laFuga

Juan Downey

Donde pone el ojo, pone la cámara

Por Milenko Skoknic D.

Tags | **Nuevos medios | Estética del cine | Crítica | Chile**

A propósito de la fabricación de imágenes que se desprende tras ver los videos de Downey en SANFIC3, quería decir lo siguiente: la mayoría del cine trabaja desde el guión, un constructo textual que es el primer paso hacia la posterior encarnación en imagen. Este acercamiento es acorde a un tipo particular de cine, que trabaja organizando el relato en pos de hacer su filmación algo plausible, en términos de realización; o mas bien, en términos de contabilidad ante la fase de producción. Los equipos de iluminación, los actores, las locaciones, el sonido directo, etc; todos son elementos que producen la ilusión del cine y el relato, usando las convenciones narrativas de rigor. Sin embargo, a lo largo de esta cadena y consolidados en el montaje, se generan una serie de efectos e intensidades que se fugan del anclaje narrativo impuesto por el guión.

Para Bazin (1990), era sentir –tras ver y oír– que un segmento de vida se resucitaba en el presente gracias a un plano secuencia que deja al descubierto las minucias inefables del evento cinematográfico: calar sus duraciones y sus pausas. O para Deleuze (1988) era una escena en *Europa 51* (1952), de Rosselini, en que el personaje interpretado por Ingrid Bergman ve unos obreros salir de una fábrica y dice: “pensé que era prisioneros.” En mi caso particular, cuando recuerdo esas tardes viendo *Pipiripao*, la imágenes se mezclan con el contexto donde las ví, y su evocación es más sublime que una mera nostalgia. Todas estas sensaciones son como unas partículas invisibles, activadas por el espectador, y cuyas variables son tantas como el número de personas que responden ante las imagenes del cine y la televisión. Estas “partículas” son el *je ne sais quoi*, el “no se qué”, término acuñado por el filosofo francés Denis Diderot para señalar los atributos inefables que le otorgan una patina especial a esa obra que te llama la atención. Los videos de Downey son unas maquinitas que se alimentan de estas particulas invisibles, pero también es imposible ignorar su existencia.

Cuando la representación mimética ya no daba más en su estatuto como la meta última del arte, Diderot insertó el *no-se-qué* , cuya especificidad –y también su gracia– era elusiva, inclasificable, personal. Lamentablemente, o quizás naturalmente, esta concepción funda hoy miles de discusiones cuyo único consenso es el *gusto*. Un término odioso, en mi opinión, pero que contiene, sin embargo, una buena y rescatable intención: hacer partícipe al espectador como receptor significativo y esencial: es el paso final en la circulación de la imagen, su asimilador.

Ya estamos en la época del post-gusto. El gusto se halla demasiado anclado a criterios de marketing como para continuar siendo una variable misteriosa, desde que fuera acuñada en el siglo XIX. Por así decirlo, el 95% de la imágenes que se facturan hoy se encuentran bajo el dominio de una gramática especifica, simple y complicada a la vez. Ruiz ve esa gramática como la presencia omnipotente de la Teoría del conflicto central (2000). Una pista que describe ese 95% aludido es la frase “reinventar el género”. Que es lo mismo que decir reinventar la rueda: imposible. Siguiendo con la analogía, los videos de Downey no se fijan en la belleza de la rueda, sino en un tubo, o hasta la propulsión de chorro. No se puede reinventar lo que ya existe. En cambio, si se puede inventar una cosa distinta.

Con los videos de Downey, vemos obras que favorecen la exploración interna del espectador, donde el afecto no está prisionero del habito cinematográfico, porque todo lo que está ahí produce la sensación de procesarse por primera vez. Pre-MTV y todo; no por nada Downey es uno de los precursores del video-arte, aunque a él seguramente no le agradaría esa distinción.

La analogías imberbes que hago las hago en serio, pues los videos de Downey merecen un acercamiento distinto. No puedo analizarlos como analizo una película de 90 minutos. Apelo a vuestra paciencia mientras me adentro en los videos exhibidos en SANFIC3, bajo el título *Shoot the shooter*. La traducción literal dice: *Dispararle al disparador*. El disparador, en este caso Downey, quien casi siempre estaba tras la cámara de sus videos, como Soderbergh en sus respectivas cintas. El "estilo Downey" de grabación es aquel de apuntes libres, dejar que todo entre al plano. Es el caso de videos como *Chiloé* (1981) y *Chile* (1974), en esta última, un extenso *travelling* describe una muralla pintada por la Brigada Ramona Parra, mientras una voz en off traduce al inglés el último discurso de Allende. La entonación del traductor ingles está despojada de sentimentalidad teatral.

Pareciera ser casi un monólogo, pero es una conversación con uno mismo. Es un remix del clásico discurso de Allende, pero incorporado a una larga descripción en movimiento de una muralla, y ese efecto de mirar por la ventana de un auto es un detalle intrínseco del video *Chile*, el cual además funciona como antecedente directo de los videos mas personales que luego haría Downey, especialmente cuando registra sus pensamientos en ese maravilloso video-diario que es *The Laughing Alligator* (1979). La faceta espiritual que explora con los indios Yanomamis es la imbricación de la sensación de pertenencia. Con los Yanomamis, es la exploración de la percepción lo que te construye la identidad. Citando a Isamu Noguchi, *nosotros somos el paisaje de todo lo que recordamos*. En el video *Chile*, también es el deseo de participación política, con frustración, pues no hay mas posibilidades que mirar atrás y exiliarse.

Downey utiliza el video como un músico: compone, añade texturas y frases melódicas en el mismo segmento espacio/tiempo. En ese sentido, también trabaja como pintor; siempre tiene varias ollas al fuego, no espera terminar una para añadir otra. Lo hace simultáneamente, en el mismo lienzo. Para lograr esto, uno de sus mejores recursos técnicos consiste en la yuxtaposición de varias imágenes, el Green-Screen arcaico de 8 bits que permite recortar una figura del fondo para dejar espacio a otra imagen. Pero sus actores pintan una Sudamérica mientras la borran, como en una escena de *Return to The Motherland* (1989). Una imagen-alegoría que encierra tantos pliegues, entre la brocha gorda y la Sudamérica que desaparece, como si no quedara más que no pensar. O bien, que el ojo piense por sí sólo. La separación de lo que uno ve, en contraste con la constante interpretación mental de lo que se está percibiendo, es el mayor atributo estético de la extensa obra videística de Downey. Así como la música no existe para encarnar figuras en la mente, ni para musicalizar la memoria de nuestra infancia, el cine de Downey se arma en la medida que uno articule evocaciones que no sabes de dónde vienen, pero que persisten por sus misterios catódicos [Más impresiones sobre Downey en mi post en Blog laFuga.].

Bibliografía

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Deleuze, G. (1988). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana.

Como citar: Skoknic, M. (2007). Juan Downey, *laFuga*, 5. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/juan-downey/310