REVISTA Língua & Literatura
ISSN 1984-381X

# Frente a la obsecuencia epistémica: Cinebruto y el derecho igualitario a "rodar"

# Enfrentando à subserviência epistêmica. Cinebruto e o direito à igualdade de "rodar"

**Cristina Pósleman**[1]

**Resumen:** En el presente artículo me enfoco en la articulación entre la propuesta cinematográfica del colectivo Cinebruto y la proclama de desobediencia epistémica del denominado "giro decolonial". Deteniéndome particularmente en una de sus películas, *Vikingo* (2012), parto de las siguientes hipótesis: primeramente, considero que el objetivo de "construir conocimiento social", que Campusano – el Director del colectivo – asume como un derecho, constituye una forma de resistencia "epistémica". Luego, vinculo la proclama de ir "contra el método homogeneizador", con el "pacto de creación-acción colectiva" que propone Cinebruto, que excede la operativa del canon técnico-expresivo del cine, mayormente eurocentrado; finalmente muestro el desplazamiento de la imagen como representación hacia la imagen bruta como rastro directo de una memoria sin intermediarios trascendentales.

**Palabras claves**: derecho-pacto colectivo-imagen bruta-desobediencia epistémica

## El cine se auto diagnostica

Una historia de amor, pero también de rivalidades, narrada entre *flashbacks*, andadas motoqueras y fiestas mugrosas, es *Vikingo*, una película del argentino José Celestino Campusano, estrenada en el 2010. El propio director la define así: "en definitiva, una película de

[1] Doctora en filosofía. Docente investigadora de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina. cristinaposleman@yahoo.com.ar



Recebido em: 29 mai. 2017
Aprovado em: 27 jul. 2017

amor" (CAMPUSANO, 2010[2]). Como si los avatares del cine pudieran describirse, sin más, como una de ellas tras otra.

Vamos a tener en el horizonte como indicación lábil, la idea de que el amor en el cine suele funcionar de operador de la tratativa de este con su afuera. Aquello con lo que y la manera en la que el amor funciona en un film, aun cuando pareciera estar ausente, es la pregunta que insistentemente se hace cada película a sí misma[3], y cuya respuesta informará sobre la distancia que sustenta el film respecto del ámbito del cine comercial. Pero Campusano no parece tranzar con esta articulación. Acá se trata de un amor ensuciado, un amor en *flashbacks* al límite del cliché que hará las veces de motivo trasunto en medio de un tejido de líneas de sentido que pronto se salen de lo que acontece en la pantalla. No es el mismo amor que el del otro cine. Parece ser una causa borrosa, o lo que queda de una ilusión, de una miserable ilusión, que para los ojos del "idiota que pretende mirar desde lo alto"[4]podría pasar como pintoresca y hasta como sublime. Una trampa, un deseo mundano rasposo, que al andar el film va activando, sin apuro, la bomba moral que al final hace estallar los términos del pacto cinematográfico mismo con sus usuarios fieles y garantizados. Hace estallar una (anti) moral de la mentira, dejando despojadas de sus pupilas protegidas, a las miradas estancadas en el cine de la identificación y, luego, proporcionándoles una vuelta de tuerca. ¿Cómo lo hace?[5]

[2]Todas las entrevistas consultadas en la *web* las referencio con el nombre del entrevistado (Campusano) en el cuerpo del texto.
[3]Digo que es una pregunta que se hace cada película a sí misma, en la medida en que en cuanto constituye el gran tópico de la historia del cine, es donde se concentra la mayor cantidad de marcas ideológicas.
[4]Sitúo este idiota en la estela del idiota cartesiano de Swift, al que el escritor irlandés describe como "el que se sube a lo alto para de allí lanzar las palabras, ya que (…) es preciso, pues, lanzarlas desde cierta altura, ya que de otro modo no pueden tomar una buena dirección ni caer con la fuerza suficiente. Ni caer a las multitudes, quien las espera con la boca abierta para atrapar la mayor cantidad y llevarlas a su casa" (SWIFT, 1979, 70).
[5]Todas las fotografías han sido extraídas del sitio *web* de Cinebruto y su publicación en este artículo cuenta con la autorización expresa de José Celestino Campusano. Pertenecen a la película *Vikingo.*



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017



Figura 1. Frame de la película Vikingo
Fonte: sitio *web* de Cinebruto

Permítaseme la descripción eventual de algunas secuencias. Voy a apelar a ellas con el fin de conectarlas con ciertas conceptualizaciones[6], para dar cuenta de las hipótesis que a continuación presento.

Me detengo en la secuencia del arreglo del motor estropeado. Vikingo, célebre motoquero del lugar, quiere arreglar su moto. Ligado con ese deseo, se compone una secuencia que comienza con una caravana de motoqueros "rodando"[7] hacia la casa del vendedor de la pieza que hay que cambiar, y que se detiene en el diálogo entre este y Vikingo. Como en muchas, esta secuencia corona la fórmula infalible de esta propuesta: "hacer cine en bruto". Burlar los dictámenes del cine-representación, allí donde el mercado cinematográfico pretende no dejar ni un resto de franqueza.

La conversación entre el vendedor – un hombre de mediana edad con el torso descubierto y el rostro casi cubierto de cicatrices de quemaduras-, Vikingo y su comitiva, comienza con una increpación. Allí el vendedor involucra al sobrino de Vikingo, ya conocido delincuente del lugar, en la violación de una conocida suya. Luego de una seguidilla de primeros

[6] Conectarlas en el sentido que cada elemento al que recurro (descripción de planos, escenas, secuencias, etc.) no explica ni es explicado por un concepto, en todo caso, combina con ellos, el conjunto se alcanza, se toca, el texto florece o se ramifica en cada encuentro.

[7] Como el mismo Campusano lo hace a lo largo de las entrevistas, voy a considerar el término "rodar" y a todos los términos de su campo semántico, como el engranaje de las diferentes líneas de sentido que componen la película: rodar, como manejar la moto, rodar como filmar, rodar como vivir.



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

planos de los protagonistas de la pulseada verbal, la secuencia deriva en un primer plano del perfil de Vikingo preguntando intempestivamente a su interlocutor si le vende la pieza o no. Inusitada composición narrativa que no se corresponde con la secuenciación de un diálogo previsible asociado a la vida citadina del "hombre común". Muestra sin filtro una jerarquía de deseos y valores que sella el contrato final entre los miembros de una comunidad particular, en la que se nos invita a creer. La familia es lo primero, luego siguen los negociados y las tranzas, pero la condición de motoquero es trascendental. Es "rodar", la voluntad máxima que sella el pacto social. "Rodar la verdad o la iridiscencia de la realidad"[8], es la isotopía que hace de bisagra entre la vida real y la ficción. Lo que le da al acto de filmar el sentido de manipular materiales sin que esto provoque la pérdida de literalidad del acontecimiento en juego. Que es, en este sentido, en lo que consiste la propuesta de Campusano: captar esas fuerzas que se resisten a la estratificación y, entonces, seguir el acontecimiento mismo, sin mediaciones trascendentales.



[8]Campusano describe con el término "iridiscencia" cierta característica de las actrices y los actores que él prefiere. Dice: "Ese tipo no necesitaba hablar. A ese tipo lo ponés (sic) y desborda el cuadro. Pero es por la vida que realmente tiene, no por el aprendizaje, no por el método. Es algo que habla por sí mismo, por derecho" (CAMPUSANO, 2012).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017



Figura 2 e 3: Frames de la película Vikingo
Fonte: sitio *web* de Cinebruto

Como se muestra, esa misma insistencia en las reglas o máximas que aparece en la historia del film, se halla en el pacto colectivo mismo de Cinebruto. Un proyecto de producción, elaboración y distribución cinematográfica argentino del momento que es antes que nada una apuesta. Que lo es no porque proponga una jugada estética, que la hay y, por cierto, muy valiente, sino porque deja sin efecto el diferimiento entre estas dimensiones (las de producción, de elaboración y de distribución cinematográficas), y al cancelar estos límites genera las condiciones de existencia de una zona franca en la que la distinción entre el qué, el cómo y el para qué se film, queda jaqueada.

La premisa fundamental de Cinebruto funciona como el traspasamiento de la lógica de los compartimentos que confluyen atomizada y especializadamente en una obra final e indica la puesta en valor del proceso a igualdad de condiciones que el resultado -eventual y abierto-. Proceso que se plantea como un auto-diagnóstico social que excede el mero propósito de aportar un objeto al mercado o a la industria del cine.

Voy a detenerme en tres líneas problemáticas relativas a esta suerte de auto-diagnosticología[9]. Las formulo en conexión con algunos estudios sobre historia del cine

[9]Primeramente, con "diagnosticología" indico una concepción de la creación artística de corte nietzscheano, acerca del arte como diagnóstico de la enfermedad, y no como la enfermedad misma, de los tiempos que corren. Construyo la expresión teniendo en cuenta la apropiación deleuziana de esta teoría. Gilles Deleuze y Félix Guattari se refieren insistentemente a la función de una literatura menor como



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

nacional, con ciertas genealogías poscoloniales y con los estudios sobre cine de Deleuze. Presento estas hipótesis: por un lado, este cine concibe la construcción de conocimiento o la creación artística, como es el caso, como un desafío frente a la urgencia de "combatir el tedio", usando la expresión del mismo Campusano (comunicación personal, 31 de marzo de 2017), lo que voy a interpretar como la batalla frente a la obsecuencia epistémica; por otro, este cine desafía la concepción del método como paquete de normas de aplicación estandarizadas, proponiendo para ello la funcionalidad de un "pacto" de creación-acción colectiva que excede la dimensión técnico-expresiva del cine; y finalmente voy a considerar el desplazamiento de la concepción de la imagen como representación hacia la imagen como rastro directo o lugar de la memoria sin intermediarios estético trascendentales. De esta manera esta política de creación cinematográfica apuesta por un cine al límite del Cine y por una concepción de lo que es crear que resuena con la propuesta de desobediencia epistémica, y al mismo tiempo que funciona desestabilizándola[10].

---

elaboración de los síntomas de la enfermedad de la época, cuyos signos permanecen latentes. (DELEUZE y GUATTARI, 1979; DELEUZE, 1996). Luego, con el prefijo "auto", adjudico a la construcción de síntomas de la enfermedad de una época, el carácter de operación que se lleva a cabo *a partir de* y *enfocando a* los propios horizontes de sentido, sin necesidad de apelar a esquemas conceptuales foráneos o desligados del contexto de la "puesta del cuerpo" en el trabajo del rodaje cinematográfico.

[10]Recurro a la síntesis que Alejandro De Oto efectúa sobre el despliegue de las genealogías poscoloniales especialmente desde los noventa hasta el presente, para explicitar la filiación que doy a la concepción de "desobediencia epistémica". De Oto escribe: "Las genealogías poscoloniales han tenido un impulso sostenido en la investigación social y en las humanidades desde los tempranos años ochenta y con mayor intensidad desde la década de los años noventa del siglo pasado hasta el presente. […] Por un lado lo que genéricamente se llama crítica poscolonial (aunque admite otras denominaciones) que emergió en el contexto de estudios el "discurso colonial". Esa línea se puede trazar desde los trabajos seminales de Edward Said, (1978, 1983, 1993), de Homi Bhabha (2002 [1994]), Gayatri Spivak, (2009 [1988]) entre otros, se conecta también con el desarrollo de los estudios subalternos en India, en especial con el grupo de *Subaltern Studies Collective* vinculados a la tarea historiográfica. Las tramas teóricas que convergen en la crítica poscolonial son muy heterogéneas y en general responden a las disciplinas de origen de sus practicantes. Así, se pueden seguir lecturas gramscianas, psicoanalíticas, marxistas, etc., en el entramado conceptual pero el dato destacado en conjunto es la pregunta por los procesos de subjetivación que el colonialismo produce en la cultura contemporánea. El otro despliegue de la palabra poscolonial, aunque con matices y diferencias que dependiendo de los/as autores/as pueden ser de fondo o no, se da en el llamado giro decolonial. Este último en general sostiene que los colonialismos en América produjeron una matriz del poder que funciona como estructura de larga duración en la conformación de lo que llama la colonialidad la cual se estructura en la triple relación entre sexo, raza y clase. Como tal, entonces, esa colonialidad es constitutiva de las formas sociales históricas de la modernidad las cuales son impensables sin el correlato de la colonialidad. En el momento afirmativo del giro se propone lo que se denomina el desprendimiento de esas matrices del poder colonial las cuales no sólo afectan las relaciones sociales sino



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

**1. Creación como derecho a "rodar"**

Vikingo está frente al televisor donde se proyecta a un motoquero entrevistado que está hablando de él. La toma remite inmediatamente al recurso del desdoblamiento psicológico y visual. En este sentido sugiero las preguntas: ¿se trata de la recursividad del cine dentro del cine, en un gesto propio del cine intelectualista?, ¿acontece allí la reivindicación de una "conciencia cámara" desbordada por la imposibilidad de registrar lo que ocurre?, ¿se trata de una subjetividad quebrada que intenta por todos los medios creer en el mundo?[11]Vayamos a la consigna de implicarse en el "rodaje" sin otro límite que el de "hacer lo que hacés (sic) habitualmente" (comunicación personal, 31 de marzo de 2017). Guiados de alguna manera por la indicación y las ideas que el director Campusano expresa acerca de sus propios films, de la consigna de "hacer lo que hacés habitualmente", podemos registrar a lo largo de la película algunos efectos que van desde la "captación de la iridiscencia" al de afección epidérmica (los cuerpos se muestran tal cual son, la piel tatuada está puesta en el lugar del maquillaje del cine comercial[12]). Efectos que hablan más que de la recursividad, de la abolición de la prerrogativa

también las dimensiones epistémicas y filosóficas" (DE OTO, 2017). En este sentido, "desobediencia epistémica" indica esa operación de desprendimiento de las matrices del poder colonial.

[11]Estas preguntas tienen su anclaje en a la teoría deleuziana del cine, que ubica el comienzo del cine moderno en el momento de la introducción en el cuadro de algún rastro de su afuera, como en el cine de Hitchcock, así como con la imposibilidad de la representación sensorio motriz, en cuanto toda enunciación narrativa se ve quebrantada por el carácter insoportable del acontecimiento. En el segundo de sus estudios sobre cine, Deleuze escribe: "No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadres. Se cumplirá el presentimiento de Hitchcock: una conciencia- cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar" (DELEUZE, 1986, p. 39). Con respecto a la idea de subjetividad quebrada Deleuze afirma: "por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él […] si la banalidad cotidiana reviste tanta importancia es porque, sometida a esquemas sensoriomotores automáticos y ya montados. es más susceptible aún. a la menor ocasión que trastorne el equilibrio entre la excitación y la respuesta (como la escena de la pequeña criada en *Umberto D,* de escapar súbitamente de las leyes de este esquematismo y revelarse con una desnudez. una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable, dándole un aire de sueño o de pesadilla (DELEUZE, 1986, p. 14).

[12]Campusano expresa: "que los cuerpos digan su verdad y no que la técnica diga sus mentiras" (CAMPUSANO, 2014).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

autoproclamada del cine colonial[13]de decretar centros de sentidos en función de los cuales operar el desdoblamiento de la experiencia en jerarquías de planos y ocultar de esta manera, sus presupuestos discursivos ideológicos.



Figura 4: Frames de la película Vikingo
Fonte: sitio *web* de Cinebruto

Aguirre, el nuevo, repentino e inesperado huésped del Vikingo, manipula un rifle. Tras una serie de tomas que resulta una suerte de coreografía de los movimientos de Aguirre con el arma, este cierra la serie enfocando el ojo de la cámara, que responde a ese gesto con un primerísimo plano de la boca del rifle. Foco que se hunde en el interior del arma hasta fundirse en su profundidad. Anteriormente Aguirre le ha propuesto a su esposa acostarse con otro. Tras lo cual, con la escena de la sorpresa y la negación de su esposa, comienza el progresivo desmoronamiento de su vida. Un crimen cometido por ¿celos? y la fuga no sin su máquina, serán los motores del quizás último rodaje de Aguirre. Y la pregunta sobreviene: ¿de qué huye finalmente? Entonces cada uno de los planos medios de Aguirre manipulando armas, como el descripto anteriormente, dibujarán una de las líneas fundamentales que surgen en el rodaje, y que delinearán el acontecimiento motor de la trama.

[13]Incluyo dentro del cine colonial a los llamados cine industrial, cine comercial, al cine de autor, no necesariamente localizados todos estos en producciones europeas o estadounidense.



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017



Figura 5: Frames de la película Vikingo
Fonte: sitio *web* de Cinebruto

Vikingo que mira y escucha la televisión y Aguirre, la profundidad del rifle, son ocurrencias, espontáneas por cierto, que muestran que el actor está en las mismas condiciones que el espectador en cuanto a los términos del pacto con la realidad y por ende en cuanto al trato sobre la trama ficcional que es indicado seguir. La estética de documental del enfoque general, que en definitiva atraviesa a estas presuntas subjetivas y primeros planos, y la funcionalidad del guión como pacto colectivo, no nos permiten sostener la hipótesis del cine dentro del cine o del cine interpelándose a sí mismo, sino, en todo caso, una política de la literalidad cinematográfica. Acá no hay caracterización o personificación, no existe una narrativa planteada con anterioridad haciendo las veces de *corset* acontecimental. Hay un guión, pero el guión no opera como esquema *a priori*, funciona en cambio como alianza, como acuerdo, tan primero como eventual. Las acciones no son el resultado de un esquema lógico sensorio-motriz que responde a las cláusulas básicas de una secuencia narrativa clásica, ni tampoco se trata de la imposibilidad de actuar como en el caso del neorrealismo italiano -considerado en clave deleuziana-. La cámara no reproduce la realidad ni plasma el instante cristalizado. En cambio, la presencia de la cámara debe alcanzar niveles de irrelevancia máximos. Como sostiene el propio Campusano: “filmamos películas que podrían haberse hecho con o sin cámara, es otro invitado en el escenario de un diálogo que atraviesa el límite entre el set y la realidad” (CAMPUSANO, 2017)



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

En este sentido, la desopilante máxima de Cinebruto, se nos ofrece como una suerte de imperativo ético colectivo ligado con el ejercicio de un derecho: por sobre todo, apostar por el "compromiso de reciprocidad", definido por Campusano, como "no mentir jamás: siempre la verdad"[14]. En una de sus entrevistas se arriesga a conectar esta verdad con una cierta posibilidad de generar confianza, y entonces nos invita con el supuesto de que la verdad como pacto colectivo, una vez que se asume como *modus operandi*, es irrefutable. El latigazo que sobreviene en las películas de Campusano, va directamente dirigido a su concepción territorial acotada a la dupla cámara-pantalla. Concepción reduccionista que, incluso en sus versiones más críticas, como en el realismo sucio, no abandona la representación. La verdad en estos films es una lógica operativa, una tal que viene a dejar sin funcionalidad las premisas de univocidad del guión y de desdoblamiento de los actores, o lo que Campusano llama "todo un aparato de generar mentira allí donde la pretendida propuesta es la de instalar algún pacto con la verdad" (comunicación personal, 31 de marzo de 2017).

## 2. Contra el método

Escribir sobre cine aplicando marcos teóricos estancados en nichos de legitimación academicista o del ámbito de la crítica, implica incurrir en lo que José Celestino Campusano llama la "homogeneización del método" (CAMPUSANO, 2016). Lo que trae aparejados resultados repetidos en una especie de serie dirigida a alimentar el des-empoderamiento epistemológico, "degradando las diferentes formas de la materia, su heterogeneidad, y entonces quebrantando inocencias" (CAMPUSANO, 2015). Me permito extender a la escritura académica lo que Campusano dice con respecto al cine, y que resumo de la siguiente manera: el método, cuando deja de atender a la dimensión performativa[15], anula la potencia de creación que ambos poseen, aplica un color idéntico y ajeno a la heterogeneidad que los constituye y los aleja de la vida.

Cabe, llegados a este punto, que explicite algunas consideraciones en torno al método que yo misma propongo. Como ya he mostrado, trabajo en esta oportunidad, con objetos

[14]Recurrentemente Campusano comparte esta máxima, por lo que, para referenciar estas expresiones, remito al lector a cualquiera de sus entrevistas.
[15]Me refiero con "dimensión performativa" a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. (AUSTIN, 1998).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

específicos, películas de Cinebruto, a las que considero como intervenciones discursivas cuya consistencia está dada en una manera particular de tratar materiales específicos. Como por ejemplo, registros diversos de una política cinematográfica de construcción de colectividad que desafía las pautas metodológicas estandarizadas provenientes de un cine monopólico. Registros que desafían además la lógica de aplicación de paquetes interpretativos preparados para hacer de fundamentación o de comentario teóricos, es decir, para poner a la teoría en el lugar de instancia evaluadora o asignación de niveles y cláusulas de articulación intertextual.

En este sentido la indicación de ir "contra el método homogeneizador" con la que insiste Campusano se puede desplegar en, al menos, dos ámbitos discursivos interconectadas. Uno, conformado por el cine de entretenimiento y el de autor, como el mismo Campusano los nombra, que interpreto como la operación de ocultamiento de las marcas milimétricas de colonización y racialización, inscriptas en la elección del lugar de la cámara y en la política de montaje. En *Vikingo*, como en otros films de Cinebruto, la propuesta intenta evitar condicionar anticipadamente el lugar del interpretante aplicando cámaras hiper-consignativas de manera montajística. La previsibilidad interpretativa está reducida a un resto. Al sólo nivel en el que lo pronosticable está inscripto asimismo en las "historias reales". Más allá, aplicar criterios provenientes del cine comercial es por lo menos vano. Una estética en clave documental reduce el ego de la cámara a niveles casi límites. Esta reducción del ego de la cámara inscribe las películas de Cinebruto en un ámbito de riesgo epistemológico que desafía los límites del cine mismo, o los límites de cualquier ámbito discursivo que se autoproclame como el único legítimo. Cuando la cámara se ubica por encima de las otras dimensiones, o cuando la operación es representar, ésta concentra la mayor cantidad de efectos de manipulación interpretativa.[16]Sin cámara y, por ende, sin pantalla, esa operativa es definitivamente burlada, se ha dado al corazón del cine colonial.

[16] La cámara considerada como el centro y referencia unívoca, remite al enfoque perspectivista de la imagen. Analizando los efectos de manipulación en lo que respecta a la construcción de la subjetividad, Hito Steryel lo define de la siguiente manera: "la perspectiva lineal también ejecuta una operación ambivalente en lo que respecta al observador. Dado que el paradigma completo converge en uno de los ojos del observador, este se convierte en central para la visión del mundo que el paradigma establece. El observador se refleja en el punto de fuga y por tanto este produce a su vez al observador. El punto de vista dota al observador de un cuerpo y de una posición. Pero, por otro lado, la importancia del espectador se ve también socavada por el supuesto de que la visión sigue reglas científicas. Al mismo tiempo que empodera al sujeto al situarlo en el centro de la visión, la perspectiva lineal también socava la individualidad del espectador sometiéndolo a las leyes supuestamente objetivas de la representación" (STERYEL, 2014, p. 20).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

Por eso, el montaje, liberado de su sumisión al ojo de la cámara, está en este sentido invitado desde el principio a ejercer igualitariamente su propio derecho en la composición. Sin ser montaje en tiempo real, el ritmo montajístico lo informa el rodaje, como bloque de duración vital. Ya no se plantea como la artificiosidad del armado de un dispositivo encargado de componer efectos emocionales o intelectuales, sino como un sistema nemotécnico abierto que procura capturar la eventualidad rítmica del acontecimiento, por ejemplo: , el cuadro en el que el motor usado avanza hacia la cámara, no funciona ahí condensando en una toma la indiscernibilidad de una virtualidad y una actualidad que informa de la imposibilidad del acontecimiento de ser narrado -como es el caso del enfoque deleuziano sobre el cine moderno-, sino que el montaje allí señala una vez más la erupción de marcas enunciativas ideológicas que implica la abolición de los límites entre el espacio de la fábula y el de la materialidad del acontecimiento -"tan imposible de ver de tan cercano que está…" (CAMPUSANO, 2015). Pero esta vez, esta erupción no se cristaliza, como lo hace en el cine de la imagen-tiempo, sino que se construye por derecho. Es fruto de una batalla a favor de un derecho ampliamente cercenado.

Otra de las líneas discursivas frente a las que se formula la cláusula de ir "contra el método homogeneizador", es la asociada al cine de los noventa y su proyecto de producir cine políticamente correcto. Acá se pone en obra la fórmula del documental en vistas de mostrar en imágenes de archivo o imagen-documento, la explotación colonialista denunciando los efectos ocultos o tergiversados de su programa.

Ciertamente el cine liberación es el primero en articular la estética del documental con la ficción, pero, en relación con la performatividad de esta política de la verdad de Cinebruto, incluso el cine de los setenta no alcanzaría más que a plantar un espejo nuevo allí donde se lo debía romper o multiplicar. Aunque Campusano expresa su filiación con este cine[17], el suyo no es visibilización unívoca o, en todo caso, no persigue mostrar consecuencias ocultas desde un lugar de enunciación que en definitiva termina difiriendo el efecto de resistencia de esa causa que es puesta al desnudo. Es cierto que cumple la función de espejo. Recordemos que Campusano insiste en que sus películas son el espejo de lo real, como expresa "El espejo debe

[17] Campusano expresa: "Hay un manifiesto, yo lo leí ahora, se llama "Hacia un tercer cine" de Pino Solanas y Octavio Getino, del año 1969. La verdad, yo peco de no haber visto ese cine. Pero como lo comunitario es ceder, me interesó" (CAMPUSANO, 2015).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

reflejar verdad en demasía" (CAMPUSANO, 2017). Aunque la cámara no debe plantearse como testigo, ni activo ni pasivo, mucho menos como un testigo parcial. En cambio, la cámara debe situarse ahí en el lugar de la memoria colectiva, o en el lugar de una "magia", como nombra metonímicamente Campusano a ese efecto de memoria activa que no es psicológico o intelectual, sino uno tal que irisa el derecho de todxs a crear. Como dice Campusano en una entrevista:

> Yo activo la herramienta fabulosa del ida y vuelta, que nunca falla. La confianza que ponemos en el otro, es la que él pone en nosotros. Una mirada de subestimación, que bien puede ser la europea, yanqui, que deploro en todo sentido, una mirada peyorativa o paternalista, descalificante si se quiere, no me sirve. La mía es de igual a igual y por eso, creo, nuestras películas generan empatía. No puede fallar, por eso nuestro cine es profundamente comunitario (CAMPUSANO, 2018)

**3. Operación de la imagen bruta**

Villegas es un joven de por ahí, líder precoz de una de las bandas de narcos, ladrones y asesinos de la comunidad. Por un tesón de jefe de banda, Villegas le roba la moto a Aguirre. Un apurado desenlace de tiros y muertes, termina en la invitación final de la película, para acompañar el cortejo fúnebre dispuesto a respetar- una vez más- el ritual motoquero. Se trata del lanzamiento de las cenizas de Aguirre en la ruta, quien en definitiva ha muerto indirectamente por amor, celos y venganza de una mujer, pero directamente por el reclamo a riesgo de vida o muerte de su moto. Acontecimiento que reafirma la máxima: "rodar es transcendental". Más allá de todo, más allá que Aguirre haya infringido la exhortación de su padrino de banda a "ponerse las pilas", más allá que haya asesinado al sobrino del Vikingo, ahí está la caravana de motoqueros acompañando el -ahora sí- último de los viajes en esta vida del huésped.

Desplazando el sentido de ese último viaje al cine mismo, en una primera instancia podemos interpretar esas cenizas como las de una inocencia, esa a la que Campusano se refiere como la víctima de los efectos destructivos de la imagen formateada. Un homenaje a un cierto momento de la historia del cine cuando éste es aún libre de la industria. Un momento cero que ya sabemos que no existe. Pero el cine de Campusano no se victimiza. Como el efecto de esparcimiento de las cenizas por el gris del hormigón y del cielo, la inocencia transmuta en una regla no transable: seguir rodando por siempre. La posibilidad o imposibilidad de rodar no está



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

ni siquiera puesta en duda. Aguirre sigue rodando fundido ahora con el paisaje mismo que le es inseparable. Las cenizas se salen del cuadro.

Acá también hay cláusulas. Antes que ninguna otra: evitar entregar la heterogeneidad vital y cruda de la vida, a un tiempo pautado, a planos obsecuentes que siguen prendidos de las fórmulas más recurrentes del cine comercial. Si es documental, lo es porque la cámara pretende desaparecer. Pero como no es documental puro, es la imagen en bruto la que tiene abiertas todas las posibilidades. Antes de que se cuele la representación, en lugar de la pretendida verdad de los hechos y la denuncia del cine de los setenta, o de la paradoja de pretender mostrar la crudeza de la realidad y a la vez su rotunda imposibilidad, del cine de los noventa y más acá[18], Cinebruto propone una imagen que se aleja de la concepción fabulista del cine, apostando por el desafío a las lógicas binarias que delimitan el terreno de "el cine" y su "afuera", y que lleva a considerar una película como un bloque de imagen-vida. Incluso si la fábula no se plantea como la sola representación sino como un bloque de imagen movimiento o tiempo, como propone Deleuze. Entonces vemos la caravana y vemos los gestos rodando y en lugar de un primer plano móvil, vemos un encuadre frenético que acompasa cada uno y todos los integrantes del cortejo. La cámara es un resto, un ojo embriagado que se mueve a tono con la crudeza de esos cielos que componen esos exteriores grises pero necesarios.

En el terreno de los estudios sobre imagen y colonialismo, es ineludible la tarea de cotejar un tipo de imagen que ofrece el cine de Campusano -lo que llamo imagen bruta-, con la taxonomía de imágenes que efectúa Deleuze en sus estudios sobre cine[19]. Haciendo constar,

[18] Desde un enfoque lacaniano y apelando a la expresión de Hal Foster, Chistian León nombra al cine de los noventa como "realismo traumático" y lo describe de la siguiente manera: "se caracteriza por un movimiento doble que reproduce ansiosamente la realidad, y al mismo tiempo señala la imposibilidad de tal acción. El realismo traumático genera un tamiz de imágenes violentas cargadas de significación y, más allá, horada la superficie significante para mostrar un vacío de sentido" (LEÓN, 2005, p. 66).

[19] Es contundente la proliferación en los últimos años, de estudios sobre cine que tienen a Badiou, Rancière y Deleuze como sus preferencias teórico-conceptuales. Asimismo mucho se ha escrito sobre las diferencias entre sus teorías. Me interesa sobre todo la querella Deleuze/Rancière ya que uno de los puntos fundamentales de ésta, es el referido a la clasificación entre la imagen movimiento y la imagen tiempo que lleva a cabo Deleuze. El que se puede resumir de la siguiente manera: Deleuze combina diacronía y sincronía, proponiendo un acontecimiento histórico, la segunda guerra mundial, como bisagra performativa de toda una taxonomía que va, en su eje principal, del circuito de la imagen movimiento al de la imagen tiempo, de la representación sensorio motriz a la cristalización intensiva de los acontecimientos, argumentando principalmente que la segunda, a diferencia de la primera, tiene que ver con una espacialidad intensiva, articulada con una concepción del tiempo como duración más que como secuenciación narrativa. Ranciére aduce en contra de la coherencia de dicha clasificación, argumentando



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

desde un principio, que esta operación no es una pretensión de construcción del pasaporte de entrada o de salida de la imagen bruta al o del canon teórico filosófico, lo que estaría en franca contradicción con la sospecha del método de aplicación al que me refiero en el punto anterior. Lo que pretendí es mostrar la especificidad de esta imagen desde un punto de vista de cómo esta puede ser considerada como el lugar de la realización de una arriesgada tarea: la apuesta por la "verdad", en la que Campusano insiste. Una verdad que me aventuro a conectar con otro efecto, más que con la concepción nietzscheana de potencia de lo falso ni con una verdad trascendente y universalista que la imagen reflejaría. En cambio, esta imagen-verdad campuseana puede interpretarse como una auto-descripción crítico metodológica. La idea es mostrar que si bien la taxonomía deleuziana puede articularse fecundamente con cierta política de la imagen de estos films del colectivo Cinebruto, incluso es posible admitir cierta resonancia entre la concepción deleuze-bergsoniana de la imagen como continuo y la idea de Campusano de la imagen como registro vivo, la contundencia de la imagen bruta está en que no requiere choques ni un montaje paratáctico, ni tampoco fundidos retóricos. Se pone en obra otro tipo de operaciones, distintas de las relativas a la articulación de los acontecimientos con imágenes sensorio-motrices, o con una narrativa lineal que apela a la representación y que en ese desdoblamiento consigue ocultar las marcas de la violencia colonial.

**Qué queda del amor**

Nuestros films nos presentan un interesante dilema en torno al lugar en el que situar lo subalterno, ya que no parecerían ser exclusivamente las condiciones materiales de producción y reproducción social, ni tampoco las marcas de la dependencia colonial, o la herida colonial con lo que se podría relacionar cierto trazo fundamental tanto de los acontecimientos, como de los personajes. En todo caso de lo que se trata aquí, en una línea diferente a las descriptas, es de desafiar la concepción del cine ligada con un presunto pacto -sellado, ya corroborado y puesto

---

que con la imagen tiempo Deleuze no hace otra cosa que reafirmar la funcionalidad que aparta de la imagen tiempo. En efecto, para Deleuze esta dejaría sin efecto el régimen de la representación, inclinándose a la idea de creación de cristales del tiempo, en tomas largas de primerísimos planos, por ejemplo. Lo que para Ranciére fracasa en su meta, ya que al asignar esa operación a la imagen tiempo lo que Deleuze hace, en cambio, es devolver a la imagen el carácter de subsidiaria de la realidad allende la imagen, que Deleuze asigna a la primera, a la imagen movimiento, ligada al régimen narrativo y a la percepción sensorio-motriz (RANCIÈRE, 2005).



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

en el centro-, entre el cine y su afuera. En ese sentido la imagen bruta es distinta de la operación que Deleuze describe en sus estudios sobre cine y que ha servido de postulado de análisis para la mayoría de ensayos de las últimas décadas. Es distinta, porque aunque en estos films no se trata de representar la marginalidad ni convertirla en espejo, tampoco se trata de la estética del trance, que sostiene Deleuze sobre el cine latinoamericano en el ejemplo de Rocha. Hay planteada aquí otra meta distinta a la de enfrentar "una imagen" de lo marginal y del poder. La heterogeneidad se hace patente a través de una polifonía que no corresponde a la simplificación enunciativa del documental de los setentas. En lugar de un mega sujeto de discurso, como lo es en los setenta la lucha por las utopías de la Revolución, o en lugar del mega sujeto del trauma del lumpenismo, como sucede en el realismo sucio, en las películas de Cinebruto es la convicción de que se trata de combatir los principios naturalizados del colonialismo de la creación y que el primer muro que cancela la heterogeneidad en la pantalla es el de la exclusividad de la imagen racializada. Imagen que se corresponde con ese sentido aspiracional del cine colonial, del que habla Campusano, que miente, oculta y reproduce el programa perverso de homogeneización cultural. Al final, leamos la transcripción de una entrevista a Campusano:

> Prepondera cierto color de ojos que genera en el espectador un sentido aspiracional. Si no habitás (sic) esos ámbitos de consumo y de raza, no sos (sic) humano, no pertenecés (sic). Lamentablemente, esa cinematografía comercial fue invadiendo la televisión sin que le costara mucho, y el cine de autor que hoy día tiene cosas nefastas. Visitando a Perú, no hace mucho, en charla con el público, me dijeron que era la primera vez que veían gente morena protagonizando películas argentinas; nosotros creíamos que ustedes eran todos rubios... (CAMPUSANO, 2016).

Vuelvo al tema del amor y me pregunto cómo funciona en esta película. Otra historia de amor, pero esta vez, no una más, es la historia real del romance vil entre el cine y su afuera, robada de la vida y enclaustrada en métodos categorizantes. El ejercicio del derecho, el derecho a rodar eternamente y fundirse con el paisaje, cancela la representación. Devuelve el amor a la vida. Una novedosa y poderosa concepción de la creación cinematográfica, la creación como derecho, que es potencia, para cuya descripción la palabra emergencia nos haría retornar al horizonte burgués. El derecho en este caso no es a emerger de entre las ruinas, no es sólo el derecho a atravesar los muros de la representación, se trata de un postulado epistemológico que desmonta el contrato tácito del cine con *su* o *sus* historias ya hechas, de la cámara con su



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

objetivo predeterminado, y que tiene que ver más con generar conocimiento social que con producir obra a escala industrial. Así nos expresa el director al respecto: “El conocimiento social te levanta de la silla, te tira contra el costado y te manda a dormir temprano. Es algo que nos maneja. Es mágico. Y es algo tan cercano que nos está rodeando, está pegado a nosotros. Y es tan imposible de ver de tan cercano que está” (CAMPUSANO, 2015), como el amor entre medio de todo el barro junto.

**Resumo:** Neste artigo, apresento uma articulação entre a proposta cinematográfica do Coletivo Cinebruto e o manifesto de desobediência epistêmica do chamado "giro decolonial". Centrando-me, particularmente, no filme Viking (2012), investigo algumas hipóteses. Primeiro, considero que o objetivo de "construir conhecimento social", assumido por Campusano – Diretor do coletivo – como um direito, é uma forma de resistência "Epistêmica". Em seguida, vinculo a perspectiva descolonial de ir "contra o método de homogeneização" ao "pacto de criação-ação coletiva" proposto pelo Cinebruto, que extrapola o modelo de produção técnico-expressivo do cânone cinematográfico, majoritariamente eurocêntrico. Finalmente, mostro o deslocamento da imagem como uma representação rumo à imagem bruta enquanto rastro direto de uma memória sem intermediários transcendentais.

**Palavras-chave:** Direito, Pacto coletivo, Imagem bruta; Desobediência epistêmica

## Referencias

AUSTIN, John Langshauw. *Cómo hacer cosas con las palabras*, Paidós, Barcelona, 1998.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor.* Era, Madrid, 1979.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica.* Barcelona: Anagrama, 1996.

DE OTO, Alejandro. *Notas metodológicas en contextos poscoloniales de investigación*. San Juan, 2017. En prensa.

FELDMANN CAMBOURS, Nicolás. 29 MDQ FEST: Crítica de El Perro Molina. Proyector fantasma. 3 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.proyectorfantasma.com.ar/29o-mdq-fest-critica-de-el-perro-molina-2014. Fecha de consulta: 28-05-2017.

FONTANA, Patricio y DE LEONE, Lucía. Entrevista I: Hacia un cine de lo heterogéneo. Conversación con José Celestino Campusano. Informe Escaleno. Abril del 2015. Disponible en: http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=316. Fecha de consulta: 29-05-2017.

GARCÍA PULLÉS, Josefina, LOCATELLI, Marina y VEYTES, Marcos. Entrevista a José Celestino Campusano. Hacerse la Crítica. Escritos críticos sobre cine. 9 de noviembre 2012.



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017

Disponible en: http://hacerselacritica.blogspot.com.ar/2012/11/entrevista-jose-campusano-por-josefina.html. Fecha de consulta: 29-05-2017.

KOZA, Roger. Entrevista a José Campusano y Rubén Beltrán. Cinebruto. 24 de octubre 2010. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=g3fCmxIOjtM. Fecha de consulta: 29-05-2017.

LEÓN, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

MAGLIO, Carla. José Celestino Campusano. El cine es un tejido vivo, como una piel. *laFuga,* 16. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679. Fecha de consulta: 29-05-2017.

RANCIÉRE, Jacques. La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Barcelona: Paidós, 205.

ROUILLET, Eduardo. José Campusano. Otros modos de hacer cine. Diario Río Negro. 28 de marzo de 2016. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2017.

STERYEL, Hito. *Los condenados de la pantalla.* Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

SWIFT, Jonathan. *El Cuento de un Tonel*. Traducción y prólogo de Cristóbal Serra. Barcelona / Caracas / México: Seix Barral, 1979.



Recebido em: 30 abr. 2017
Aprovado em: 28 mai. 2017