



MEIOS, MATERIALIDADES, COMUNICAÇÃO: TRÊS ENTREVISTAS[√]

Hernán ULM*

Com a emergência de novos meios de comunicação, nas últimas décadas, as funções tradicionais associadas à escrita mudaram radicalmente; ou, para não soar apocalípticos demais, essas funções tiveram de ser repensadas à luz das exigências formuladas por um conjunto de novas “materialidades comunicativas”, como propõe Hans Ulrich Gumbrecht em **Materialities of communication** (1994), um livro seminal para pensar essas questões.

Aos poucos, ficou evidente que as próprias materialidades faziam parte dos processos de produção de sentido e que o sentido mesmo não era um produto que pudesse ser formulado por fora dessas materialidades comunicacionais. Desse modo, a linguagem e a escrita passaram a ser consideradas uma das muitas possibilidades de configuração do “pensável”, mas perdiam o privilégio com que tinham atravessado boa parte do pensamento ocidental como “*locus*” original do “*logos*”. A literatura se revelou como uma prática histórica, uma “instituição” com uma data precisa no tempo, e o próprio “tempo literário” (o tempo narrativo, contínuo e estruturado segundo as condições do início, meio e fim) como sendo decorrente das estruturas da escrita (como o indicara Vilém Flusser ao longo de sua obra). Se a fotografia colocava uma sombra de dúvida nessa estrutura linear do tempo, com o cinema, a temporalidade tornou-se reversível, descontínua, efeito de uma montagem que modificava uma e outra vez o sentido do aí apresentado. Parecia que resultava evidente que o tempo narrativo da História encontrava nesses novos meios um ponto de inflexão (num texto conhecido de William Burroughs, **A revolução electrónica (2010)**, o escritor afirma que o procedimento da montagem resulta na chave para a compreensão dos processos criativos da escrita contemporânea).

[√] Entrevistas recebidas em 15 de setembro e aprovadas em 30 de novembro de 2018.

* Doutor em Literatura COMparada (UFF). Professor de Estética e História das Artes (Universidad Nacional de Salta). E-mail: <hernan_ulm@yahoo.com>

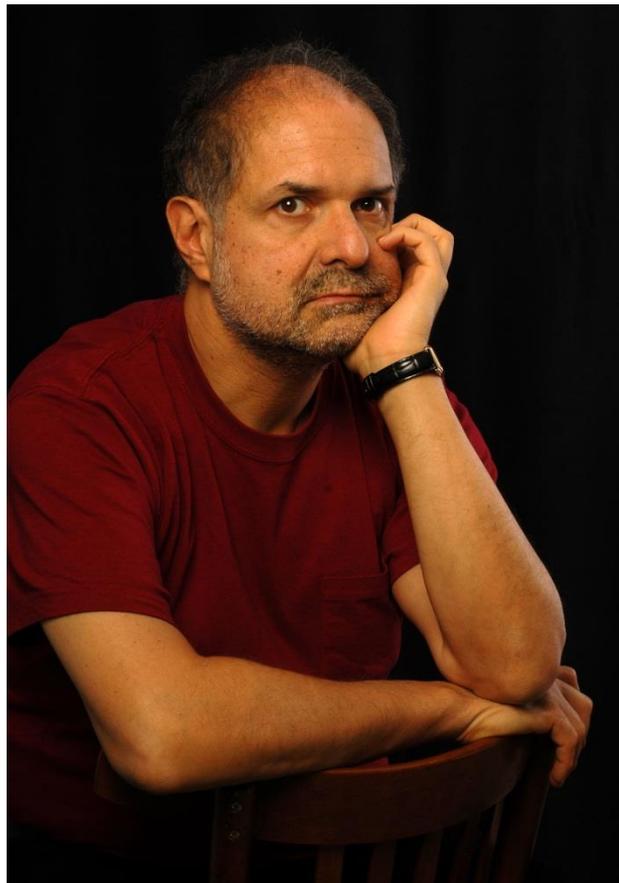
Nesse espaço que se abria entre a literatura e o cinema, aparece o campo que conhecemos como **estudos de intermedialidade**, uma tentativa de, ao mesmo tempo, pensar as especificidades de cada meio e o sistema de relações que entre eles podia se estabelecer. Que coisa, sendo específica de um meio, aparecia, por sua vez, como “intraduzível” para o outro? Haveria, na especificidade da experiência audiovisual, alguma coisa que a linguagem não poderia expressar sob as formas tradicionais da escrita? Hoje, com a emergência de novos meios digitais e eletrônicos (da televisão a internet), assistimos, talvez, a uma nova mutação nos modos em que se elaboram nossas relações com o tempo e nas maneiras de estruturação do sentido e do pensamento.

As entrevistas que apresentamos a seguir têm por objetivo propor reflexões sobre algumas dessas questões no intuito de formular um conjunto de problematizações acerca das possibilidades e desafios da experiência da literatura no devir digital. Jorge la Ferla é um destacado pesquisador argentino que tem se dedicado ao estudo das problemáticas vinculadas à emergência dos novos meios a partir de um diálogo permanente com teóricos e artistas preocupados em compreender o leque de transformações que o impacto dos novos meios tem produzido nos modos de fazer e pensar o espaço político cultural de nosso presente. Paz Encina e Daniela Seggiaro são duas artistas audiovisuais que, em suas obras, tentam se aproveitar das novas condições tecnológicas para pensar uma maneira própria de apreensão do tempo, uma forma que se dê para além da experiência narrativa. No caso da realizadora paraguaia, trata-se de dar um novo estatuto a uma Memória que assombra nosso presente, nos interstícios daquilo que resiste em ser esquecido. Nesse sentido, a cineasta busca, em filmes como **Hamaca Paraguaya** (2006) e **Viento Sur** (2011) dentre outros, resgatar a presença de um passado que retorna no lento silêncio das imagens que o próprio dispositivo permite configurar. Por sua vez, a realizadora argentina interroga, em filmes como **Nosiltiaj, la beleza** (2012), os limites de visibilidade que o audiovisual pode atingir em face de uma experiência que se subtrai aos modos cotidianos do aparecer. Ao longo das entrevistas (realizadas através da troca de *e-mails*), os entrevistados formulam questões, apresentam respostas e indicam algumas linhas possíveis de pesquisa que atravessam hoje as relações da literatura com as novas formas de produção de sentido. Desejamos, desse modo, contribuir com um debate que consideramos

imprescindível para a formulação de uma nova cartografia conceitual que coloque a experiência da escrita no centro das preocupações teóricas em torno da cultura de nosso presente.

ENTREVISTA COM JORGE LA FERLA

Imagem 1: Jorge La Ferla



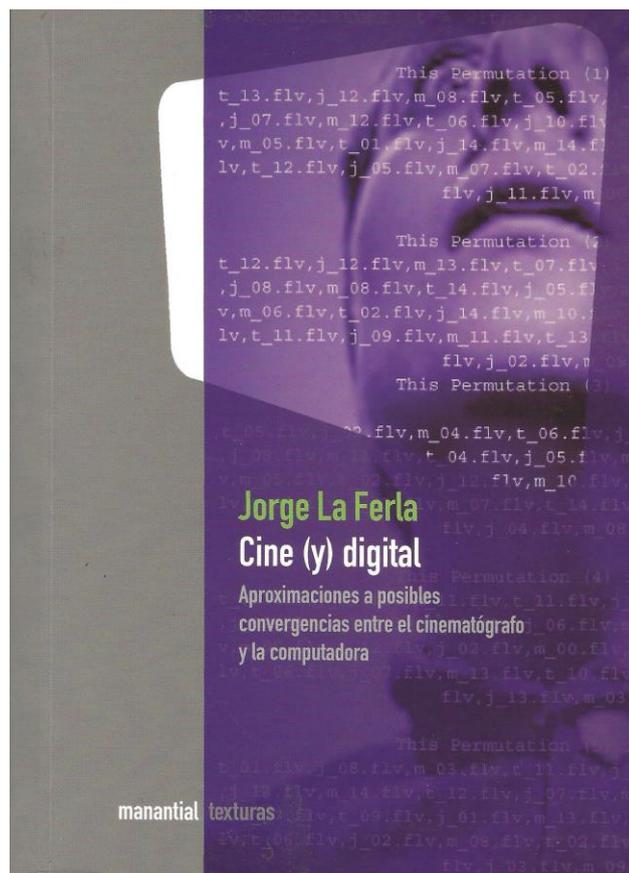
Fonte: Acervo de Jorge La Ferla

Hernán Ulm (HU): *Dada tu amplia trayectoria en este campo, la primer pregunta sería más bien general: ¿cuáles serían los criterios teóricos para el abordaje de la intermedialidad, teniendo en cuenta que los criterios tradicionales para el tratamiento de los medios de comunicación se ven alterados por la emergencia de nuevos dispositivos, nuevas materialidades y nuevas formas de construcción del sentido?*

Jorge La Ferla (JLF): Consideremos textos visionarios sobre el tema, de los años 60, como **Understanding Media**, de Marshal McLuhan, y **Expanded Cinema**, de Gene Youngblood, que trataron el tema de manera pionera. En el capítulo “Les

Liasons Dangereuses”, McLuhan se refiere a la fusión, al cruce creativo entre los medios (**Understanding Media**). Por su parte, Philippe Dubois, establece pautas interesantes, comparando lo fotoquímico, lo electrónico lo digital en **Máquinas de Imágenes**, de Philippe Dubois, otro referente en la materia. (Ver su libro: Cine, Video, Godard, 2000)

Imagem 2: Capa do livro **Cine (y) digital**



Fonte: Acervo de Jorge La Ferla

HU: *¿Cómo analizarías el impacto de estas transformaciones en el ámbito de la producción teórica y práctica en América latina?*

JLF: Y si nos focalizamos en América Latina, la referencia a nivel teórico, es la obra de los profesores Arlindo Machado y Lucia Santaella, quienes desde Brasil, hace décadas que vienen marcando trayectos de pensamiento fundacionales. Por un lado, investigaciones, y las profusas publicaciones sobre Fotografía, Cine, Televisión, Video, Multimedia, Bioarte, entre otros. Partiendo de la materialidad original y significativa de cada medio, analizando dispositivos, materialidades, usos y

lenguajes a partir de lo cual, se consideran las múltiples combinatorias y cruces a lo largo del tiempo. Es por cierto un tema antiguo, mejor ver antecedentes en los medios tradicionales, para llegar con pertinencia a considerar el momento actual de hegemonía digital.

HU: *A lo largo de tu trayectoria, tu contribución a la comprensión crítica de estos fenómenos ha pasado tanto por la investigación teórica (publicación de textos tuyos y de referentes en el campo de los estudios intermediales) como por los trabajos de creación en el ámbito del audiovisual, las instalaciones, etc. ¿cómo analizas las relaciones entre estos campos y de qué modo se van retroalimentando, tanto en tu producción como en otras en las que estás involucrado?*

JLF: Consideramos siempre la ontología de los medios, en su historia, sustento material, lenguajes, hibridez y agenciamientos en el arte contemporáneo como punto de partida para analizar el simulacro digital, a partir de la máquina ordenador, que recordemos no fue concebida como máquinas de imágenes.

HU: *En la primera mitad del siglo XX Walter Benjamin se planteaba la necesidad de la redefinición del arte a la luz de los avances de la reproducción técnica ¿Cómo verías esa redefinición de la categoría de arte –o su reemplazo por otra, o su no necesidad actual- a partir de la productibilidad digital de las imágenes?*

JLF: Es de referencia. Sigue más vigente que nunca.

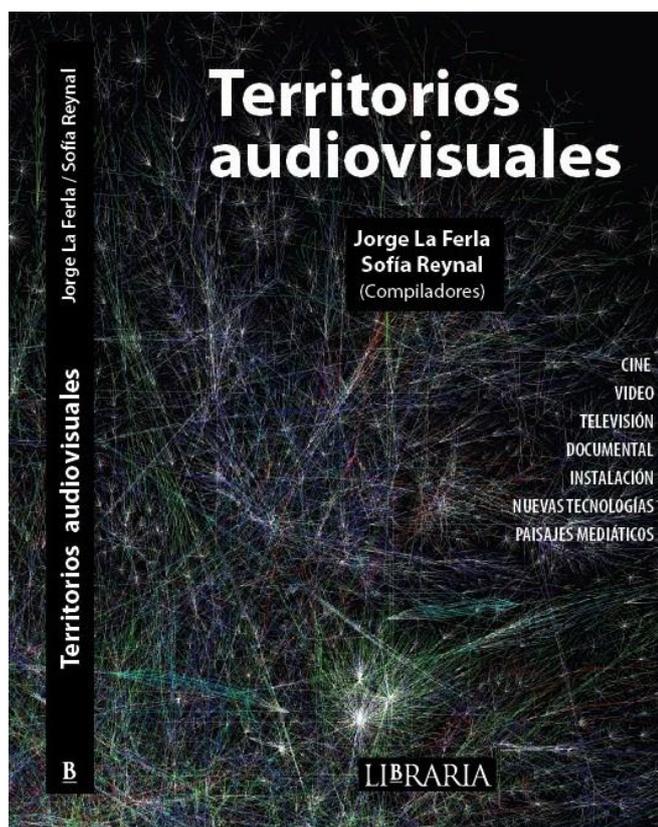
HU: *¿Qué aportes se pueden realizar desde el ámbito de la intermedialidad a la discusión en torno a la narratividad, o a las formas que la literatura contemporánea asume frente a estos nuevos medios?*

JLF: La literatura contemporánea no asume ninguna forma en relación a esta intermedialidad, probablemente por que perdura el papel y la imprenta. Sin embargo es la vertiente del libro de artista, en que se pueden ver cosas importantes, a través de la acción del diseño editorial como forma de ensayo. Nos remitimos históricamente a la obra y acción del mexicano Ulises Carrión. En la actualidad, la serie anarchives, que dirige un referente como Anne-Marie Duguet, se conjuga el libro con lo virtual programado, el papel y el interactivo programado.

HU: *¿De qué manera te parece que es posible intervenir hoy en el campo intermedial que parece, por un lado, haber abierto y posibilitado la aparición de nuevos agentes de producción audiovisual no vinculados a la gran industria y, por otro, haberse cerrado a partir de establecimiento de grandes plataformas –Netflix, Youtube, etc- que parecen haber capturado buena parte de las nuevas producciones audiovisuales?*

JLF: Es muy temprana la aparición en el mercado para hablar de intervenir en el campo y en estos mega sitios que se caracterizan por vehiculizar contenidos por streaming sin grande novedades significativas en los usos del medio. El llamado transmedia, no parece haber producido obras trascendentes hasta el momento.

Imagem 3: Capa libro **Territorios audiovisuales**



Fonte: Acervo de Jorge La Ferla

HU: *¿Cómo la proliferación y la acumulación de estas nuevas materialidades audiovisuales puede ser inscripta en una narración o en un relato? ¿Cómo te parece*

que se afectan las relaciones con el tiempo (en su relación con sus dimensiones comunicativas) en estas nuevas materialidades?

JLF: Ver **El advenimiento de los medios interactivos**, de Arlindo Machado, antiguo texto que remite con pertinencia a una historia de esta búsqueda de innovación narrativa no lineal y aleatoria, en los viejos medios, en estadios de sofisticación que los nuevos medios tienen aún pendiente concretar con distinción. Por cierto que Chris Marker, marcó fronteras con sus proyectos interactivos, **Immemory** (1997) y **Ouvroir** (2008). La respuesta también la podemos encontrar en varias obras inmersivas de realidad virtual: **OP_ERA**, Rejane Cantoni (2007) y Daniela Kutschat, **CAVE** (2004), **Carne y arena**, Alejandro G. Iñarritu (2017), **Desertesejo**, Gilberto Prado (VRML), (2000/2018).

Al final de la entrevista, Jorge La Ferla indicó textos para pensar en qué medida los nuevos dispositivos y materialidades electrónicas y digitales modifican las formas de escritura y de lectura y la idea misma de literatura:

Platón en línea, Plato on line, Cícero Ignacio Da Silva, (2003/2004).

<http://www.cicerosilva.com/plato/>

El tiempo no recuperado, Lucas Bambozzi. (DVD ROM, 2004).

<http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/o-tempo-nao-recuperado>.

Youtag, Lucas Bambozzi, web art (2008).

<http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/youtag>.

<http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/o-tempo-nao-recuperado>.

Masaki Fujihata, Masaki Fujihata, Anarchives N. 6, 2016.

EN
TR
EVI
ST
A
CO
M
PA
Z
EN

CINA

Imagem 4 Foto de Paz Encina



Fonte: Acervo de Paz Encina

Hernán Ulm (HU): *¿Cómo te parece que la aparición de nuevos dispositivos de producción de imágenes (especialmente el pasaje de lo analógico a lo digital), impactó en las formas de producción audiovisual?*

Paz Encina (PE): En las formas de producción creo que fue algo bastante positivo, se puede producir, sobre todo hablando en términos de poder filmar, de poder rodar (no necesariamente de terminar) de forma más barata, y quizá más prolífica también, ahora, no siento que eso tenga una consecuencia en términos artísticos. No se piensa al digital como una herramienta más sino como una herramienta que sustituye a lo analógico y ahí siento que podemos estar en un error. Cuando hablamos de la pintura, por usar un ejemplo, la acuarela no nace para sustituir al óleo, sino como una forma más de expresión y siento que en el cine se piensa a lo que aparece no como una herramienta expresiva sino como que pensamos en términos de mercado: “lo mismo, o más a menor precio y además más rápido” y siento un poco que esto hizo que vayamos perdiendo cierta reverencia hacia la

captura de imágenes y sonidos. Estamos todos los días generando al menos una imagen o un sonido y no somos tan conscientes de ello.

Imagem 5: Fotograma da obra **Hamaca paraguaya**



Fonte: acervo de Paz Encina

HU: *¿En qué medida la elección de esos dispositivos te permitió desarrollar ciertas ideas audiovisuales y en qué medida les pusieron un límite (material, económico, de producción etc)?.*

PE: Tiene dos caras esta pregunta: Por un lado, formo parte de una generación que considero tiene “una suerte” y es la de haberse formado con el analógico en su esplendor y al mismo tiempo ya el lenguaje electrónico estaba muy desarrollado y luego vivo la llegada del digital, y eso hizo que yo pueda mirar a todo como una herramienta para conseguir una textura, o un color, o un lenguaje determinado, y también, hoy, que todos tenemos una cámara de alta resolución en el bolsillo ya sea porque tenemos una digital pequeña o un teléfono, porque los teléfonos hoy por ejemplo se piensan en función a la cámara que traen, me siento con más posibilidades de poder registrar la vida cotidiana, que tiene algo tan mágico siempre... hay algo inabarcable en lo cotidiano, es algo que me gusta mucho, puedo grabar a mi madre que ya es una mujer mayor, haciendo sus pequeñas

cosas, grabé mucho a mi padre, también en su cotidiano antes de que falleciera, o puedo tomar una fotografía que antes me demandaba andar con una cámara nada pequeña, e inclusive, esos registros pueden luego ser parte de algún video o alguna instalación, y esa parte de los nuevos dispositivos me encanta, pero esa es solamente una cara, porque también me vi en la situación de tener que adaptarme al mercado y tener que hacer como filmo cuando en realidad grabo, me vi en la situación de haber pensado una imagen en 35mm pero tener que grabarla en el formato de video disponible por falta de dinero para el rodaje, que después, uno va a pos producción y ve que la película sale lo mismo, pero es verdad que existe para los directores un “cuello de botella” que es lo rodaje, y bueno, lo hice, pero al menos lo hice sabiendo que el resultado no sería lo pensado. Raramente el 16 o el 35mm se volvieron muy muy caros, ahora, volviendo a mi suerte, también sé que aunque no pueda hacer las cosas como considero ideales, puedo saber lo que quiero, y lo que pierdo en pos de llegar a lo que quiero y eso es algo que valoro mucho.

HU: *¿Considerás que estos estos nuevos dispositivos obligan a modificar también las formas tradicionales de la narración audiovisual?*

PE: No pienso en esos términos, pienso que esos dispositivos dentro de todo igualmente permiten algo perdure, que perdure un cine que no sé si existiría sin ellos, el cine de José Campusano, por citar uno, o el de Panahi, o **Five** (2003), de Kiarostami, o por nombrarte un paraguayo, te diría el cine de Gómez (Ramiro Gómez) que tiene unos documentales bellísimos, o el de Apichatpong inclusive, que tiene mucha obra de cortometraje hecha en distintos formatos, y pienso que el hecho de que estos dispositivos permitan esto es algo “salvador”, es un poco por esto que a veces esta aparición me genera sentimientos encontrados, a mí la tecnología me encanta, pero siento que no necesariamente hay que tirar entonces todo lo anterior, ni poner todo el foco en la tecnología, porque existen dos cosas más grandes y peligrosas que la tecnología que nos vienen afectando y son la alfabetización preponderantemente del norte y la globalización, que hacen que las formas de narración sean “las que tiene que ser”, porque cuando me decís tradicionales, puedo pensar en términos de “tradicionales del cine o video” o las que tienen que ver con mi tradición o algo parecido a mi identidad, mi ser paraguaya, mujer,

hispanoparlante, proveniente de una sociedad bilingüe, criada con el guaraní, con ríos, nunca cerca del mar y las cosas que yo siento que me constituyen. Es algo en lo que pienso mucho porque pienso que existe cada vez menos cine paraguayo, o argentino, o mejicano, y lo que existe es *cine hecho por...* que es algo muy distinto.

HU: *A lo largo de tus trabajos (pienso en **Ejercicios de Memoria**, pero también en **Hamaca Paraguaya** o en **Viento Sur**) hay una reelaboración permanente de las relaciones entre archivo, materialidad del archivo y memoria ¿cómo se ve afectada nuestra relación con la memoria a partir de estos nuevos archivos digitales?*

PE: Es que mirá, qué curioso, agradezco mucho esta pregunta, porque para mí está todo mezclado... no es lo mismo, pero está casi te diría en un mismo compartimiento. Yo nazco en dictadura, y de los 35 años que duró la dictadura de Stroessner, me tocan vivir 18, con un padre opositor, exiliado, preso y a tres cuadras de uno de los mayores centros de detención y tortura y a 10 de otro, las redadas eran una moneda corriente en mi casa, te diría que cada 15 días más o menos y siempre vivimos controlados, entonces, ese período es algo que me cruza de forma directa, pero cuando tuve la intención de que la dictadura no fuera solamente para mí una vivencia sino también un objeto de estudio, me fui a lo que nosotros llamamos el Archivo del Terror ¹ y estuve casi dos años investigando, y ahí me pasó algo muy fuerte, y es que miraba los archivos y reconocía a las personas que habían sido fichadas, o interrogadas, o controladas, o presas... habían sido amigos de mis padre, o profesores de la universidad, o artistas que admiro mucho y con quienes había tenido un trato, llegué a reconocer a muchas personas cuyas fotografías estaban sin nombre, mirando a esas personas a los ojos, les reconocía por la mirada... entonces, es algo para mí muy mezclado... y por otro lado, tuve un contacto directo con los archivos, con los originales, miré y escuché los archivos originales, inclusive, con un amigo (Carlos Molina) nos encargamos de que se digitalicen los archivos de audio que no se habían digitalizado hasta entonces, yo hice las gestiones y él hizo la digitalización, entonces, imagínate mi relación con todo ese material que pasa también de ser “analógico” por llamarlo de alguna manera a ser “digitalizado” y soy parte de ese proceso, incluso en la vida también me pasó

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Archivos_del_Terror

esto... viví o fui parte de las herramientas con las que después decidí trabajar. Si tuviera que darte una figura, es como la de mil cauces que desembocan en un mismo río y a veces siento que filmo un poco así.

Imagem 5: Fotograma de **Ejercicios de memoria**



Fonte: acervo de Paz Encina

HU: *En tus trabajos haces uso de recursos que son específicos de los nuevos dispositivos, ¿cómo esos nuevos dispositivos te ayudan pensar una idea de “tiempo”? ¿Cómo esta idea de tiempo se vincula o se diferencia de formas tradicionales de la narración?*

PE: Es que la idea de tiempo, a mí me viene de otro lado, me viene de la infancia y me viene de la música. Cuando era pequeña, mi madre me envió a estudiar música, específicamente guitarra clásica, era muy chiquita, tenía 4 años, entonces, lo que primero aprendí a leer y escribir no fueron letras, fueron notas musicales, y estuve durante mis 4, 5 y 6 años solamente leyendo y escribiendo esto, y se me quedó esa alfabetización (de nuevo la palabra) como estructura de pensamiento, tanto, que cuando escribo un guión, escribo primero la puesta de sonido, escribo primero todos los diálogos y sonidos y luego hago la puesta de imágenes, que en general para mí corren de manera separada, por que la música, lo que me da de entrada es la conciencia de que no existe solamente un tiempo, sino que existen tiempos, aprendí

de chiquita que una negra, convive con una blanca, y una blanca con una corchea, y siento que es esto lo que me hace pensar en una idea de tiempos más que de tiempo, me hace encontrar una forma de narración con la que me siento honesta, y donde siento que me estoy moviendo en todos los universos de la memoria pero por sobre todo de mi memoria y de mi imaginario. Fue muy generosa la música conmigo.

HU: *En relación con la pregunta anterior, ¿qué te parece que marca la diferencia entre los modos literarios de apropiación de la memoria y los modos audiovisuales que vos utilizás?*

PE: Siento que la gran diferencia de la literatura y el cine es que la literatura tiene la maravillosa oportunidad de prescindir del significante, el significante, al fin de cuentas lo pone siempre el lector, es por eso que pienso que muy pocas películas que encontraron su fuente en una novela o en un cuento, nunca llegan a ser lo que su fuente, porque claro, difícilmente el cine nos puede venir a dar una imagen más precisa que la que imaginamos nosotros, la imagen propia, no es un territorio que uno cede con facilidad, quizá por eso es que lo que intento hacer en una película es tratar de abolir el significante único, que no sé si logro, pero es lo que intento, que aunque yo te esté dando una imagen, cada uno pueda tener también la suya. Intento como abrir una trama, eso siento...

HU: *¿Cómo analizas las condiciones actuales del trabajo audiovisual “independiente” ante el dilema de formar parte de las grandes plataformas de producción y difusión tipo “Netflix”?*

PE: Y quizá Netflix, sea una forma menos de independencia, *se produce para...* y ahí, estamos ante una plataforma más de consumismo y de “deber ser”, que quizá uno pueda dar vuelta y convertir algo a su favor, pero hasta el momento, hace que exista cada vez más cine hecho para televisión, en la pantalla grande, cada vez veo más películas que están siendo filmadas como series de televisión. Son pocos los directores que pueden torcer la intención del mercado, y seguir filmando con un lenguaje enorme y además hacerlo rentable y masivo. Honestamente, yo extraño un poco la materialidad de las cosas, que asocio al poder sentir. Hace unos años, la gente que estaba sola, iba al cine, y podía aplacar cierta soledad, el querer sentir

algo, nos demandaba un movimiento, o como dije al inicio, quizá una reverencia, elegante, pequeña y sobria, hasta invisible e íntima, y ahora, aparentemente todo está, podemos aplacar lo que queramos con el solo movimiento de manejar el control remoto, pero como esto en realidad no es cierto, se nos agota el deseo, en un instante...

Imagem 6: Fotograma de **Ejercicios de Memoria**



Fonte: acervo de Paz Encina

ENTREVISTA COM DANIELA SEGGIARO

Imagem 7: Daniela Seggiaro



Fonte: Acervo da diretora

Hernán Ulm (HU): *¿Cómo te parece que la aparición de nuevos dispositivos de producción de imágenes (especialmente el pasaje de lo analógico a lo digital), impactó en las formas de producción audiovisual?*

Daniela Seggiaro (DS): Todavía estamos viviendo ese impacto. No tenemos idea si habrá un límite para la enorme expansión del universo audiovisual. Quizás no. Dentro de ese desbordado mar de imágenes y sonidos, la tarea a la que se enfrenta el cine y las operaciones artísticas audiovisuales es la de apropiarse de la técnica y ser irreverentes con sus reglas. Poner de nuestro lado una porción de ese universo para acceder con nuestras audiovisiones a ese punto de la subjetividad humana que, creemos, escapa al mercado. Es innegable que el efecto positivo de este boom expansivo radica en la creciente accesibilidad a las formas de producción. Esos canales de acceso deben ser usados para escapar a la colonización del discurso y

del pensamiento. La política más despiadada se esconde detrás de los cánones de corrección técnica. Las armas más poderosas de las que se valen los sistemas de opresión actual forman parte del universo audiovisual. Podemos percibirlo a diario.

HU: *¿Cómo estos nuevos dispositivos fueron puestos al servicio de tu producción? En **Nosilataij. La Belleza** (2012), por ejemplo, ¿con qué dispositivos trabajaste?*

DS: Las operaciones técnicas que utilizamos en la construcción de **Nosilataij. La belleza** (2012), fueron erráticas. La elección técnica de los dispositivos se hizo priorizando nuestra realidad económica. Para el rodaje usamos una cámara digital que, en parte, nos prestaba una casa de alquiler de equipos. La cámara (RED one) era un estándar en ese momento dentro del mercado del cine por lo cual sabíamos que podía responder bien al nivel imagen que queríamos aspirar. A mí lo que más me entusiasmaba de usarla era que podíamos utilizar un viejo set de lentes pertenecientes al universo analógico. Pienso que parte de mi generación cuando hace cine, no se resigna a perder la idea romántica y sensible de los haluros de plata, aunque ya no estemos preparados para la angustia de esperar el revelado de la película y comprobar si nuestra exposición a esa sensibilidad es la correcta. Todavía hacemos un cine anfibio entre lo analógico y lo digital. Quizás esta tendencia se profundice o cambie completamente con el paso del tiempo. Verdaderamente no lo sé.

Imagem 8: Cartaz de **Nosilataij, La belleza**



Fonte: <<http://www.labellezanosilatiaj.com.ar/>>

HU: *¿En qué medida la elección de esos dispositivos te permitió desarrollar ciertas ideas audiovisuales y en qué medida les pusieron un límite (material, económico, de producción etc)? Pienso en las imágenes filmadas sin lente y que dan una particularidad muy marcada en la película, pero también en los aspectos vinculadas a la edición y el montaje de la obra y a los aspectos de posproducción.*

DS: Trabajamos siempre con los límites económicos quizás lo que sentí más catastrófico en este sentido es el escaso tiempo que se le dedica al rodaje. Después de años de búsqueda de recursos económicos filmamos en cinco semanas la película. No tiene relación, es insólito y ridículo que así sea, pero así fue. Aceptamos esas reglas de juego para hacer la película y terminamos todo el plan de rodaje un día antes. Queríamos dedicarle una jornada entera a un experimento narrativo y técnico que nos requería filmar fuera de lo establecido. Esa decisión extracurricular es la más acertada del rodaje y me enorgullece. Fue un ejercicio de libertad y vitalidad audiovisual. Con el fotógrafo de la película (Willi Behnisch) nos entusiasmos con una idea que surgió de manera casual durante el rodaje. Nuestra fotógrafa de filmación (Jorgelina Sanchez) estaba experimentando aplicar la

técnica estenopeica a su cámara réflex digital. En un descanso de filmación, probamos con Willi qué pasaba si eliminábamos el lente de la cámara y lo reemplazábamos por el rudimentario cartón con un pequeño orificio en el centro hecho por un alfiler (pin hold), el resultado nos fascinó. Veíamos algo que estaba más allá de la imagen y de la técnica. Veíamos los pixeles y sus fallas, la historia de la técnica, la historia del cine. No sabíamos bien para qué construíamos esas imágenes, pero sentimos claramente que eran vitales para la película. Esas imágenes estaban vivas y en la mesa de montaje fueron el corazón latente que organizó el sistema de la película. Sólo esas imágenes eran capaces de acompañar la verdad de la voz de Rosmeri Segundo (Yolanda). El diseñador de la banda sonora (Catriel Vildosola) hizo también su operación de pasaje de sonidos a cinta analógica y su re-digitalización para conseguir una atmosfera sonora que complete esa experiencia audiovisual interna del relato. El resultado obtenido es uno de los pilares de la película. Estos pasajes de hibridación técnica contienen la potencia narrativa necesaria para estructurar el relato como un intento de acceder a la subjetividad y particularizar la experiencia fílmica.

HU: *¿Considerás que estos estos nuevos dispositivos obligan a modificar también las formas tradicionales de la narración audiovisual?*

DS: Es necesario y vital que la narración audiovisual exprese la técnica y experimente con los dispositivos nuevos e históricos para encontrar formas y estrategias de resistencia, de libertad expresiva.

HU: *¿Cómo analizas las condiciones actuales del trabajo audiovisual “independiente” ante el dilema de formar parte de las grandes plataformas de producción y difusión tipo “Netflix”?*

DS: Para mí Netflix tiene más que ver con la tradición de los juegos electrónicos (desde el Atari a la PlayStation) que con el cine. Creo que Netflix, como cualquier otro dispositivo y soporte puede ser atravesado por el cine. Lo preocupante es cuando el cine se viste de Netflix con la idea de ganar taquilla. Se vuelve ridículo. Ver los afiches de las películas independientes diseñados al “estilo Netflix” es algo insoportable. No quiero ni mirar la película cuando me encuentro ya en la puerta del cine con esa gráfica colonizada.

HU: *¿Cómo la proliferación y la acumulación de estas nuevas materialidades audiovisuales puede ser inscripta en una narración o en un relato? ¿Cómo te parece que se afectan las relaciones con el tiempo (en las diversas fases de elaboración de un filme) en estas nuevas materialidades?*

DS: Todo tiene que ser utilizado en su contra y a favor nuestro.

HU: *¿En qué medida te parece que estos nuevos dispositivos y materialidades electrónicas y digitales modifican las formas de escritura y de lectura y la idea misma de literatura?*

DS: No sé nada de literatura, no puedo saber en qué medida le afecta a la producción literaria la proliferación electrónica y digital pero seguramente la obliga a intentar una apropiación de los nuevos dispositivos y materialidades. Nutrir el lenguaje es siempre una conquista. A todas las disciplinas artísticas les va bien enfrentarse al sistema mediante la nutrición permanente. El sistema hoy está agazapado detrás de la proliferación mediática y audiovisual, nos enfrentamos a sus estrategias de estandarización de la mirada, del lenguaje, del pensamiento. En el último tiempo tengo como trabajo escribir para cine. A la hora de enfrentarme con la escritura imaginaria, confío en que podemos narrar cualquier película con todos los recursos que tenemos alrededor y darles la vuelta para buscar lo singular de cada experiencia audiovisual.