laFuga

Distracción, proyectiles y comunidad

Apuntes sobre algunas experiencias visuales de Hélio Oiticica e Ivan Cardoso

Por Mario Cámara

Tags | **Cine Brasileño | Cine experimental | Cines regionales | Cultura visual- visualidad | Espectador - Recepción | Brasil**

Mario Cámara es Doctor en Letras, Profesor de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires, Profesor de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes, e Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Ha publicado El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta (2011, Lumen editor, Florianópolis), Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980 (2011, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; republicado por la EDUFMG en 2014). Se encuentra en prensa A máquina performática (en colaboración con Gonzalo Aguilar).

Entre las consideraciones sobre el cine marginal brasileño, que conoció su auge entre 1968 y 1975, numerosos críticos, desde Ismail Xavier (2014) a Kathia Maciel (2005), han coincidido en que su emergencia supuso una ruptura con una serie de preceptos del *cinema novo*. A diferencia del discurso comprometido de éste último, el cine marginal asumió temas como la droga, el cuerpo, la sexualidad desde una perspectiva no moral sino experiencial, e indagó en otras tradiciones cinematográficas, como el género policial americano o el cine de terror gore o clase Z. Sin embargo, pese a la incorporación de estos géneros populares, la narrativa del cine marginal se fue articulando mayormente a partir de secuencias desconectadas, montaje antirepresentacional y agresivo, que iba en dirección a una suerte de grado cero de toda alegoría nacional, más propia del *cinema novo*. Estos desplazamientos, que combinaron experimentación y géneros populares habilitan la pregunta por la recepción, ¿quiénes eran los espectadores de este cine? Y por los efectos buscados por los filmes en los receptores, ¿a qué tipo de espectador se dirigían y con qué propósito? Sabemos, por ejemplo, que las dos primeras películas de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968), considerada el marco inicial del cine marginal, y *A mulher de todos* (1969), fueron un enorme éxito de boletería, y que la primera obtuvo además el premio al Mejor Director en el Festival de Brasilia.

Pese a ello, poco se sabe del circuito de exhibición de las decenas de largos y cortos producidos en el período mencionado. Algunas referencias laterales, sin embargo, nos ayudan a imaginar un posible receptor y un posible modo de recepción. La revista *Navilouca*, publicada en 1974 por Waly Salomão y Torquato Neto, y considerada un ícono del movimiento tropicalista y postropicalista, acogió en sus páginas a los poetas concretos paulistas, a jóvenes poetas y a cineastas marginales como Sganzerla y Júlio Bressane. En el mismo sentido se puede mencionar a Ivan Cardoso, que además de cineasta se dedicó a la fotografía y fue autor de numerosas fotos que fueron arte de tapa de discos de Caetano Veloso y de publicaciones de los poetas concretos. [1] Por otra parte, Jose Agrippino de Paula y Jorge Mautner o Torquato Neto, todos próximos a la galaxia tropicalista y postropicalista, filmaron películas que pueden inscribirse en el marco del cine marginal. [2] Todo ello revela un entramado cultural que permite a pensar que los receptores eran jóvenes más comprometidos con el rock y la poesía, con las nuevas vivencias que proponía el *flower power* y la cultura *pop*, que con la política tal como era pensada desde el *cinema novo*.

Voy a tomar en cuenta dos obras muy diferentes para reflexionar sobre algunas posibles modalidades de recepción del cine marginal. Por un lado, el proyecto de Hélio Oiticica y Neville

D'Almeida, *Quase-cinema Experimentos en Bloc a Cosmococa*. Si bien el proyecto fue exhibido públicamente de modo póstumo [3] y ni siquiera se trata de una película, la proximidad de Oiticica con algunos de los protagonistas del cine marginal, [4] la concepción del proyecto, lo que se esperaba de los asistentes y las críticas al *cinema novo* que se encuentran en las notas que acompañaron las *Cosmococas*, permite incorporar este proyecto como un ejemplo válido y como parte del corpus del cine marginal. La otra obra es un corto de Ivan Cardoso titulado *Nosferato no Brasil* (1973), película de culto debido a su protagonista Torquato Neto. En el caso de *Nosferato no Brasil* tenemos como dato de la recepción una de las columnas periodísticas que Torquato escribía en el diario *A última hora,* en la que describe y comenta cómo fue recibida la película la noche de su estreno.

NEW YORK

En una carta del 16 de julio de 1971 Oiticica escribe a Torquato Neto "a ideia proferida por um critico de quem não me lembro o nome, de que Mario Montez não seria o drag de Maria Montez, mas a encarnação de Maria Montez, é perfeita e justa: não há preocupação em representar a atriz, mas em encarná-la". En ese breve extracto con el que se refiere a uno de los actores fetiche de las películas de Andy Warhol, Oiticica está mostrando su interés y fascinación, pero también sus diferencias, por las imágenes producidas desde *The Factory*, la usina creativa desde la que operaba Warhol. "O revival – agrega Oiticica– tornou-se um elemento preciso e claro, de uma objetividade impressionante, que o faz evitar qualquer insinuação de nostalgia ou melhor, saudosismo". [5] "Chega de saudade" era el estribillo final de *Saudosismo*, una de las canciones emblemáticas del Tropicalismo de Caetano y Gil de fines de los sesenta. Ni revival nostálgico ni preocupación con la originalidad. "A saída não está em 'retomar' o feito: 'não confundir reviver com retomar'. Reviver a invenção é começar tudo de novo: eis o 'novo'. Essa atitude inclui uma nova disposição dos signos já experimentados, agora livres do 'drama da procura'".

En la misma carta, pocas líneas después, Oiticica menciona a Stan Brakhage y aconseja a Torquato Neto ver sus películas junto con las de Andy Warhol. Le recomienda pedirlas en la embajada americana. Con los comentarios anteriores Oiticica había imaginado un procedimiento, con Warhol y Brakhage propone una sensibilidad y postula un lugar diferente para el espectador/lector. La referencia a Maria Montez indican una zona de la filmografía de Warhol en la cual Oiticica había entrado. Seguramente había asistido a alguna las trece películas que Montez había filmado con Warhol entre 1964 y 1966. [6] Seis años después, impactado por aquel actor travesti, Oiticica filmaría un corto con Mario Montez titulado *Agripina é Roma Manhattan* (1972). Me interesa, sin embargo, remarcar las películas de Warhol de larga duración y un único plano fijo, tales como *Sleep* (1964), *Eat* (1964), o *Empire* (1964) y rescatar una de sus famosas declaraciones sobre este tipo de películas, "se hicieron también para ayudar a que la gente se relacionara más consigo mismos. Por lo general, cuando uno va al cine, uno se sienta en un mundo de fantasía, pero cuando uno ve algo que le molesta, uno se involucra más con la gente de al lado (...) Uno puede hacer más cosas viendo mis películas que con otra clase de filmes: puede comer, beber, fumar, toser y distraerse, y cuando vuelve a mirar a la pantalla, todo está igual" (1989, p.40). En efecto, muchas de las películas de Warhol no pretendían capturar la atención del espectador sino disiparla, configurando de este modo una forma de participación paradójica donde el comer y el beber significaban a la vez presencia y ausencia.

Frente a Warhol, las películas de Brakhage, al menos todas aquellas en las que trabaja con incisiones y manchas en el celuloide, eran un proyectil que chocaba contra su destinatario, dotándolas de una expansión y una dimensión plástica y sensorial. [7] La temporalidad de la distracción o el ritmo desenfrenado no eran, sin embargo un transcurso muerto o alienado, sino el espacio donde mediante el establecimiento de inéditas correspondencias era posible aprender nuevas percepciones. Durante los años que pasó en *New York*, el cine de Brakhage y Warhol fueron para Oiticica un medio para reflexionar y profundizar el camino que había comenzado con sus *Bólides*, *Parangoles* y *Ambientaciones.* La concepción, junto a Neville D'Almeida, de los "*Quase-cinema Experimentos en Bloc a Cosmococa*"

(1973), constituyó un modo de apropiarse y articular aquellas estéticas de un modo personal. Los *Experimentos en Bloc* estaban constituidos en cinco bloques. Al primero lo denominaron *Trashiscapes*, [8] y consiste en un cubículo provisto de colchonetas azules en donde el espectador puede recostarse para observar una serie de *slides* que van siendo proyectadas en las paredes, y que muestran, alternativamente, la cubierta de un disco de Frank Zappa, un joven portando un parangolé blanco y la tapa del *New Times Magazine* con la imagen de Luis Buñuel. La totalidad de los *slides* está compuesta por treinta y seis fotografías, que escenifican de diferentes formas estos objetos. La tapa del *New Times Magazine*, por ejemplo, aparece sobre una manta a rayas, con un cenicero desbordante de cigarros. La capa del disco de Frank Zappa se encuentra rodeada de una pequeña cámara de filmación, un paquete de cigarros y algunas colillas sueltas. Tal como anuncia el título del bloque, las ambientaciones son sórdidas y abyectas, y en ciertos *slides* los objetos –tapa, *parangolé* y capa- aparecen surcados por líneas y manchas de cocaína que funcionan como una intervención sobre la imagen, construyendo diseños o velando zonas de la imagen. En varias de estas imágenes aparece una navaja, con la cual presumimos se armaron las líneas y manchas de cocaína, y un billete de un dólar doblado, a modo de signo indicativo de la posible aspiración del polvo. [9] El segundo bloque lleva por título *Onobject*, en alusión a Yoko Ono, y probablemente a la teoría del No Objeto, que Ferreira Gullar había desarrollado para pensar los Bichos de Lygia Clark. Se trata de otro cubículo provisto de una única colchoneta blanca sobre la que se encuentran cubos, conos y triángulos rojos, amarillos y azules de clara referencia concretista. Las imágenes que se proyectan, también treinta y seis, constituyen una trilogía compuesta por tres tapas de libros: *Your children* de Charles Manson, *Grapfruit* de Yoko Ono y *What is a Thing?* de Martín Heidegger. El procedimiento es semejante al anterior: las fotografías son colocadas rodeadas de objetos, en este caso de objetos de escritorio como gomas de borrar, cinta adhesiva, lápices, reglas y libretas. Pero en este caso, sólo uno de los libros, el de Yoko Ono, está intervenido con polvo de cocaína. El tercer bloque lleva por título *Maileryn*, en alusión a Marilyn Monroe, está lleno de globos amarillos y naranjas y proyecta únicamente el rostro de Marilyn en diferentes tomas y escenificaciones e intervenido con líneas y manchas de cocaína. El polvo blanco diseminado sobre el rostro de Marilyn, o recubriendo el contorno de sus labios, sus cejas y sus pestañas, son los dos principales diseños que se repiten en los treinta y seis *slides*. El cuarto bloque se llama *Nocagions* y es el más sofisticado puesto que prevé una piscina dentro del cubículo. Como sugiere su nombre, en las paredes se proyecta la imagen de *Notations*, de John Cage, cuya cubierta blanca ha sido intervenida con cocaína y un cilindro de metal delgado y la pequeña navaja de metal. Destaco el diseño realizado con la cocaína, en general líneas o diseños rizomáticos que construyen un poema invisible y abstracto. Y el quinto, y último, se llama *Hendrix-War*. En el cubículo hay *redes* colgantes (hamacas) verdes, azules y amarillas y sobre las paredes se proyecta la tapa del disco de Jimi Hendrix *War héroes,* atravesada con líneas blancas, configurando, en este caso, un símil de máscara ritual indígena. En otras de las fotografías además aparece una caja de fósforos pequeña con la publicidad de Coca-Cola o aparece abierta, con un fósforo erguido.

Los cinco bloques –Oiticica había previsto cuatro bloques más– construyen una serie heterogénea de citas que combinan referencias más propias de los poetas Concretos, como John Cage, con otras más cercanas a la factoría de Andy Warhol, como Marilyn Monroe, o referencias más generales de la cultura *pop*, como Yoko Ono, Frank Zappa, Charles Manson o Jimi Hendrix. La articulación tiene como primer efecto producir una indistinción entre la cultura erudita y popular sin apuntar a síntesis alguna, ni a ningún enunciado que otorgue un sentido global a las imágenes que se despliegan por las paredes de cada bloque o cubículo. Esta indistinción, sin embargo, ya había sido producida por el tropicalismo algunos años antes.

La originalidad del proyecto debe buscarse no tanto en las referencias culturales, sino en la ambientación producida por Oiticica, un ecosistema rodeado de imágenes, y en las intervenciones que realizó con la cocaína sobre esas imágenes. *Cosmococas* había surgido, por un lado, de la fascinación con el cine de Warhol y Brakaghe, y por el otro de un descontento con la relación que el espectador mantenía con el cine, que, tal como escribe Oiticica, producía una "hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definicão visual e absoluta" (2005, p.189). La secuenciación y la anarratividad evidente de esas imágenes proyectadas en los cinco bloques tenían por objetivo romper esa sumisión. El espectador se *distraía* con y de esas imágenes que rotaban lentamente por las paredes de los cubos. Las líneas blancas, que producían diseños, veladuras, maquillajes, esfumados, interrumpían la naturalidad que puede ofrecer una imagen, convirtiéndose en zonas rompiendo la

imagen debían dirigirse al espectador como un proyectil. Entre la distracción y el proyectil, Oiticica imaginó y exigió un espectador participante. "Seguir as instruções é abrir-se ao jogo e à experiencia participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as instruções é fechar-se e nao participar da experiência" (2005, p.189). Quien ingresaba en los bloques, debía recostarse sobre las colchonetas y limarse las uñas con una lima que se le proveía en el ingreso, jugar con los globos o tomar un baño en la piscina.

Oiticica y D´Almeida imaginaron su proyecto como una crítica al montaje naturalista y por detrás de esa crítica funcionaba un elogio que puede resultarnos inesperado, el de la televisión, fundado en algunas reflexiones de Marshall McLuhan, [10] que consideraba a la televisión como un medio frío, entendiendo por esto como un medio que no reclamaba un mayor compromiso del espectador. [11] La televisión se colocaba en el comedor o la cocina de la casa y funcionaba, en muchos casos, como telón de fondo mientras los habitantes hacían otras cosas. La imagen en el proyecto era incorporada con una crítica a la propia imagen o al modo en que circulaba y capturaba el ojo y el cuerpo del espectador. La utopía televisiva como un medio más permisivo le permitía imaginar a Oiticica una apertura para los cuerpos que congregaban a su alrededor, y fue esa experiencia la quiso replicar en sus bloques.

RÍO DE JANEIRO

En Río de Janeiro, en forma paralela a las cartas que intercambiaba con Hélio Oiticica, Torquato Neto llevaba adelante una columna en el diario *A última hora*. Entre cartas y crónicas se iba delineando una articulación estética que buscaba apartarse de un discurso que pregonaba una revolución en ciernes atada a inexcusables leyes dialécticas o un camino triunfal hacia una abstracción total en el arte. Entre uno y otro paradigma había transcurrido la década del sesenta en Brasil, con la excepción quizá de lo que fue el movimiento tropicalista. Para construir un nuevo arte Torquato Neto, desde su columna diario *Geleia geral* Torquato Neto alentaba la utilización del súper ocho:

"Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possivel. Aquí, então, nem se fala: superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra: aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som – e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, na Europa, nas boas lojas. Nas importadoras.

Superoito pode ser fino, se você é fino. E poder ser grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos *filmmakers* e superstars vão ao chão superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz – em Orgramurbana (a vovó de Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor do que assitir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um *voyeur*, o critico é um tarado completo. E quem vê, já viu, critica. Superoito superquente (1982,1p.80).

Aquella invención técnica, que le debía mucho a la Segunda Guerra Mundial, y había desembarcado en el Brasil de los setenta, parecía un atajo para los crecientes costos de hacer cine en un Brasil gobernado por la dictadura. Evitaba la cooptación por medio de subsidios de parte del Estado, crítica que Torquato Neto le hacía al *cinema novo*, y sorteaba la mirada, cada vez más asfixiante, de la censura. En la crónica citada, aparecida el 29 de agosto de 1971, Neto mencionaba a Ivan Cardoso, que en ese momento se encontraba filmando en super ocho, *Nosferatu no Brasil* con la actuación del propio

Torquato.

Como numerosas producciones marginales rodadas durante esos años, la película de Ivan Cardoso se había filmado en súper 8mm. Al igual que el *Nosferatu* (1922) de Murnau, era un film mudo, aunque la historia de Cardoso combinaba el terror con la comedia y, debido a sus limitaciones presupuestarias y técnicas, transcurría a plena luz del día, con canciones de Jimi Hendrix y Rolling Stones. El afiche del film mostraba a Torquato Neto pronto a atacar a una bella joven en bikini, y advertía "Onde se ve dia, veja-se noite". En esa advertencia se puede leer la inscripción del film en la vertiente cinematográfica denominada *terrir,* inspirada en el cineasta brasileño José Mojica Marins, cuyo personaje 'Zé do Caixão' se convirtió en una referencia constante para los cineastas marginales, entre los cuales debemos contar a Cardoso. [12]

La película se había estrenado en el mes de noviembre de 1971 y desde entonces se convirtió en un film de culto. La imagen de Torquato como vampiro fue una de las más utilizadas y difundidas desde entonces para construir la imagen del Torquato escritor: *Últimos dias de Pauperia* -el libro póstumo de Torquato organizado por Ana Duarte y Waly Salomão-, la biografía realizada por Toninho Vaz y la reciente edición de los dos volúmenes de *Torquatalia* (2003), organizada por Paulo Roberto Pires, recurrieron a ella. Resulta notable esa profusión -que además se multiplica en numerosas páginas de Internet-, teniendo en cuenta que Torquato Neto no fue un actor profesional y que actuó en apenas tres films, incluyendo a *Nosferato no Brasil* –los otros fueron: *Helo y Dirce* (Luiz Otávio Pimentel) y *A mumia volta a atacar,* (Ivan Cardoso, 1972).

En las crónicas que Torquato escribió entre 1971 y 1972 hay algunas referencias genéricas al vampiro, como por ejemplo la que aparece el 30/11/71, allí vincula el concepto de ' em riste, maneirísimo." (1982, pp.ginal, por eso lo comento.bargo esttomar el espacio', a propósito del film *Teorema* (1978) de Pier Paolo Pasolini, y se refiere a una técnica vampiresca que puede apreciarse en el personaje que interpreta Terence Stamp. Torquato también va relatando la gestación y concreción del proyecto *Nosferato.* Así, el 21/09/71 anuncia el proyecto y escribe "filme de vampiro, grandes baratos, perigo", y el 25/09/71 habla de un "vampiro muito louco". El 2/12/71 dedica la crónica al estreno del film, de la cual reproduzco un extenso fragmento para mostrar la recepción del film:

"Quente mesmo foi a sessão de cinema que Ivan Cardoso promoveu anteontem nos salões dos Taborda. Quente por causa dos filmes quentíssimos de Ivan [13] e quente pela temperatura geral da platéia (convidadíssima), subindo, subindo, queimando e pegando fogo. Nelson Motta, por exemplo, foi um que esfriou bastante, mas em matéria de exeções Nelsinho sempre se dá muito bem. Em compensação, Paulo César deslumbrou a platéia meio mal-acostumada aos ídolos do futebol, vocês sabem, por aí pela noite da granfinagem e tal; Jairzinho, que eu visse, não chegou a ir, mas pintou de galã numa sequência com automóvel e loura: *Os piratas do sexo voltam a matar*. Numa só noite e com apenas três filmes, Helena, a namorada de Ivan Cardoso, pulou firme para o posto que lhe cabe sem discursos: maior *superstar* do superoito nacional. Todo mundo lá.

Scarlet Moon me deu um beijo, o poeta Sailormoon, de longe, elogiava; o poeta Capinam dava sua mãozinha para maior segurança da projeção; o poeta Daniel Más chegou atrasado, mas ainda a tempo de ver completo o terceiro filme, tendo perdido –por enquanto- sua própria atuação em *Nosferato no Brasil*; Joel Macedo não gostou muito do filme, mas terminou gostando muito de quase tudo e elogiu bastante a freguesia; Ana Maria Magalhães, com sua barriguinha linda, ouvia os comentários de Paulo César Sarraceni durante a projeção; por exemplo: enquanto uns garotos se esforçam na praia, abertura dos *Piratas,* Sarraceni perguntava, curioso: 'Queres que teu filho seja assim?' Lygia Clark mais o Rubem Gherschman conversavam contritos, antes e depois do cineminha; Vergara a tudo adorava violentamente, elogiava, abraçava, sorria; Luciano Figueiredo reagia à sorrisolândia: 'Estão

pensando que é tudo de brincadeira'. As belas atrizes dos três filmes, quase todas no jardim, sorriam muito e de contentes e muito justamente, sim. León Hirszman transava tranquilo no meio de tudo e de tanta agitação; Ricardo Horta, de filme em filme, menos se contia e mais sorria, embevecido com a atuação do vilão; Ivanzinho, de amarelo, esfregava as mãos, ha, ha, ha, e era porque podia; a maior *superstar*, Heleninha, recebia os cumprimentos e Antônio Carlos Fontoura a tudo assistia, de olho em riste, maneirísimo." (1982, pp.185, 186)

Aunque Torquato no se refiera a ninguna escena de la película, se pueden extraer algunas conclusiones provisorias. Estas se fundamentan en los aspectos que privilegió a la hora de describir la recepción y en la importancia que dicha descripción adquiría en relación con contexto represivo brasileño. Sin hablar directamente del film, Torquato Neto le imprime a su crónica un carácter festivo. Ello, lejos de ser una connotación accesoria, resulta central para pensar de qué modo se iba configurando esa marginalidad mencionada anteriormente. Observemos que las descripciones de las acciones o reacciones de los asistentes acuden a la hipérbole emotiva, así por ejemplo (Carlos) Vergara "adora todo de forma violenta", mientras que Ricardo Horta, se muestra "embravecido" por su actuación. La abundancia de imágenes climáticas -todas ellas 'calientes', palabra que encabeza las dos primeras oraciones de la crónica, y que en la segunda oración se utiliza dos veces, además de los verbos "queimando" y "pegando fogo"-, refuerzan la emotividad, recuperan el principio maléfico y van constituyendo la imagen de lo que voy a denominar un agrupamiento por contagio, siguiendo a Deleuze y Guattari, pues como sostienen estos autores el vampiro no filia, sino que contagia y produce epidemia, poniendo en juego términos completamente heterogéneos (2002: 248), que se sustraen de las lógicas de la identidad y diferencia. El registro de la crónica debe ser pensado como un complejo enunciado, cuyo propósito consiste en rearticular un espacio cultural en disgregación por efecto de las políticas represivas de la dictadura. Como intentaré mostrar al final de este texto, Torquato más que representar un público, construye una serie heterogénea de asistentes que encuentra en la figura del vampiro una identificación posible, y constituye a partir de ello la imagen de una comunidad inescencial, diferente y al margen del concepto de artista como participante de la vida pública y estatal.

RIO-NEW YORK

En ambos casos, tantos en los bloques del proyecto *Cosmococas* como en el filme de Ivan Cardoso, y como en tantas otras producciones marginales, la dimensión de la recepción adquiría un nuevo sentido. Ya no se trataba de una pedagogía que, fulminante, como pretendía Glauber Rocha, hiciera que el espectador ya no soportara la realidad circundante al salir de la proyección, sino de la creación de una corriente afectiva que acercara o moviera con otras disposiciones los cuerpos-espectadores.

Distracción y *proyectil* son dos conceptos que utilicé al referirme a las *Cosmococas*, como una cita no tan encubierta del texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reprodución técnica*. Recupero una larga cita del ensayo de Benjamin para continuar con mi argumentación:

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo

hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos". De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo

Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en si misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas (2011, p.46)

Walter Benjamin imaginaba una forma de arte que fuera resistente a las potencias de absorción del fascismo de ser absorbida por el fascismo. La recepción, en ese sentido, debía jugar un rol preponderante. En el marco de un momento histórico signado por una dictadura, y con los proyectos de izquierda en crisis, el cine marginal también imaginó una recepción que combinara la potencia del proyectil (por qué no pensar ese proyectil como una forma del *punctum* [14]) y la potencia de la distracción como forma de resistencia. Cinefilia podría ser nombre de una recepción que articulara esta doble dimensión, categoría que aquí se reviste de un sentido contextual. En efecto, ya no se trata de ver cine para cumplir un objetivo fuera de la sala: la toma del poder por ejemplo. La asistencia al cine constituye una experiencia en sí misma, cimentada en base a complicidades estéticas y a una dimensión lúdica, otra posible acepción para la distracción. La distracción o lo lúdico no significan únicamente "jugar a algo" dentro de la sala, sino más bien una actitud que Oiticica describe de la siguiente manera en las anotaciones sobre su proyecto: "...O Q É PROPOSTO SE DÁ SEMPRE COMO PLAY: CHANCE-PLAY: NUM LANCE DE DADOS E NUNCA NA FIXAÇÃO EM MODELOS: A PARTICIPAÇÃO COMO INVENÇÃO: EMBARALHAMENTO DOS ROLES: COMO JOY: SEM SUORPONER CITAR" (2005 p.198). La platea dispersa, sonriente, que asistió la noche en que Ivan Cardoso estrenó *Nosferato no Brasil*, la segura satisfacción frente a ese vampiro perdido en Copacabana compartió algo de esa *joy* que imaginaba Oiticica. Los monstruos, asesinos, ladrones y marginales que circularon de a decenas en las películas marginales seguramente provocaron el mismo efecto cómplice, la misma secreta y explícita alegría, el mismo deseo de jugar, de jugar con el cine y sus imágenes.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, G. (2016) *Hélio Oiticica. A Assa Branca do Êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco.

Aguilar, G. (2012). Nota sobre Helio Oiticica y Mario Montez, *laFuga*, 14. (Fecha de consulta: 2017-01-12) Disponible en: http://2016.lafuga.cl/nota-sobre-helio-oiticica-y-mario-montez/565

Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidos.

Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Oiticica, H. & D'Almeida, N. (2005) *Oiticica, Hélio y Neville D'Almeida. Cosmococa programa in progess.* MALBA: Buenos Aires.

Maciel, K. (2005) As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. *Oiticica, Hélio y Neville D'Almeida. Cosmococa programa in progess.* MALBA: Buenos Aires, 2005.

McLuhan, M. (2009) *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano.* Buenos Aires: Paidos.

Neto, T. (1982) *Os últimos dias de paupéria.* Rio de Janeiro: Max Limonad.

O'Pray, M. (ed) (1989) *Andy Warhol Film Factory.* London: BFI.

Ramos, F. (1987) *Cinema marginal (1968/1973). A representação em seu limite.* São Paulo: Brasiliense.

Xavier, I. (2014) *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.* São Paulo: Companhia das Letras.

Notas

1

Ivan Cardoso es el autor de las fotografías de tapa de los discos de *Fa-tal* de Gal Costa y *Jorge Mautner* de Jorge Mautner y de la tapa del libro *Me segura que eu vou dar um troço* de Waly Salomão (1972). Es también el autor de la fotografías del disco *Araça Azul* de Caetano Veloso y del libro *Últimos dias de Paupéria* (1973). Colabora con fotos para el libro *Caixa preta* de Augusto de Campos (1975) y al año siguiente arma la tapa de *Xadrez de Estrelas* de Haroldo de Campos.

2

El filme de Agrippino de Paula se llama *Hitler no 3° mundo* (1969); Jorge Mautner escribió el guión de *Jardim de Guerra* (1967), dirigida por Neville D'Almeida, y él mismo dirigió *O demiurgo* (1970), en la que participó Caetano Veloso y Gilberto Gil; Torquato Neto filmó el corto (montado y estrenado póstumamente) *Terror da vermelha* (1972).

3

Hubo una exhibición privada en 1973. *Neyrotika* (1973) es una producción asimilable al *Quase-cinema,* estructurado a partir de fotografías de jóvenes tomadas en su loft.

4

Sin embargo, Oiticica filmó la película más marginal de Glauber Rocha, *Cáncer* (1968).

5

Las cartas forman parte del archivo Hélio Oiticica.

6

Filmes de Andy Warhol en los que participó Mario Montez: *Mario Banana No. 1*, 1964; *Mario Banana No. 2*, 1964; *Batman Dracula*, 1964 (sin terminar); *Mario Montez Dances*, 1964; *Harlot*, 1964; *Screen Test No. 2*, 1965; *Mario Montez*, 1965; *Camp*, 1965; *More Milk, Yvette*, 1965; *Mario Montez and Boy*, 1965; *Hedy*, 1966; *Ari and Mario*, 1966; *Bufferin Commercial*, 1966; *The Chelsea Girls*, 1966. Sobre la relación entre Oiticica y Mario Montez ver *Nota sobre Helio Oiticica y Mario Montez* de Gonzalo Aguilar, en este mismo dossier (http://www.lafuga.cl/nota-sobre-helio-oiticica-y-mario-montez/565).

7

Me refiero por ejemplo a *Mothlight* (1963); *Cat's Cradle* (1959); *Eye Myth* (1967); *The Process* (1972), por citar unos poquísimos ejemplos de una vastísima obra. Probablemente, Oiticica habría visto los films de Stan Brakhage en el *Filmakers Cooperative*, de Jonas Mekas.

8

La evocación a Andy Warhol es notoria, que en 1971 estrenaba *Trash*, con Paul Morrisey.

9

Respecto del uso de la cocaína sostiene Oiticica: "a presenca da cocaína como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a ideia-INVENCÃO de COSMOCOCA-programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado da bloque geral: why not?: se se usam tintas fedorantas e tudo q é merda nas 'obras de arte' (plásticas) porque não a PRIMA tão branca-brilho e tão afim aos narizes gerais?" (2005, p.196). Para pensar en los sentidos culturales de la cocaína en Oititica, recomiendo la lectura de Hélio Oiticica: *A Assa Branca do Êxtase* (2016).

10

Ver especialmente *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (2009).

11

Los medios fríos serían aquellos que exigían de sus receptores una alta interacción; en otras palabras, al no ofrecer demasiados detalles sobre sus contenidos, obligan a los receptores a participar de forma muy activa en el proceso de comunicación. Un ejemplo extendido es la radio, que, al ofrecer a sus receptores únicamente sonido, obliga al oyente a usar su imaginación para completar la información que recibe. Por el contrario, los medios calientes lo son porque aportan al espectador tanta información que éste no requiere un gran esfuerzo para percibirla. El caso paradigmático sería la televisión, que permite del espectador una respuesta bastante pasiva. La interpretación de Oiticica es bastante más optimista que la de McLuhan, al menos en lo que concierne a la televisión. Se puede mencionar como dato adicional que Oiticica había utilizado una televisión en su instalación *Tropicalia* (1967), pero el aparato, ubicado en una sala cerrada (una tienda) transmitía la pantalla nevada que seguía al fin de la transmisión.

12

Fernão Ramos ha sostenido que "além de sua figura pessoal extremamente condizente com a 'curtição' marginal, os marginales admiravan o despreendimento técnico que lembra o 'avacalho' e que aparee de maneira espontânea nos filmes do 'Zé do Caixão'. Os enquadramentos óbvios a que se referem Reichembach e Sganzerla quando louvam o film péssimo, assim como o tom de acentuada artificialidade na representação dos atores (que, às vezes, beira a paródia), são igualmente pontos de referência. Um universo ficcional, onde a dramaticidade exacerbada atinge graus elevados, não poderia deixar de causar admiração aos marginais. A atração de Mojica pelo 'horror', mais do que

propriamente pelo terror, faz com que em seus filmes a representação do abjeto e do grotesco encontrem um lugar de destaque. O tom grandieloqüente da representação dos atores, as falas recitativas, parecendo peças de oratória, nos lembram bastante personagens de filmes como *Sem Essa Aranha* ou *Abismo*, de Rogério Sganzerla (neste último filme, inclusive, Mojica atua como ator). O universo do gênero – outra presença marcante em Mojica, onde as personagens se submetem a códigos preexistentes e artificiais de conduta -, assim como um estilo de interpretação próprio e invariável, cria em torno de si uma mística própria. Bangue-bangue, *western* do terceiro mundo, policial: o Brasil tem um mestre del horror, um mestre alem do mais autenticamente subdesenvolvido, com todas as características do lixo tropical cultuado pelos marginais" (1987, p.199).

13

Además de *Nosferatu no Brasil* se proyectaron *Amor e Tara* y *Piratas do Sexo.* Todos los films habían sido dirigidos por Ivan Cardoso.

14

Me refiero al concepto que Roland Barthes trabaja en *La cámara lúcida* (2009).

Como citar: Cámara, M. (2017). Distracción, proyectiles y comunidad, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/distraccion-proyectiles-y-comunidad/836