

Porque mi nombre no soy yo

Hachazos y los experimentos de la(s) memoria(s)

Sebastian Russo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

«La conciencia fundamental del arte, que consiste en comprender que todo realismo puede quedar acosado —y ese resquebrajamiento producir una nueva composición de lo real—, surge precisamente de esa sensación que nos alberga cuando nos damos cuenta que había otros mundos ignotos que vivían replegados en los dobladillos de la conversación» Horacio González (1996).

Resumen

Andrés Di Tella, documentalista devenido en experimentador de las formas del documental, ha dado un movimiento más dentro de su ya profusa trayectoria con *Hachazos*, su última obra. En continuidad con su obra precedente, *Hachazos*, y a través de indagar en la vida y obra del cineasta experimental Claudio Caldini, Di Tella sostiene y agudiza su propuesta de exploración, tanto de su identidad (personal, pero también la de su generación, y sus vínculos con la que la antecedió), como del dispositivo cinematográfico.

Palabras clave:

documental, cineasta experimental, dispositivo cinematográfico.

Abstract

Andrés Di Tella, documentary filmmaker turned into experimenter of the forms of the documentary, has given a movement more within its already profuse trajectory with *Hachazos*, his latest work. In continuity with her previous work, *Hachazos*, and through to investigate in the life and works of experimental filmmaker Claudio Caldini, Di Tella sustains and sharpens its proposal of exploration, both of its identity (staff, but also that of his generation, and its links with the predated), as the film device.

Keywords:

documentary, experimental filmmaker, film device.

Introducción

«Biografía experimental» se subtitula el libro *Hachazos*. Y se agrega «sobre Claudio Caldini». Pero siendo Andrés Di Tella el que lo escribe, y filma la película homónima, lo de *biografía experimental* es posible de pensar como el subtítulo de al menos sus últimos filmes, o tal vez de su obra toda.

Di Tella, documentalista devenido en experimentador de las formas del documental, del modo de darse «lo documental», ha dado un movimiento más dentro de su ya profusa trayectoria con *Hachazos*, su última obra, que se compone de un filme, de una performance, de un libro. Y en continuidad con su obra precedente, *Hachazos*, y de este modo «tripartito», sostiene su propuesta de indagatoria, tanto de su identidad (personal, pero también la de su generación, y sus vínculos con la que la antecedió),

como del dispositivo. O sea, de los modos de darse tal trama identitaria.

Claudio Caldini, el cineasta experimental de épocas del Instituto Di Tella, y de un derrotero posterior extenso y alucinado, es el destinatario del homenaje–recuperación de *Hachazos*. Es el que, además, realiza los montajes en vivo en las performances, y el que permite el contrapunto necesario para las reflexiones del director.

Contrapunto que convoca a Di Tella a expresar los matices, los enveses, los radicales libres de ese magma multiforme, pero que a su vez debe ser conducido, maleado, como es el tándem inescindible memoria–identidad. Siendo entendemos, su propuesta, que desde el riesgo (formal, narrativo, pero también identitario, moral) desde donde, en *Hachazos*, y con la obra/vida de Caldini como prisma, la identidad (la obra: el arte, la vida) se constituye.

Analizaremos pues las singularidades con la que este filme se relaciona con la serie cinematográfica en la que esta obra creemos se inscribe, es decir, la de una generación de cineastas contemporáneos en torno a sus indagaciones performáticas sobre el pasado reciente. Particularidades entendemos relevantes en tanto un necesario pensar/experienciar la relación entre identidad/memoria e imagen, donde lo indeterminado y múltiple, conviva tensionalmente con el límite y la materialidad. Es decir, una clave de desmarque del apologético discursivismo inmanentista, dado a lo múltiple, de las lecturas, teorizaciones y producciones (también cinematográficas) post.

Experimentos del yo

«Porque hoy nací»¹

Javier Martínez-Manal

Biografía experimental, entonces. De Caldini, pero también, de algún modo, de Di Tella. Un doble experimento biográfico. Donde lo biográfico emerge experimentación, proceso experimental, y se expresa en el mismo darse experimento, proceso. No dado, sino constituyéndose, inscribiéndose, y de formas inesperadas, en un proceso, en una experiencia que, como todo experimento,

tiene algún vínculo con alguna técnica. Es decir, la identidad, la propia bio-grafía (o sea, la vida, una vida, relatada, narrada, expuesta a una técnica más no sea de escritura), evidenciándose, instituyéndose en este darse a/por la técnica.

Así, y como sucede casi canónicamente en las llamadas «narraciones del yo», postsurgimiento de la agrupación HIJOS (1995), la reflexión sobre la memoria, sobre la propia identidad (un tándem memoria-identidad-narración, también marca de estos años), va ineludiblemente asociado a una reflexión sobre los soportes en los que la identidad y la memoria son pensadas. El mentado giro subjetivo no irrumpe sin pensar sus condiciones de producción, y esto se hace huella generacional. Conceptos como identidad narrativa (Paul Ricoeur), o auto-ficción (Regine Robin)² emergen ineludibles en esta indagatoria. Cine, fotografía, teatro, literatura, atravesados por relatos del yo, que no pueden no pensarse en tanto relatos, en sus condiciones de emergencia y posibilidad: un subtítulo de *Los Rubios* (2003, Albertina Carri) que no fue, era, y como síntoma de lo que enunciamos, «Notas para una ficción sobre una ausencia».

Esto ubica a *Hachazos* en cierta continuidad generacional (más por inscripción a los modos de representación que por

1. Tema musical del grupo Manal, de presencia constante en el filme.

2. Sobre un desarrollo de estos conceptos, con relación al cine argentino contemporáneo, ver Russo (2006): <http://www.perio.unlp.edu.ar/sistemas/ojs/index.php/question/article/view/231/170>

una cuestión etaria) En donde la indagación identitaria, está en relación con una indagación del dispositivo. Biografías, autobiografías, que se explicitan experimentos, experimentales. Es decir, no sólo asumiendo sino encarnando riesgos. Riesgos formales, cinematográficos, pero no ensimismados, sino como huellas, evidencias, de los riesgos de la propia identidad (identidad dada al devenir, a lo inacabado, en construcción constante, y demás características propias de teorizaciones pos, tendientes a y celebratorias de *lo* indeterminado)

Pero *Hachazos*, o en tal caso Di Tella (y esta indistinción entre obra y autor es síntoma), parece preanunciar (o a lo sumo expresar) otra trama posible. Al tiempo que —vía Caldini— arma, o reconstruye una serie histórica con los cineastas experimentales, recuperando en ese movimiento una reflexión, una práctica de cuestionamientos e indagaciones en torno al tiempo, la experiencia, los límites de la disciplina, Di Tella ensaya (experimenta) elucubraciones en torno a su propio oficio, su propio arte. Idea de oficio (expresado fuertemente en la materialidad, en el «materialismo» dice, de Caldini y sus «usos del cine») que le permite recalar en certidumbres (claro, siempre imaginarias, siempre autoconstruidas: ¿acaso pueden ser de otro modo?), pero escapando a la aclamada indeterminación de las identidades pos, y desde donde poder afirmarse y enunciar.

Su «ser cineasta», que es puesto también en riesgo/duda, pero actuando como motor de su obra, le permite constituir un plano de identidad, desde donde interpelar los otros planos, el filial, el generacional, el social, incluso el político.

Así, desde la tradición de los relatos del yo contemporáneos, donde la identidad es a la vez horizonte anhelado e insumo moldeable a través de distintas y expuestas técnicas narrativas, la apelación al oficio (en términos matéricos), a su arte, es decir, donde el yo se mediatiza y despliega a través de sus producciones, de sus experimentos, de su devenir experiencia, le permite a Di Tella el resguardo necesario (la certidumbre obligada, el límite performado), desde donde narrar, construir (y con la propia disolución como horizonte amenazante) no sólo su yo, sino el de una comunidad imaginaria que su yo invoca, en la que está entramada.

Apuntes de/para un experimento

«El cine experimental es como teoría del cine en acción (...) es la teoría hecha con la propia materia» Claudio Caldini (Di Tella, 2011).

«Cada objeto nuevo, bien contemplado, crea en nosotros un nuevo órgano de percepción» Goethe (Di Tella, 2011).

La convocatoria para la performance (que el que escribe estas líneas presenció, ya que hubo otras) fue en la Fundación

Telefónica. Luego de la presentación de Ricardo Piglia (puesto que también se presentaba el libro), se oscurece la sala, y se prenden los proyectores. Son cinco que producen cinco proyecciones simultáneas, una al lado de la otra, cubriendo el ancho de la pantalla (una pared blanca) Poco a poco (imperceptiblemente), unas proyecciones comienzan a agrandarse, otras a achicarse, y luego a darse el efecto inverso, haciendo que la atención vaya alternativamente de unas imágenes a otras. Sólo en ese momento entiendo el concepto de «cine en vivo» que Di Tella había anunciado al comienzo: un montaje en vivo, determinando qué imágenes ver, a través de su cambio de tamaño. Pero que, a diferencia de un montaje algo más tradicional, las imágenes que se proponen «no ver» siguen allí, proyectándose, en simultáneo. Casi como emulando, y evidenciando, pienso, el modo de expresión de la memoria, al menos como Henri Bergson lo entiende (citado por Gilles Deleuze en sus *Estudios de cine*): fragmentaria, con «películas» (historias, relatos) que van corriendo en paralelo, y a veces una de ellas se agranda, y capta nuestra atención, pero las otras siguen su curso, y luego volvemos a ellas, no desde donde la dejamos sino en algún otro momento de su —pareciera— propio dinamismo. Dirá Bergson, citado por Deleuze: «se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una

especie de cinematógrafo interior» (Deleuze, 1984:14).

Es el propio Caldini el que realiza el montaje en vivo. Lo hace con sus filmes originales, que son de un formato (8 mm) que no permite copias. Caldini, así, tal se expresa en el filme y, con Di Tella remarcándolo más que el propio director, lleva en su valija los originales de «el manuscrito de su autobiografía». Sus películas son su vida, son él. Y no tienen forma de ser copiadas, son irremplazables. Se pierden ellas y se pierde él.

Esta relación entre lo matérico y su riesgo a desaparecer y, con ellos, la identidad de quien dejó, construyó sus marcas en esos materiales, sugestiona a Cladini, a la vez de permitir, convocar una reflexión sobre el tiempo. Dice Caldini (ante la pregunta de Di Tella sobre el uso del formato digital): «el interés, para mí, es que haya una materia que sufre el paso del tiempo: estos materiales, viejos, rayados, obsoletos, con cada imagen, con cada proyección, a cada paso delatan el paso del tiempo. Eso me sigue inspirando» (Di Tella, 2011:32).

El cine/memoria, la memoria/cine, expresando su riesgo, su amenaza, su límite. Y sólo allí afirmando su existencia, su identidad.

Caldini, dice Di Tella, tiene una «concepción materialista del cine». Y lo dice en medio de la performance: sentado en un escritorio, iluminado por una lámpara, teclando una máquina de escribir, haciendo de él mismo al momento de investigar,

escribir, sobre el cineasta que está allí, a unos metros de su performance. Juego de espejos representacionales, evidenciando (materialmente) la mentada materialidad del cine. Del de Caldini, del cine.

Le diré a Di Tella: «yo me acerqué al cine más por el interés técnico... [y] encontré una poética ahí». Y «siempre me dio mucha curiosidad, desde la infancia, cómo puede estar oculto... ¡el mundo!... dentro de placas sólidas de metal y cintas de acetato» (Di Tella, 2011:40).

Habría en el Caldini de Di Tella una relación con la técnica que por un lado se la piensa necesaria en tanto vínculo (*esencial*) con la materia, el cuerpo, la vida y, por otro lado, crítico, en tanto discusión con lo cristalizado del lenguaje (la técnica como lo opuesto a la vida) Aunque prima una relación como la que propone Martin Heidegger en *La pregunta por la técnica*: recuperando el concepto griego de *techne*, Heidegger entiende a la técnica no como un mero medio sino «un modo de salir de lo oculto (...) es la región de desocultamiento, es decir, de la verdad» (Heidegger, 2003:146) Es lo que desoculta, lo que presentifica, y que se expresa en la región de lo poético: «*techne* no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte... la *techne* pertenece al traer—ahí—adelante... es algo poético» (Heidegger, 2003:146).

Este vínculo entre técnica y materialidad, expresado (siendo) de modo poético, y en tanto fundamento primero/último,

permite volver nuestra reflexión en torno al concepto de identidad. En el prólogo a *Materia y Memoria* de Henri Bergson, María Pía López dice que Bergson entiende al «todo», como la coexistencia de: por un lado la conciencia y la memoria, y por otro los materiales. Y que «las primeras (la memoria, la conciencia) permiten pensar la diferencia (en tanto son creación inmanente y permanente), mientras que las segundas (la materia) configuran el plano de la repetición» (Bergson, 2006:16) De ahí que pensar el oficio, como lo hace Di Tella vía Caldini, su materialidad, no sólo nos liga con el tiempo (siendo que por medio de la obsolescencia de los objetos «vemos» nuestra propia obsolescencia, y he aquí nuevamente Heidegger y su concepto de existencia genuina, aquella que tiene conciencia de su propia finitud), sino, o por ello, permite pensar la identidad, lo que se repite, lo Mismo, y no sólo la diferencia, las alteridades que nos acogen, las multiplicidades que nos atraviesan, tal el deseo apologético del cliché posmoderno. El oficio, entonces, en tanto explícito vínculo con la materia (y no sólo con la conciencia, la memoria), se expresa vínculo fundamental para la indagación del tiempo y, con ésta, para la (constitución) identitaria.

La experiencia del límite

«El peligro del ojo/ Está en la claridad
El peligro del oído/ en querer oír mejor

El peligro del corazón/ está en su entrega total» Chuang-Tzu (Di Tella, 2011:98)

Como continuidad con la serie de «narraciones del yo» en donde los riesgos formales, en comunión o relación de necesidad con los riesgos identitarios, desde donde aquellos emergen no contingentes, Di Tella explora la experiencia misma del riesgo.

El «ser cineasta» de Di Tella, puesto como marco, límite, desde donde indagar las experimentaciones de Caldini, y desde allí —y sólo desde allí— su bio-grafia experimental, lo lleva a tantear (y no embelesarse), a respetar (y no jugar), la experiencia del riesgo, la zona compleja y sublime del límite.

Imágenes, memoria, vida y locura, entonces, se entremezclan. Según nos enteramos en el filme, Caldini tuvo sucesos de pérdida de memoria, e incluso de alucinaciones. Lejos de tomar esto de modo dramático o celebratorio de *artista fou*, Di Tella parece querer expresar el todo cambiante, vital, de la relación entre vida y locura, entre imágenes y memoria.

Como si de esa fusión de «imágenes puras» se compusiera el cerebro, la vida (no sólo) de Caldini, Di Tella parece sumergirse así en un más allá del dispositivo, en sus límites. Sintomáticamente, este dispositivo puesto en riesgo, tanteando sus fundamentos/limitaciones, se expresa a la vez de percibir las limitaciones/fundamentos de la memoria. Como se dijo, el

cine de Caldini (y no sólo su montaje en vivo), parece emular el funcionamiento de la memoria del modo en el que las imágenes constituyen la vida imaginaria de las personas y la cercanía a ese dispositivo a la que se encuentra el cinematográfico.

Luego del juego de múltiples proyecciones, en la performance, se ve en la pantalla el proyector, la máquina de imágenes, de montar imágenes, o sea, de construir relatos, estados de percepción. He allí el instrumento. No sólo evidenciando la representación de la representación que es, en definitiva, el cine, sino el aparato a través del cual se puede contar historias, o construir estados perceptuales. Entre una y otra *función*, modos representacionales presuntamente irreconciliables. Pero no (siendo la visibilización y sostenimiento de esta tensión uno de los rasgos de la politicidad del cine de Di Tella) En una primera mirada, la diferencia entre Di Tella y Claudio Caldini, como cineastas, es abismal. Este último se expresa incapacitado de contar historias (de hecho, formó parte del grupo de cineastas experimentales —de *militancia* antinarrativa—, que Di Tella, entre otras cosas, busca recuperar en su filme) Por su parte, Andrés Di Tella desde sus inicios no sólo *cuenta historias* sino que explora las formas del relato (desde *Montoneros, una historia* —1994—, y *La televisión y yo* —2002— y *Fotografías* —2007—), con la identidad, la memoria, como fuentes/agentes de relatos, de historia.

Pero Caldini dice que no puede contar historias (quizás esa sea la razón que encuentra Di Tella para decir que viendo el cine de Caldini piensa que el cine puede ser «algo más»). Y lo dice con relación a la imposibilidad de filmar un homenaje a un compañero suyo desaparecido en la dictadura. Las presiones que sentía por las acusaciones de cobarde o traidor que caían sobre los que no tomaban las armas, dice, hicieron que dejara de filmar (o sea, de vivir, en su concepción de arte-vida) Emprende un viaje a la India y sintomáticamente «se pierde». Aparece en un manicomio y regresa a la Argentina, donde está 10 años errando, hasta que se vuelve casero de una quinta. Allí es donde transcurren no sólo las charlas con Di Tella, sino las replicaciones de sus experimentaciones cinematográficas, que Di Tella le pide repita, y Caldini, no muy convencido, realiza.

Así, la vanguardia estética y la locura, que se condensan en la figura de Caldini, aparecen como prismas, como horizontes interpretativos. La vanguardia como el riesgo de las formas, y la locura como el riesgo identitario. Y en su conjunción, nuevamente, sublimada, la memoria, como «la forma de la identidad», siempre en riesgo, y no necesariamente negativo en tanto la posibilidad de su pérdida sino

en su constitutivo riesgo de ser siempre otra, de mutar.

Vanguardia y locura, entonces aunadas, claves tal vez para pensar una memoria (incluso) sobre el pasado reciente.

Y la vanguardia como locura, es decir, como aquello que inventa otro mundo posible. Tanto la vanguardia estética (de la participó y participa Caldini) como la política. Pugnando por otro mundo posible, pero también en términos de una *no racionalidad*, que en el plano de lo político/social fue elemento coadyuvante (tal argumento, entre otros, de Pilar Claveiro y Ana Longoni)³ para la mayor tragedia contemporánea argentina.

Así, en su afán de evidenciar la hechura de su película, las dudas y críticas del mismo Caldini sobre cómo está llevando adelante el filme, Andrés Di Tella se pone en riesgo. Pone en cuestión su idea del cine, su ser-cineasta, su identidad (no es casual que el tema musical que no deja de sonar sea «Porque hoy nació», de Manal, del que una de sus estrofas dicta: «porque mi nombre no soy yo»). El riesgo (formal, narrativo, pero también identitario, moral —siempre Di Tella parece quedar mal parado: se expone, lo critican—) es desde donde la identidad (la obra: el arte, la vida) se constituye. Las de Di Tella y Caldini, pero en tanto

3. Ver en este sentido los textos *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires: Norma, 2007) de Ana Longoni; y *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Buenos Aires: Norma, 2005) de Pilar Claveiro.

prismas para pensar las identidades, las memorias, postsucesos traumáticos. Sin el horizonte palpable (siniestro) de la disolución no habría identidad genuina que pueda constituirse.

Hachando

Di Tella elige a Caldini, su vida, su cine, sus experiencias del límite (personal, cinematográfico), lanzándose así a un ahondar (radicalizar) su búsqueda identitaria (personal, cinematográfica). Hurgando en la experiencia del límite, donde la identidad coquetea con su propia indeterminación. Tanto personal como cinematográfica, actuando esta última como signo, presencia/ausencia, necesaria metáfora de la primera.

Luego de un derrotero donde su identidad era (fue, sigue siendo) el principal foco de (des)construcción, yendo de la experiencia histórico/social (en Montoneros), a la familiar (en *La televisión y yo*, y *Fotografías*), en *Hachazos*, para ahondar en un registro aún más íntimo, Di Tella, elige a Caldini. ¿Cómo interpretar entonces este último movimiento?

Caldini no sólo es un autor experimental que indagó(a) los fundamentos del cine (en términos materiales, maquinales) y del ojo cinematográfico (problematizando —construyendo— su percepción), con el afán de acceder a una suerte de «imagen pura» del cine pero también del ojo (invocando una reflexión sobre los *modos de ver*), sino que es un sujeto que experimen-

tó otros márgenes (otros fundamentos), el de la propia disolución de su identidad (el de la alucinación, el de la locura).

Así, Di Tella, *convocándolo*, y del modo en que lo hace (a través de su película—performance—libro), parece intentar aportar al «género de narraciones del yo» su gesto más radical: ver/pensar —de nuevo— los conceptos de memoria e identidad, pero ver/pensar de nuevo «en sí» (recuperando en este sentido el gesto del cine experimental de las vanguardias históricas —y no es casual que sea el cineasta abstracto alemán Oskar Fischinger uno de los favoritos de Caldini—), y desde su oficio, desde la materialidad de su oficio, desde la mediación de lo cinematográfico, de su «ser cineasta».

Así, la indeterminación y el límite, en un mismo movimiento, convocando a pensar (vivir) la tensión entre ellos. Que a su vez la de lo Uno y lo Múltiple, lo Mismo y lo Otro, o sea, la del pareciera ya viejo pero insalvable debate entre lo Moderno y lo Pos.

Podemos pensar a estos hachazos en tanto experiencia del límite, del riesgo, entonces como re—fundacionales. Materialidades que permiten pensar/experimentar «la memoria», y ya no «una» memoria, ni «las» memorias. Conmoviendo los relatos de una época que hizo del pasado reciente su sino reflexivo—experiencial. Desde un registro de «lo nuevo», pero consciente del inescapable (trágico) acoso de los espectros, las memorias e

identidades que horadan nuestras conciencias. Como las sombras del filme *Heliografía* (Caldini, 1993), o como los fantasmas que aparecen en la una carta que Di Tella le escribe a Caldini, en un intercambio epistolar: «como si uno no pudiera ver algo sin estar habitado por fantasmas de lo que vio (y vivió) antes».

Bibliografía

- BERGSON, H. (2006). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. (1984). «La imagen-movimiento». *Estudios de cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DI TELLA, A. (2011) *Hachazos. Biografía experimental sobre Claudio Caldini*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GONZÁLEZ, H. (1996). *Art. Política y locura*. Buenos Aires: Colihue.
- HEIDEGGER, M. (2003). *La pregunta por la técnica*. Madrid: Editorial Nacional.
- LÓPEZ, M.P. (2010). *Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista*. Buenos Aires: Eudeba.
- RUSSO, S. (2006). «Los Rubios. Notas para un ficción de una ausencia». *Revista Question*, Vol. 1, N° 11. UNLP.

Filmografía

- *Fotografías* (Argentina, 2007). Dirección: Andrés Di Tella.
- *Hachazos* (Argentina, 2011). Dirección: Andrés Di Tella.
- *Heliografía* (Argentina, 1993). Dirección: Claudio Caldini.
- *La televisión y yo* (Argentina, 2002). Dirección: Andrés Di Tella.
- *Montoneros, una historia* (Argentina, 1994). Dirección: Andrés Di Tella.