

Apuntes sobre el estilo en Z32 (Avi Mograbi): la dimensión subjetiva en la creación artística

Por Viviana Vallejos*



Parece difícil imaginar al sujeto como un cuerpo encarnado que no percibe sino producto de una ceguera. Sin embargo, cuando comprendemos que conocer el mundo (los objetos e incluso a nosotros mismos como seres del mundo) siempre implica un ejercicio precario y parcial (propio de la experiencia del cuerpo), que pone en marcha el *punto de vista*¹ al que estamos sometidos, entendemos al fenómeno de la visión como un acto de dos caras: algo se

revela en el mismo movimiento en el que algo más se vuelve opaco, para permitir que aquello primero aparezca; recorte que funda la mirada y permite

* Estudiante de la Licenciatura en Artes FFyL (UBA). Investigadora integrante de AINCRIT y del área de Artes Escénicas del CCC (Centro Cultural de la Cooperación). E-mail: vallejos.vivi@gmail.com

¹ Merleau-Ponty explica este concepto como primera condición que hace posible toda percepción: “Ver es entrar en un universo de seres que se muestran, y no se mostrarían si no pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí. En otros términos, mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presenten. Pero, en la medida en que yo también las veo, las cosas siguen siendo moradas abiertas a mi mirada y, virtualmente situado en las mismas, advierto bajo ángulos diferentes al objeto central de mi mirada” (Merleau-Ponty, 1985: 88).

ver por un sistema de pérdidas. La mirada del artista se proyecta bajo este mismo esquema, en donde su visión del mundo consiste en un cúmulo de experiencias que mediatizan y moldean el enfoque de su mirada; su cuerpo (lugar desde donde se construye la sintaxis de la percepción) está dentro de su propia obra; su obra será entonces ese punto de vista irreductible: los límites (marco dinámico) que le permiten ver el mundo.

Otra característica que responde a los procedimientos artísticos (aunque no de modo exclusivo²) es la tendencia a otorgarle una coherencia específica a esa visión, a constituirse bajo una estructura como fórmulas (relativamente) fijas, configurando así un vocabulario, un estilo (Koestler, 1982: 48). Este relato del modo de ver de un artista (invisible para sí) no aparece sino en un análisis posterior realizado sobre el cuerpo de sentido de sus obras. Es aquí donde intentaremos detenernos procurando rastrear aquellas marcas de estilo esparcidas en *Z32* (Avi Mograbi, 2009), desandando el modo de estructurar la narración; la manera de organizar que envuelve los distintos elementos formales y de contenido encauzados en un relato fílmico que plantea la tensión entre la ficción y el documentalismo.

Z32: los elementos del discurso como marcas de estilo

En la escena de apertura, dos personajes (una pareja) conversan sentados sobre la colchoneta de una habitación. La escena cotidiana se tiñe de cierta anomalía cuando reparamos en el efecto que altera (digitalmente) cada rostro. Se trata de un ex soldado de la fuerza militar israelí que está dispuesto a testimoniar acerca de una operación encubierta (que concluiría con el asesinato de 12 policías palestinos) en la que tuvo participación como un miembro más del ejército con la orden de cometer el crimen que el Estado les

² Indagando en los dominios de la creatividad, Koestler equipara la figuras del payaso, el científico y el artista (humor, ciencia, arte), encontrando analogías hasta entonces ocultas dispuestas entre éstos procesos creativos. Además, sostendrá que el artista y el científico (ambos creadores) proyectan, cada uno en su medio, la propia visión de la realidad. Visión que se sostiene bajo una determinada coherencia a lo largo de toda su obra.

encarga. La identidad de ambos queda encubierta por razones obvias, pero el registro sí alcanza a revelar los matices del vínculo: de qué forma se procesa esta experiencia hacia dentro de la pareja.



Un personaje más que se hace presente en el filme es la figura del documentalista. El director lleva a cabo este procedimiento en gran parte de su filmografía³, presentándose a sí mismo como uno más de los actantes que conducen la narración. En *Z32* el personaje del director reaparece en varias oportunidades en el living de su propia casa, estableciendo algunas

³ En *Happy birthday, Mr Mograbi* (Avi, Mograbi, 1999), interpreta a un director (no él mismo, sino algo así como su doble en la representación: hace de sí mismo) al que le encargan la realización de dos documentales –uno, referido al 50º aniversario de la creación del Estado de Israel; otro, que relata los hechos acaecidos a partir del conflicto árabe-israelí (1948) que desencadenara el *Nakba*, según el cual miles de palestinos pasaron a ser refugiados al haber sido expulsados de sus territorios como consecuencia de la guerra. En otro filme posterior, el director pone en escena fragmentos de una conversación que mantuvo con una amistad de procedencia palestina, que se encuentra en una de las ciudades invadidas por el ejército israelí, durante el período en el cual Sharon y Arafat fueron las autoridades máximas de los pueblos en cuestión. El documental referido se intitula *Avenge but one of my two eyes* (Avi Mograbi, 2005).

consideraciones referidas a cómo representar lo que se está representando, mostrando los obstáculos que encuentra en el camino de la realización, sus preguntas, sus dudas. El recurso que emplea aquí subyace elaborado mayormente bajo la forma de intervenciones musicales⁴ (salvo la primera de ellas, que funda este espacio). Esta cuestión central en la filmografía del cineasta se presenta aquí en la estructura de *distanciamiento* sobre la cual se monta la secuencia que las reúne. Se crea el efecto de distancia al evidenciar la representación en tanto representación, evitando así la identificación y la vinculación afectiva por parte del espectador para con los personajes y lo narrado; pero sobre todo se produce este efecto debido a la interpelación directa que realiza el director (su personaje) sobre los espectadores al exponer sus interrogantes hablando hacia cámara, contándonos sus contrariedades morales acerca de la representación que está aconteciendo.



⁴ Reforzando la similitud que se establece con la operación que realiza el teatro épico brechtiano.

La puesta en escena del proceso que implica la realización de un filme también es mostrada en la película de Mograbi, junto con la estructura de puesta en abismo, elemento de plena vigencia en su cine (que además en este caso actúa como metadiscurso). Aquí funciona a partir del recurso de exhibir la cámara que registra al personaje del ex soldado mientras es entrevistado por el director, quien está detrás de otra cámara que muestra al personaje en cuestión de frente en un primer plano. También esta misma práctica se deja ver en los diálogos que aluden (durante la apertura y el cierre del filme) a la presencia del dispositivo que registra las imágenes: primero, mientras la novia del ex soldado le reprocha el cambio de actitud que cree tiene lugar en cuanto se enciende la cámara (que él mismo acaba de prender); más tarde, cuando especulan con apagarla y finalmente lo hacen. A esta altura, el carácter reflexivo de la película se repliega sobre sí mismo y adquiere la fórmula del “cine dentro del cine”, imitando la forma imbricada de una mamuschka.

En tanto relato, podemos entender al filme como la puesta en escena de un conflicto (dos fuerzas en oposición). Z32 hace uso de este elemento en varios órdenes, configurando una clasificación que diferencia tres posiciones distintas alrededor de éste: en un nivel más general y evidente el conflicto está contenido en la trama al instalar la cuestión de Medio Oriente como tema cardinal: la pugna existente en torno al territorio y la permanente hostilidad entre los pueblos, que esto trajo como consecuencia. Otro conflicto más se manifiesta en torno al personaje del documentalista a medida que éste expone el auto-cuestionamiento (su conciencia moral interpelada: si está mostrando o escondiendo un asesino en su película). Paralelamente, mientras el personaje del ex conscripto arriba junto con Mograbi al lugar del crimen por primera vez después de cometido, se establece una tensión del protagonista con el mundo externo que arrastra una nueva conflictividad. Una buena parte del filme transcurre en los interiores (el domicilio que comparte la pareja protagonista, el living de la casa del director de la película), cuando emprenden este recorrido hacia la zona de los hechos (que son narrados una y otra vez), un espacio nuevo se abre: el espacio exterior que se vuelve conflictivo debido al grado de

incertidumbre que la situación alcanza. El (ex) sirviente del Estado vuelve al lugar donde accedió a cometer el crimen terrorista (donde además teme ser reconocido). Con todo, a partir de una situación planteada en el espacio público se enfrenta con su propio conflicto interno.



En el filme se reconocen dos tiempos (o un tiempo presente que se desdobra) y dos espacios bien diferenciados entre sí. Por un lado, tenemos el espacio público recién mencionado de los exteriores. Por otro lado, está el espacio privado de los interiores. Asimismo este último (el espacio privado) también se manifiesta de modo más vasto a partir de la puesta en escena de ciertos aspectos la vida íntima de Avi Mograbi: al espectador se le otorga el acceso a la privacidad del director desde que nos informa cuáles son sus ideas más íntimas con respecto a la película, aquellas que por regla (más o menos) general nunca son reveladas por los autores en sus obras. Esto no termina allí, ya que a esta particularidad se le agrega que somos invitados a una excursión

por el living de su casa, donde conocemos sus muebles, sus mascotas, aprendemos el nombre de uno de sus hijos, alcanzamos a escuchar la voz de su esposa⁵.

A esta lógica espacial⁶ que oscila entre lo público (abierto, exterior) y lo privado (cerrado, interior) puesta en tensión o contrapuesta en el entramado de Z32, debería añadirse el tratamiento de un tiempo con una cara doble: el presente de la enunciación refiere hacia un pasado más o menos lejano (el relato de los hechos acaecidos que articulan la película); el presente de la enunciación que refiere al mismo presente, o bien a un pasado relativamente reciente (al relato del relato de los hechos acaecidos). Esta última temporalidad se utiliza estrictamente durante el *efecto de distanciamiento* que produce el documentalista cuando se deja ver acompañado por una orquesta, entonando unas estrofas operísticas asociadas a la representación en proceso.

Aproximación al esquema de la estructura del filme o posible dibujo de su matriz simbólica

Así como Carlo Ginzburg reflexiona sobre el paradigma de las ciencias sociales, prestándole especial atención a una anécdota de la historia del arte que le permitirá desentrañar la estructura común en la conformación de las disciplinas de esta especie, otorgándole la clave para entender cómo algunos elementos mínimos (indicios) son tan válidos como fundamentales para revelar

⁵ Que aquí no se hace presente ante la cámara, pero sí en otros de sus filmes. Por ejemplo, tiene participación protagónica en *How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon* (1997).

⁶ Esta es otra recurrencia en el cine de Mograbi: mientras que en *Happy birthday, Mr. Mograbi* se resuelve a partir de los espacios que visita el personaje para concretar la realización de los trabajos encomendados (el espacio social), y aquel en el que se encuentra cuando frente a cámara dialoga exponiendo sus problemáticas íntimas (espacio privado); en *Avenge but one of my two eyes*, se alterna entre el recorrido de las imágenes a través de la ciudad en las distintas entrevistas realizadas (el orden público), y la conversación telefónica que mantiene con un amigo en un lugar que podríamos acordar llamar su estudio, escritorio o habitación de trabajo (orden privado).

fenómenos más generales⁷. Del mismo modo en que Vladimir Nabokov estudia la cuestión estilística en *Madame Bovary* de Flaubert, describiendo exhaustivamente el despliegue de los detalles visuales que se encuentran en su prosa, para luego homologarlos a la organización más general en la construcción del personaje⁸. Así también, todos estos procedimientos que se manifiestan en el filme analizado –que tienen su relativa⁹ recurrencia en gran parte de la filmografía de Avi Mograbi–, forman parte de una coherencia narrativa que también puede apreciarse en la disposición y la combinación de las relaciones que se hilvanan bajo una estructura común que las engloba. El dibujo que esboza *Z32* se proyecta en un esquema parcialmente fijo, pero así trazado: un choque de dos fuerzas que se oponen, al que le sigue una fractura que interrumpe momentáneamente la presión ejercida en el choque y aligera o atenúa la disputa existente, pero instala a su vez, un nuevo choque que retorna siempre en esta disminución transitoria de la oposición primera que la envuelve. Por último, estos choques que se observan superpuestos nunca consiguen resolver la mutua contradicción. En síntesis, los choques (o conflictos) que se observan en los personajes y también al nivel de la trama, mantienen la oposición de fuerzas, descubriendo una configuración trazada sobre un fenómeno de origen violento. La distensión de estas fuerzas que luego irrumpe como una fractura (*efecto de distanciamiento*) en la narración encierra otro choque contenido en el anterior que regresa cada tanto para concretar otra vez la irrupción y el cese (momentáneo y relativo) de la oposición primera. Como dato último, esta estructura de choques así dados, no logra

⁷ Ginzburg observa el método morelliano de estudio sobre las pinturas que le permitía a éste distinguirlas como originales o copias. Tal método consistía en la examinación de los detalles de aparente intrascendencia, pero que sin embargo consistían en el indicio más relevante de la huella individual del artista. Según el autor, éste método ha sido advertido en la base de la novela policíaca de Conan Doyle y podría constituir el cimiento de la teoría freudiana (Ginzburg, 1989).

⁸ A partir de las capas del sombrero de Charles Bovary (Nabokov, 1985).

⁹ De un enunciado (filme) a otro, algunos elementos están ausentes y pueden llegar a ser reemplazados por otros. De todos modos, la estructura se conserva más o menos igual con variaciones sobre el acento o la intensidad en ciertos elementos u otros, en ciertos aspectos u otros.

conseguir resolución ninguna. Las oposiciones quedan intactas, dejando abiertos los conflictos.

A través de aquello que Z32 muestra como estructura formal de organización de los elementos dispuestos en la narración, puede rastrearse la matriz simbólica que ordena el repertorio en el que está basado el estilo de Avi Mograbi; las marcas de creación que pronuncian su modo (subjetivo) de ver el mundo. Así como la visión humana enseña sólo una cara (enfoque), lo interesante es que ese *punto de vista* siempre puede rastrearse y evidenciarse por intermedio del lenguaje. Eso fue lo que intentamos realizar con esta reflexión.

Ficha técnica

Z32

Director: Avi Mograbi

Guión: Avi Mograbi

Montaje: Avi Mograbi

Fotografía: Philippe Belaiche

Producción: Avi Mograbi, Les Films D'Ici, Serge Lalou

País: Israel - Francia

Año: 2008

Bibliografía

Comolli, Jean-Louis (2005), "Le cinéma d'Avi Mograbi", en Cahiers du Cinéma, nro. 606, noviembre, pp. 70-72.

Ginzburg, Carlo, (1989), *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona: Gedisa Editora.

Koestler, Arthur (1982), *En busca de lo absoluto*. Barcelona: Kairós.

Merleau-Ponty, Maurice (1985), *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta.

Merleau-Ponty, Maurice (2002), *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Nabokov, Vladimir (1985), *Lecciones de literatura*. Buenos Aires: Emecé.

Silberstein, Fernando (1996), "Cuerpos y espacios de sentido en el análisis de una obra", en EOS Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis.

Willet, John (1963), *El teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.