentación está en el modo de construir el receptáculo espacio-temporal que contiene el relato.



Hábitat (Ignacio Masllorens, 2013)

Si en *Martín Blaszkó III* Masllorens demuestra un particular interés por trabajar el espacio, en *Hábitat*, film en el que recorta detalles de la ciudad de Buenos Aires en la que no se ve una sola persona, esta exploración llega a su máxima

expresión. En un camino que inicia en lo más denso de la naturaleza y concluye mirando al río, como proponiendo una metáfora de la concepción de Buenos Aires y el objetivo original de su instalación, Masllorens retrata la ciudad sin gente, en un film que convierte a sus espacios en fantasmáticos registros de lo cotidiano. Imágenes de la inmensidad y pequeños detalles seleccionados se combinan para seguir el plan de mirar una sociedad a través de los espacios que construye.

Hábitat transita un camino que va de los espacios privados y más chicos de la ciudad, pasando por los más grandes y públicos, hasta los que simbolizan el poder central (como el Congreso o la Casa Rosada). La mencionada ausencia de gente (construida también a partir de una banda sonora que se encarga de eliminar todo vestigio humano) crea una expectativa creciente en el espectador, una suerte de ansiedad que va tornando la película en hipnótica. No hay una narración prefijada, solamente un camino plástico, topográfico², marcado por el acompasado ritmo de la duración de los planos: trece segundos para los más abiertos y siete para los detalles o reencuadres. De esta manera, los espacios representados en *Hábitat* se concatenan para establecer una conexión entre sí, convirtiéndose en la guía visual que permite la aparición de sentidos que surgen necesariamente en el espectador. Masllorens destaca que la ausencia de humanos “hace que el sentido de todo se modifique de manera sustancial” (Arahuete, 2013). La experimentación está en crear sentidos posibles a partir del silencio, de extrañar los espacios habitualmente transitados y de producir un efecto que obligue a resignificar lo conocido. *Hábitat* concede al espectador la facultad de unir semánticamente las piezas de un rompecabezas audiovisual que retrata la ciudad. Masllorens destaca en una entrevista su interés por las obras que buscan del espectador su completitud: “Los films que me interesan tienen que poder verse como obras abiertas y permitirle a uno completar el sentido con libertad” (Streitenberger, 2013). Por eso no sorprende el diálogo

² Vinculado con el hobby de cartografista apócrifo de Masllorens, que llevó a escena a través de la figura del músico Pablo Dacal, en *Pablo Dacal y el misterio del Lago Rosario* (2008).

posible con la ciencia ficción, es decir, la consideración de *Hábitat* como un documental sobre el fin de la civilización, como el registro de la ciudad inerte tras la muerte de los hombres. Al respecto, el realizador señala la influencia de un film de ciencia ficción distópica, *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976) a la hora de pensar su película (Arahuete, 2013). Nuevamente, abrir la obra a la interpretación es dotarla de posibilidades tan amplias como cantidad de espectadores haya. La observación no es pasiva, ya que sugiere caminos de interpretación, detiene el ojo en lo puramente formal y simbólico y coquetea con lo ficcional desde la liminalidad de sus procedimientos. En la obra de Masllorens, lo real aparece en los intersticios que genera el espacio retratado por una mirada activa.

La obra documental y experimental de Rubén Guzmán es extensa, así como su injerencia en el medio audiovisual experimental desde sus inicios en nuestro país, hecho que señalan Rodrigo Alonso (2005) y Adrián Cangí (2008) en sus escritos sobre el tema. De sus películas hemos escogido *¡Arriba!* (2005) y *La ciudad de los alquimistas ciegos* (2006), como dos ejemplos distintos de trabajo mancomunado entre documental y experimental.

Estableciendo un paralelismo con las palabras pronunciadas por el reconocido videoartista y documentalista francés Robert Cahen,³ quien señaló que “el tiempo dilatado ficcionaliza lo real”, podemos pensar la concepción cortometraje documental *¡Arriba!*, de Rubén Guzmán, como la de una partitura audiovisual que orquesta una composición sonora cuya realización se basa en las pequeñas acciones cotidianas de una pastora en medio del árido altiplano. Para ello, Guzmán desmonta el tiempo real y lo transforma, capturando cuadros invisibles que la mente oculta y proponiendo elevar la acción a un estado operístico. Vislumbramos en *¡Arriba!* un pasaje, una transición entre la

³ Con motivo de su presentación en el 1er Patagonia Festival Internacional de Documental Experimental (PAFID), desarrollado en la ciudad de El Bolsón, Río Negro, entre el 28 de febrero y el 3 de marzo de 2013.

observación y la subjetividad de quien observa, hecho que constatamos en el trabajo con la luz, el tiempo dilatado de la cámara lenta y la música de Alban Berg, que sumados consiguen trastocar la concepción observacional clásica del documental etnográfico. En palabras de Josep M. Catalá, la vinculación entre el documental y la vanguardia se da a partir de “una serie de estrategias de reconversión de las imágenes del mundo” (Catalá, 2005: 119). La reconversión realizada por el ojo de Guzmán busca retener el plácido mundo de la pastora en la lentitud del tiempo ralentizado y en el uso del blanco y negro, que en combinación con la música de corte operístico dan cuenta de una marcada impresión personal. De esta manera, lo que el espectador percibe es “un punto de vista subjetivo de carácter trascendental que va destinado a anular la distancia entre la realidad mostrada y el espectador” (Catalá, 2005: 122), que le permite acceder a la mente del cineasta y experimentar junto a él sus sensaciones, en un gesto cercano a la propuesta de subjetivación de la experiencia de la vanguardia norteamericana, referida en la obra de P. Adams Sitney (2002). Ya en *¡Arriba!* podemos reconocer una voluntad en Guzmán de construir pequeñas tesis audiovisuales, relatos que no solamente buscan generar la impresión de un paisaje y su gente, sino además ofrecer una serie de reflexiones sobre el mundo. La noción de film-ensayo nos permite reunir el contenido “visionario” de su búsqueda y el referente de lo real, en un espacio común donde se resuelven todas las contradicciones aparentes (Catalá, 2005: 127).

Es la propia forma del film-ensayo la que engendra su tema y no al revés (Weinrichter, 2007: 14). Partiendo de esa idea, el ensayo audiovisual logra validar ciertos modos de conocimiento no científico, en un claro gesto de intercambio entre subjetividad y referencialidad. Como señala Catalá, “el énfasis se pone, por lo tanto, más en el proceso que en los resultados” (Catalá, 2005: 133), porque es en la reflexión sobre la forma en donde se gesta lo verdaderamente propio del realizador, su matiz distintivo y personal. No se trata de usar las imágenes como ejemplos o ilustraciones sino como vehículos de

pensamientos o emociones. De este modo, *¡Arriba!* toma cuerpo como un constructo que excede por completo la simple búsqueda estilizada de comprender el vínculo entre una pastora y su mundo. Lo que Guzmán ofrece al espectador es su recorte, su particular concepción espacio-temporal: un aquí y ahora que construye a partir de sensaciones, de procedimientos que las evocan y de un puente que las comunican con el espectador, encargado de dotarlas de sentido.



¡Arriba! (Rubén Guzmán, 2005)

La presencia de lo ensayístico en la obra de Rubén Guzmán se ve mucho más claramente en su film *La ciudad de los alquimistas ciegos*, cortometraje estructurado en tres partes y un epílogo en el que las tensiones entre naturaleza y progreso se recrean en un potente discurso que articula imágenes en blanco y negro filmadas con una lente ojo de pez, el registro en cámara lenta y un interesante juego con la luz y la sombra. Si los espacios deshumanizados de *Hábitat* podían hacer pensar en una catástrofe de consecuencias monumentales, en *La ciudad de los alquimistas ciegos* esa catástrofe es la imagen del presente, ciertamente apocalíptico. Guzmán indaga el espacio con una cámara que por momentos parpadea nerviosa (una imagen

subjetiva del observador incrédulo ante los restos de la civilización) y por momentos contempla sosegada la inmensidad de la naturaleza.



La ciudad de los alquimistas ciegos (Rubén Guzmán, 2006)

La primera parte retoma el origen del fin. Contemplar la naturaleza y sus tiempos es opuesto a actuar vorazmente sobre ella, parece decir Guzmán cuando recuerda la cita de Pascal en la voz del narrador del film: “todos los problemas del hombre surgen de estar aburrido en una habitación”. Para narrar su relato, el realizador recurre a estrategias que combinan lo documental con lo ficcional. Por un lado, crea la figura de los “alquimistas” (una proyección de la sociedad instrumental moderna), encargados de dirigir los haces del progreso. Estos alquimistas decidieron no ver (para ello se cosieron los párpados) las consecuencias del desarrollo nuclear, al que estimularon sin restricciones. Imágenes de la destrucción (una ventana con los vidrios quebrados) se superponen con imágenes de bombas explotando, en una composición que busca, a partir del montaje conjunto de elementos disímiles, construir el concepto de apocalipsis. En este sentido, el procedimiento de Guzmán abona a la teoría de Antonio Weinrichter, quien considera que “los caminos de la

experimentación y el documental sólo han vuelto a juntarse plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio del montaje” (2005: 43), en el sentido asociado a la vanguardia: como yuxtaposición de fragmentos a priori disociados entre sí con el fin de establecer, mediante un choque semántico, significados alegóricos. Si el motivo ficcional de los alquimistas da origen al ensayo, Guzmán lo sustenta referencialmente en la figura histórica del escritor francés Joris-Karl Huysmans, quien efectivamente decidió coserse los párpados para no ver el cáncer que lo mataba (creía que nada tan horrendo podía provenir de la naturaleza). No querer ver es la premisa del progreso, infiere Guzmán. Así, la segunda parte, que cierra con la muerte “televisada” de Huysmans (hecho irónico planteado por el realizador, ya que la muerte real tuvo efecto en 1907), deja planteada la hipótesis del cineasta.

“La inmediatez mata”, reza el nombre del tercer capítulo. Aquí, el realizador contrapone un doble registro del mundo: por un lado, el ambiente como el espacio cerrado de la destrucción y la inmediatez (el producto humano de la producción capitalista, hecho para el que elige citar a Félix Guattari); por otro, como espacio abierto de lo eterno y extenso (la naturaleza amenazada por la inmediatez que mata). Dos concepciones sobre el mundo se chocan, suceso que dialoga con las intervenciones de una voz en off que por momentos aporta datos objetivos y por momentos comenta sensaciones. La consecuencia de la inmediatez, dado que los recursos se agotan, es la extinción. Para ejemplificar la hipótesis, Guzmán acude al caso de Uranium City, una ciudad minera dedicada a la extracción de uranio, hoy prácticamente abandonada. El registro de estos espacios reales es una mezcla entre la observación más estricta y un fuerte trabajo de contraste de luces, marcando el abandono con una imagen que despliega zonas de mucha intensidad lumínica y zonas de profunda oscuridad. Los contrastes del progreso y la ecología se ponen en escena a partir de este vínculo lumínico contrastado. Además, la consideración binaria también se refleja en el modo de concebir el tiempo, en donde nuevamente aparecen dos formas antagónicas: de un lado, los ciegos que veneran la

inmediatez (un lado del reloj de arena hasta agotarse es encuadrado en plano detalle); del otro (el mismo reloj gira), la concepción del tiempo de los pueblos originarios.

Con la evocación de los pueblos originarios y su particular cosmovisión surge el color en la imagen de Guzmán, así como el movimiento del agua que corre en un curso helado. Para los habitantes originarios, la salud del ambiente es la propia, el movimiento de la naturaleza y su eternidad son asimismo la garantía de la existencia humana. El color se asoma como elemento que completa este pensamiento holístico, dado que si la imagen del mundo de los “alquimistas” es cruda, contrastada y ciertamente estática (o mejor dicho inerte), el movimiento y el color (como elementos propios de la vida) se manifiestan como un concepto diametralmente opuesto.

“Apresuradamente, hacia el suicidio”, anuncia el epílogo. Aparece por primera vez en la película un hombre que parece muerto. En el final, Guzmán (en una cita textual de Heidegger) aboga por la resistencia, un concepto trabajado por Gustavo Zappa (2001), quien considera que “la recuperación de imágenes y lugares perdidos constituye en sí un gesto de resistencia”. Esta resistencia a la que alude Zappa es en cierta medida pesimista y escéptica respecto de la Modernidad, como el escritor Huysmans: Guzmán no confía en la transformación absoluta pero sí en los mecanismos estéticos para hacerle frente. Entre ellos, la detención del tiempo, entendido como tiempo de la inmediatez exterminadora, hecho que pudimos constatar en los dos films analizados (un elemento también presente en otros trabajos aquí no abordados del realizador). Guzmán articula espacios de luz y sombra que narran la dualidad de las posiciones, acerca las texturas de los espacios al espectador y lo conecta con el referente, reforzando de esta manera su involucramiento con el devenir de la tesis. El referente de lo real brota metaforizado en la obra del realizador, aludido en trama ficcional a la que le encarga demostrar su forma de percibir el mundo y su funcionamiento.

Los dos caminos de construcción de la mirada en el relato documental hasta aquí analizados constatan la posibilidad de pensar la relación entre experimentación y referencialidad arriba propuesta. Sin perder de vista el contacto con el referente, ambos realizadores se posicionan y reafirman su presencia mediante la subjetivación del proceso, al que confieren tanta importancia como a su resultado. La reflexión sobre el material filmado y su manera de presentación parecen ser objetivos centrales de las propuestas fílmicas de Masllorens y Guzmán, para las cuales el contenido de sus relatos surge como un componente necesariamente enlazado con la manera en que es presentado. No sólo no puede hablarse de un contenido asociado a una forma (hecho que implicaría la distinción entre forma y contenido), sino que más aún debemos señalar que no existe sino una única forma para componer la manera en que los dos cineastas experimentaron la realización de sus films. El tratamiento es en sí mismo objeto del documental, porque no puede escindirse la experiencia de la narración que propone desarrollar.

De este modo, hemos visto distintas formas en que lo documental recurre a la experimentación para ampliar sus márgenes sin perder su característica saliente. Las obras de Guzmán y Masllorens ofrecen un marco abierto de lectura que permite al espectador establecer parámetros diversos de interpretación. Se vislumbra en las obras aquí tratadas una “apertura” semántica que da cuenta del vínculo entre documental y experimental.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo (2005). “Hazañas y peripecias del video arte en Argentina”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, nº 3, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Arahuete, Pablo (2013). *Entrevista a Ignacio Masllorens, director de Hábitat*, en *Cinefreaks*, blog del autor, disponible en: http://www.cinefreaks.com.ar/web/nota.php?zna=&iSWE_ID_O=&iSWE_ID_1=75&iENC_ID=4785 (Acceso: 8 de diciembre de 2013).

- Cangi, Adrián (2008). "Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino", en La Ferla, Jorge (comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini: Fund. Telefónica.
- Catalá, Josep M. (2005). "Film-ensayo y vanguardia", en Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Cuervo, Oscar (2013). "La comedia del poder. Sobre *Martín Blaszkó III*, de Ignacio Masllorens", en *La otra*, blog del autor, disponible en <http://micropsia.otroscines.com/2013/05/martin-blaszko-iii-filmar-las-ideas/> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).
- García Canclini, Néstor (1998). *Culturas híbridas*, Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós.
- Koza, Roger (2013). "Espacio positivo: un diálogo con Ignacio Masllorens, director de *Martín Blaszkó III*", en *Con los ojos abiertos*, blog del autor, disponible en <http://ojosabiertos.otroscines.com/espacio-positivo-un-dialogo-con-ignacio-masllorenz-director-de-martin-blaszko-iii/> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).
- Lerer, Diego (2013). "*Martín Blaszkó III*: Filmar las ideas", en *Micropsia*, blog del autor, disponible en <http://micropsia.otroscines.com/2013/05/martin-blaszko-iii-filmar-las-ideas/> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).
- Lyotard, Jean-François (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París: Les Éditions de Minuit (Trad. español: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana, 1995).
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press (Trad español: *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997).
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ortega, María Luisa (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riveiro, Karen (2013). *Martín Blaszkó III*, en *Cinerama*, blog de la autora, disponible en <http://cinemarama.wordpress.com/2013/05/24/martin-blaszko-iii/> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).
- Sadoul, Georges (1979). *Historia del cine mundial, de los comienzos a nuestros días*. México: Siglo XXI.

Sitney, P. Adams (2002). *Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.

Streitenberger, Ana (2013). *Entrevista al director Ignacio Masllorens*, en *Punto Cine*, blog de la autora, disponible en <http://www.punto-cine.com/queria-crear-la-ilusion-de-una-ciudad-desierta-entrevista-al-director-ignacio-masllorens/> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).

Vieytes, Marcos (2013). “*Martín Blaszkó III*, de Ignacio Masllorens”, en *Hacerse la crítica*, blog del autor, disponible en <http://hacerselacritica.blogspot.com.ar/2013/05/martin-blaszko-iii-de-ignacio-masllorens.html> (Acceso: 8 de diciembre de 2013).

Weinrichter, Antonio (2005). “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Youngblood, Gene (2012). *Cine Expandido*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Zappa, Gustavo (2001). “Un gesto de resistencia: rescatando la luz de imágenes olvidadas”, en *Turbulences Video*, n° 32, Clermont-Ferrand.

* Tomás Dotta está finalizando la Licenciatura en Artes (UBA); participa en proyectos de investigación; es egresado de la carrera de Realización de Cine y TV en el Centro de Investigación Cinematográfica y ha realizado varios cortometrajes. Es Director de Programación de Kino Palais, espacio de Artes Audiovisuales del Palais de Glace (Palacio Nacional de las Artes, Secretaría de Cultura de la Nación). Se ha desempeñado como programador y jurado en festivales nacionales e internacionales como Cero Latitud (Ecuador) y PaFID (Patagonia), Nordic Youth Film Festival (Noruega), entre otros. Integra la Comisión de Experimentación Audiovisual de AsAECA. En el año 2011 y 2012 coordinó junto a Alejandra Torres las proyecciones realizadas por la Comisión de Experimentación Audiovisual de AsAECA en el Kino Palais. Contacto: kinopalais@palaisdeglace.gob.ar