

laFuga

Jorge La Ferla

"El mayor debate va a venir cuando desaparezcan las salas de cine"

Por Iván Pinto Veas

Tags | Nuevos medios | Post- cine | Video arte | Técnica | Estudios de cine (formales) | Argentina

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director <http://elagentecine.cl>, sitio de crítica de cine y festivales.

La intensa actividad de Jorge La Ferla durante las últimas décadas lo ha tenido realizando clases, curadurías, publicando libros y promoviendo el debate en torno al cine, sus límites y posteridades: multimedia, instalación, televisión, artes visuales, todos ellos se dan como punto de encuentro en una rica lectura teórica que ya cabe señalar por su enorme influencia y originalidad. Como docente se ha desarrollado como jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires, profesor de la Universidad del Cine y la Universidad de Los Andes de Bogotá. Ha sido director artístico de las Muestras EuroAmericanas de Cine, Video y Arte Digital organizadas por la Embajada de Francia, el Instituto Goethe, el Espacio Fundación Telefónica y la Universidad de Buenos Aires, asesor de las Fundaciones Antorchas/Lampadía y del Espacio Fundación Telefónica. Ha compilado y editado más de cuarenta publicaciones sobre artes audiovisuales en Argentina, Brasil y Colombia, dentro de los que señalamos: *Contaminaciones. Del videoarte al multimedia* (Coordinador. CC Rojas, 1997), *Medios audiovisuales. Ontología, historia y praxis. Cine – TV – Video – Instalaciones – Multimedia* (Coordinador, CC Rojas, 1999), *Cine, video y multimedia: la ruptura de lo audiovisual* (En conjunto con Gustavo Zappa. CC Rojas, 2001), *Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las practices mediáticas predigitales y post-analógicas* (Aurelia Rivera, 2008), *Historia Crítica del Video Argentino* (MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008), *Cine (y) digital* (Ed. Manantial, Buenos Aires, 2009), *Territorios audiovisuales* (Aurelia Rivera, Aurelia Rivera 2012). En el marco del actual dossier sobre *Imagen técnica* (donde también colabora), nos acercamos para saber más de su itinerario así como algunas líneas teóricas que convocan a su trabajo.

Iván: Tu área de intervención es bastante amplia pasa por la historia de los medios, las artes visuales y el cine. A mí me gustaría empezar hacienda un pequeño *rewind* ¿Cómo comienzas tú a trabajar? ¿En qué momento visualizas un escenario de intervención vinculado a las prácticas mediáticas?

JLF: Básicamente, yo tuve la suerte de cursar un grado en París VIII, en Francia, que en ese momento estaba en un lugar distinto al que está ahora. A finales de los setenta me significó tener contacto con el cine, el videoarte, el documental y, particularmente con *Cahiers du cinema* y la gente que estaba en la universidad. Era la época donde la gente tenía un concepto de cine muy abierto, no únicamente interesado en el largometraje comercial, sino que también estaba presente lo documental y lo experimental, con ciertos criterios alucinantes: pude acceder a la obra de Nam June Paik, de Robert Kramer, de diferentes artistas. Aparte, a la universidad iba mucha la gente, en persona, a presentar películas (recuerdo que fue memorable cuando fue Jean-Marie Straub). Y había un debate muy fuerte, en que no solo veías una película - cosa que me parece muy interesante en relación a esto que pasa hoy en la academia, o en estos congresos de escuelas de cine - si no que había mucho nivel en cuánto a discutir profundamente, cuestiones que excedían la narrativa clásica y que pasaban por ejemplo por el uso de tecnologías, la materialidad de los soportes. Cuestiones que hacen un pensamiento del dispositivo, pero no sólo desde lo teórico –a lo Deleuze, Agamben- si no en teoría y en la práctica. El

panorama incluía gente como Jean-Paul Fargier- muy importante y poco trabajado- o Wim Wenders, este último incluso no sólo utilizándolo como medio si no cuestionándose en su famosa película *Habitación 666* (1982). Mi primer encuentro con todo eso fue un disparador. El segundo disparador, fue que el contacto con todo lo eran las teorías más americanas, particularmente Gene Youngblood, que fue ya cuando me fui a estudiar allá. Toda esta idea de cine expandido que la gente se la atribuye a Youngblood pero que no es de él si no de Stan VanDerBeek que empezó a hacer una práctica con cine expandido en las afueras de Nueva York en la década del sesenta.

Pero creo que el gran punto de inflexión es cuando estamos trabajando acá, y que empezamos a organizar estas muestras, que en un momento nos pidieron que cambiáramos el título de los Festivales Franco-Chilenos de Videoarte, a los de Franco-Latinoamericanos de Videoarte. Todo en un momento donde, muy paradójicamente, desde la Embajada de Francia y la Universidad de Buenos Aires, nos pidieron que cambiáramos ese “Franco”, porque era muy imperialista.

Entonces, ahí armamos lo que eran las muestras Euro-Americanas, pero que eran de cine, video y arte digital. Esto cerca de 1996, aunque ya habíamos hecho dos o tres eventos antes. A partir de ahí, empieza toda una política de invitar a gente: desde Arlindo Machado a Peter Weibel, desde Sigfried Zielinski a Claudia Gianetti, desde Comolli a Fargier, etc. Y creo que el punto de inflexión fue el Coloquio Flusser, que se hizo en el año 2000, que fue una propuesta que vino desde Alemania, y ahí se armó todo este evento en el Goethe Institute donde se empezó a trabajar más profundamente todo lo que podía implicar el pensamiento de Flusser y sobre todo repensar algunas cosas con el panorama que teníamos. En ese momento, dos dos vertientes: primero, la de Friedrich Kittler (*Hardware studies*) y todo esto que salió después, con Manovich, los estudios de software.

Pues claro, como toqué estos orígenes de un pensamiento alemán, que se había desarrollado en Brasil fuertemente, derivo en lo que podía ser toda una visión de un amplio campo audiovisual, en donde interesa el soporte, su materialidad y existencia en el mundo, que se abre también a su historia anterior desde lo que Machado llama “pre cine” o arqueología de los medios. Otro eje, es el tema de uso de dispositivos, desde el proceso de captura a todo lo que implicaría el dispositivo en la transmisión, proyección, todo eso que se generó alrededor del medio, considerando el lenguaje y la puesta en escena como una parte importante.

Con todo eso, llegamos tardíamente - porque fue hace 20 años - pero eso nos marcó. Y quizás, lo más interesante es esto es es llevarlo a la práctica de la enseñanza. Primero en la Universidad de Buenos Aires y hoy acá en la Universidad del Cine que, donde en la materia que tenemos, que es Técnicas Audiovisuales I y II, buscamos poner en acción esto. El mayor video-artista argentino, a nivel de su cotización en galerías y museos del mundo, Sebastián Díaz Morales, egresó de acá. Ahora vive en Amsterdam y el Pompidou, el Tate, tienen obras de él. Pero el tema que me interesa mucho es el de directores de cine que trabajan en cine expandido, particularmente, el caso más fuerte, es el de Albertina Carri. Llinás tiene cosas interesantes también habiendo incursionado en el tema. Y, desde el otro lado, creo que Andrés Denegri con la particularidad que está trabajando con soporte filmico, pero que lo expone fuera del cine. Por un lado, porque en el cine ya no pasan cine y por otro, porque es un discurso escultórico que tiene que ver con las instalaciones, pero que es puramente filmico.

Iván: Te quería preguntar sobre el tema del pre-cine y el post-cine y lo que es propiamente el tiempo del cine. En muchas partes de los libros que has editado la pregunta central es por esa finitud y posible muerte del cine ¿Cómo podríamos pensar hoy eso?

JLF: De alguna manera, tiene que ver con toda historia que te hacía, de las últimas décadas, en donde lo más fuerte es que en la última década del siglo XX, conviven los soportes. Entonces, la elección del soporte es una parte de la puesta en escena. Especialmente en trabajos grandiosos y trascendentales, en donde se nota hibridez. Hay un trabajo que acaba de hacer un realizador brasileño, que me gusta mucho, que se llama *De Volta ao Quarto 666* (2008) de Gustavo Splidoro que es una entrevista a Wenders en un hotel de Porto Alegre, y lo hace re-pensar cosas que dijo hace 20 años. Y para Wenders no hay crisis, todo es maravilloso a través del digital. Quizás su película más trascendente para mí sea *Notas sobre moda y ciudades* (1989), porque ahí es donde pone en juego, no tanto el contenido que es Yamamoto, sino el tema de los soportes. Y creo que la aberración más grande es *La sal de la tierra* (2014) donde emula mal el cine, tanto como Salgado emula mal la fotografía.

Iván: En el fondo, en eso hay un postulado sobre la historia del cine. Sobre cómo se narra y cómo se ha contado esa historia del cine y algo así como abrir un espacio de discusión sobre esto. Por ejemplo, el problema del soporte es una constante.

JLF: Sí. Lo que pasa es que en un momento era una elección. Entonces, tú dices, en el caso de esta gente virtuosa, el 99% de los realizadores, trabajan con lo que tienen. De hecho, un ejemplo genial, es el de la Universidad del Cine, que debe ser la escuela de cine más equipada de América Latina. Hoy, todavía hay 35 milímetros, hay 16 mm, hay miniDV, hay red, hay una línea de Sony.... Escribí un texto sobre como van pasando los equipos acá, desde el 91 a hoy. Se llama "La universidad del cine después del cine". Entonces la Universidad del Cine empieza con SuperVHS, con Panasonic; con MX12, porque ni siquiera había MX50; con 16 y con MovieOne. Y después, había M3 y M5, que eran alquiladas de muchos artistas.

Entonces, ¿qué es lo curioso? Que acá, en su época, toda la gente que tienes acá, iban a sacar equipos y decían 'saco equipos'. Y se llevaban las cámaras Red, y no usaban el remoto ni toda la comunicación infrarroja que tenían con el ordenador, para ver la señal del video, la luminancia. Entonces, la gente sigue utilizando claqueta y dicen "cámara, acción", que no sirve para nada, porque hoy tienes un pulso sincrónico. Ese debate tecnológico, en el 95% de los directores de cine, no existió.

Claro, tienes un Godard o un Tarantino. *Los ocho más odiados* (2015) vale por el 70mm. Están haciendo funciones en 70mm, en E.E.U.U. en donde hay colas de 10 cuadras. Y esto es el equivalente a ver *Adiós al lenguaje* (2014) de Godard, en 3D. Ahí está la calidad de un director que trabaja con el soporte. La primera toma de *Los ocho más odiados* si no la ves en 70mm, te la perdiste. Y la gente quela pirateó no entiende nada. Porque la idea es ver la diligencia que se acerca al crucifijo, y todo el juego con la profundidad de campo, más la nieve... Es brillante esa película. Me reivindicó a Tarantino, especialmente la primera hora y media.

La película de Godard, está hecha con la misma tecnología de *La sal de la tierra*. Entonces ahí está lo que me interesa. No importa si es para videoarte, o si es para largos o para documental, o para televisión, es el pensamiento sobre la materialidad del soporte, el lenguaje y el dispositivo. Una cosa que en su momento era vanguardista y hoy es retrógrada, ¿por qué? Porque desaparecieron los soportes. El cine es uniformizado en lo digital y en algunas personas, eso les ha hecho mella.

Entonces, para terminar, me parece interesante volcar este discurso, sacarlo de la teoría. Y este caso de acá, me parece interesante porque la materia "Técnicas Audiovisuales" se creó de manera paralela a la materia de "Dirección". Hay pocos lugares que se hayan hecho cargo de este discurso, que normalmente es un poco negado por las escuelas de cine y fue tomado por las escuelas de arte, que por su parte estaban muy alejadas del largometraje y el documental.

Iván: O sea, es la orientación general. Y a nivel Latinoamericano, ni hablar. Es la orientación general del "proyecto industria cinematográfica" y es una discusión que no se da al interior de las escuelas.

JLF: Bueno, en el caso de Chile es esto que comentábamos. Es lo que pudo haber sido la Universidad de Chile...

Iván: Mi punto es que, finalmente, en términos de formación y enseñanza, es siempre algo desplazado, y se trata de algo que debiese ser algo así como el centro de la interrogación epistémica

JLF: Es relativo. Hay una realidad. Por ejemplo, yo ahora estoy asesorando una universidad brasileña, que quiere abrir un curso de cine. ¿Pero cuál es la realidad? Si tú pones escuela medios, escuela audiovisual, escuela experimental... No tienes los créditos. La gente quiere estudiar cine. Me parece que esto está bueno, porque toda la base del pensamiento, la genera el cine. Y todo lo que ha dado el cine en cien años, no es comparable a lo que han dado las otras técnicas.

Iván: Ahí hay algo que está bueno sobre la orientación teórica. Me parece que es este lugar donde se pone el cine, montando estas temporalidades

JLF: El cine es clave.

Iván: Pero hay muchos teóricos de medios que no piensan eso.

JLF: De hecho, la gente que trabaja con nosotros y que se formó con nosotros, son enfermos de cinéfilos. Pero es a partir de que son cinéfilos, es que entiendes todos los otros fenómenos. Paz Encina que salió de acá hizo la tesis sobre Ozu. Y ella hace instalaciones, videoarte, cortos, largos. Su primer largo fue en 35 y ahora quiso trabajar en digital. Albertina Carri, hizo lo mismo. Por eso es que puedes explicar esa obra, me parece. Ahora, es hay mucha gente que es muy permeable a estas cosas y otros que tienen un rechazo visceral, porque tienen 20 años de televisión, de Internet... tampoco puedes forzar la máquina.

Iván: Es interesante pensar lo de lo permeable. No como una estructura densa en la que vas y formas a alguien, para dejarlo así...

JLF: Yo pensé en su momento que en Chile iba a haber como una simbiosis entre dos líneas que no son marcadas: Ruiz y Downey. Para nosotros, son los dos maestros. Y en un momento, en lo de Chile, creo alguna gente como Olhagaray tomó eso. Bueno, nosotros pensamos que iba a haber mucha más gente vinculada al largometraje en Chile y a su vez, a las instalaciones y al video. Y ha habido como una separación de aguas muy violenta. Ruiz y Downey estaban fuera de Chile cuando desarrollaron su trabajo... y eso se nota mucho, porque no armaron equipo. No importa que no hayan enseñado, pero en el momento, cuando trabajas con gente, la envenenas hacia esa permeabilidad, que tú dices. Ahí Chile tiene que recuperar su historia. Así como en poesía, que es el caso de ustedes, cuando hablan de Huidobro, hablas de toda una historia con César Vallejo y demás. Es como que esa historia todavía no la terminan de hilvanar, pero sobre todo, ponerla en la praxis de la gente que está estudiando cine. Que no quede en teoría.

Iván: Hay una idea general de invisibilización de la técnica y se piensa la técnica como algo abstracto. Creo que tú lo llevas todo el rato a la práctica, a la materialidad y al soporte. Es decir, una discusión concreta.

JLF: Te voy a decir algo más. En ese momento, en que yo vivía en Francia, mucho antes de conocerlo, Comolli era el jefe de redacción de Cahiers... y empezó a publicar "Técnica e ideología"¹. Curiosamente, lo vengo a conocer - personalmente, lo invitamos un montón de veces y es un querido amigo. Pero lo que queda claro, y es en lo que disentimos, y a él no le gusta nada esto. Porque para él, todo esta cuestión es siempre cinematográfica, no importa que estés trabajando con video, con digital o con lo que fuese. De hecho, la última vez que vino acá, andaba con un iPhone grabando. Entonces, nosotros le decíamos que no podía comparar eso con hacer cine. Y él decía que era lo mismo. A nosotros nos parece que ese discurso de "Técnica e ideología", había que ampliarlo a los otros medios. Creo que ahí está el punto de inflexión.

Acá hay una chica que vino ahora, que está trabajando *Patio* (1959) de Glauber Rocha, una brasileña, que se acaba de ir. Y siempre nos acordamos de la famosa anécdota de Jean Paul Fargier, de cuando estaba en Cinétique, él era muy marxista-leninista y con unas ideas muy cuadradas del cine, y dicen que van a entrevistar a Glauber Rocha, en un hotel en París, con Gérard LeBlanc. Y le preguntan a Rocha, "¿cómo ve usted el futuro del cine en relación con el marxismo-leninismo?". Y que Rocha estaba tirado en una cama, y le dice "¿cómo puede ser que con una tecnología tan moderna, me hagan una pregunta tan retrógrada?". Ahí me parece que está la clave.

Iván: Me gustaría llevar esto a tu actividad como curador. "Visionarios" fue una gran Historia del video y cine experimental latinoamericano que desarrollaste con otros curadores

JLF: Empecé hace mas de 20 años con esto, empecé curando video arte en los año 90. Tuve la suerte de poder curar para Francia, Montbelliard en ese momento un lugar muy interesante. Luego empecé a curar trabajos de alumnos míos, donde se pasó del video-monocanal al multimedia. Curar instalaciones es más complicado: está el tema del espacio, la galería, la temporalidad. Todo esto se abrió de manera enfermiza, un amplio espectro de lo audiovisual y su historia.

Iván: Has sido testigo privilegiado del acontecer latinoamericano también por los encuentros de nuevos medios ¿Como evaluarías el presente de ese campo ampliado?

JLF: Venimos de una intensa actividad las últimas décadas en el área del video arte, arte interactiva, etc en América latina. *Pachito Rex. Me voy, pero no del todo* (2001), por ejemplo, es una película digital mexicana hecha por Fabián Hofman mucho antes de lo que hizo Sokurov y que además era

interactiva. *El tiempo no recuperado* (2004) de Lucas Bambozzi es un híbrido entre cine y multimedia. Hoy más bien hay normatividad, chatura, a partir de este ambiente de ferias internacionales. En la obra de Lev Manovich, pasamos del lenguaje de los nuevos medios - que implicaba interfaz, manipulación, experimentación, programación - a la idea que el software toma control. Su último libro es interesante, es un análisis de software de marca. El mercado capturó gran parte de lo que es este pensamiento, estos trabajos... antes todos tenían un diseño interface propio que era parte de la obra. Hoy casi todo mundo ha dejado de programar porque es difícil y caro. El software de marca, marca un trabajo. El 100% del audiovisual hoy, salvo raras excepciones, son todos de software de marca (Adobe, Final Cut, etc.). Por eso que estas teorías tan radicales - de Manovich, Flusser, Machado - planean que si eres realizador multimedia tienes que diseñar interfaces. Así como se habla de la globalización hay que pensar esto: que el 100% del audiovisual es software de marca. Y esto no es una visión amarga... es una realidad que hay que trabajar. El discurso apocalípticos e integrados no existe. Debemos pensar que es lo que hay y qué es lo que tengo. Hoy, en términos creativos: GoPro, el tema de los celulares me interesa. *Tangerine* (2015) es impactante... está hecha con 2 Iphones. Y es interesante porque pasa por 35.

Iván: ¿Hay cine después del cine?

JLF: Sí... lo que pasa es que es una entelequia. Claro que hay vida después de la muerte... depende de la teoría con que lo abordes. Pero el cuerpo murió. Yo ya no puedo filmar. El cinematógrafo nació con un soporte electromecánico y fotoquímico. Eso lamentablemente ya no está. ¿Cuál es la diferencia? Es que ya no se puede hacer cine. Cinecolor se ha transformado en una empresa de procesos digitales. Kodak se avivó y empezó a trabajar con fibra óptica hace muchos años, pero llegó tarde. En el mejor de los casos filmas pero pasas a digital. Murió el soporte. Y eso es un hecho patético y dramático que fue decretado por el mercado. El mayor debate va a venir cuando desaparezcan las salas de cine. En las salas de cine ya no hay cine.

Notas

1

NdeE: Serie de textos del teórico francés Jean-Louis Comolli publicados en 1971-1972 recuperados recientemente <http://www.emanantial.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=739>

Como citar: Pinto Veas, I. (2017). Jorge La Ferla, laFuga, 19. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/jorge-la-ferla/833>