

# ENTREVISTA A EUGENIO DITTBORN

N. Richard - J. Muñoz

**Desde el trabajo de la imagen fija, ¿qué lleva a plantear la Imagen movimiento?**

En principio no se trata de la imagen movimiento en general, sino del descubrimiento de la posibilidad para mí del video. Esa posibilidad tiene que ver en primer lugar con mi amistad con Carlos Flores del Pino, quien, antes de conocer todo lo relativo a la producción video (grabar y editar), era cineasta, es cineasta. Juntos hicimos en 1980 varios guiones-video que nunca realizamos, y entre 1981 y 1983 grabamos las más extraordinarias entrevistas a los cuatro boxeadores chilenos que alguna vez disputaron títulos del mundo (Tani Loayza, Arturo Godoy, Godfrey Stevens y Martín Vargas) y que aún no nos hemos decidido a editar. Junto al mismo Flores y a Juan Downey, hicimos Satelitenis entre 1982 y 1984. Esos son mis comienzos como artista Video. Considero que con los "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música",



"5 Bocetos preparatorios..." - 1986

he dejado de ser un videísta de domingo para transformarme en un videísta de media jornada. El único videísta chileno de jornada completa es Juan Downey. Yo soy aun un videísta de media jornada, porque dependo para la Producción de mi trabajo video de la infraestructura de mis amigos, que se ganan la vida fabricando spots publicitarios para la televisión.

Al editar "5 Bocetos Preparatorios" aprendí más eso que en todo mi trabajo anterior como videísta. Y eso gracias a Juan Enrique Forch y a todo el equipo de Visual. Por

Primera vez se me dio tiempo para, por ejemplo, recomenzar cada vez que yo consideraba que había que hacerlo. En la editora 3/4 de Visual y por intermedio de Marcelo Pedraza pude ensayar y reensayar, borrar, comprimir, ver dos o tres posibilidades para cada aspecto del video antes de encontrar la solución definitiva. Otro asunto: fui siempre el productor de mis propios videos. Quiero decir con esto que tuve que ubicar, conocer o contactar a todos quienes aparecen grabados en vivo en mis trabajos: Fernando Lara (barítono), Enrique Leyton, Olga Pacheco y José Redin (cantantes

callejeros no videntes), Maruja Cifuentes, Jaime Vadell y Fernando Bordeu (actores), Tomoki Kurita (párvulo), Santiago Salas (percusionista), Claudia Cortés (nadadora) y Valentín Trujillo (pianista). Ensayar una y otra vez con ellos, dirigirlos, encuadrarlos, grabarlos. (Y que vieran luego sus cuerpos en el monitor). Eso y los esfuerzos para conseguir cámaras, camarógrafos, sonidistas, iluminadores. Eso y algo más es casi todo lo que hube de hacer para lograr imágenes en movimiento, imágenes movimiento. (Probablemente mi deseo de hacer video no sea más que el deseo de salir de mi taller y de los talleres de serigrafía, entre los cuales me moví desde 1977 hasta aproximadamente 1981). Y me llevó desde la imagen fija hasta la imagen movimiento la posibilidad de grabar imágenes televisivas, de reprocesar las imágenes grabadas por mí y grabadas de la tele regrabándolas, por ejemplo, reflejadas en espejos cóncavos, transformándolas en negativo, granulándolas, desenfoándolas, monocromatizándolas, congelándolas, ralentándolas fluida o entrecortadamente.

Y también me llevó desde la imagen fija hasta la imagen movimiento la posibilidad de editar. (Ah, cortar, insertar, recortar, borrar, mezclar, sobreponer, yuxtaponer).

Y para terminar con esta respuesta, yo diría que mi trabajo video hasta hoy consiste en el intento de espacializar el tiempo, de intervenir sobre el transcurso como si se tratara de una materia *superficial*: *diagramar*, entonces, el tiempo. Crear *contratiempos*.

El paso, entonces, de la imagen fija a la imagen movimiento (y aquí va la respuesta)

mantiene, tensándolo, *el tiempo* de la imagen fija y conquista *el espacio* de la imagen movimiento.

**¿El montaje o edición tiene para ti valor expresivo, o se trata de simples "miradas" o elementos que se yuxtaponen y se organizan en sistemas de referencia con valores propios?**

El montaje no tiene para mí valor expresivo. Repito: el montaje es para mí la posibilidad de construir una memoria que no acumule información *en profundidad* (depósito volumétrico), sino que lo haga *en extensión* (depósito superficial), depósito este último que en rigor no acumula sino al cual se adhieren, yuxtapuestos, fragmentos, miradas abruptas o simplemente "miradas" como las llamas en la pregunta. Miradas entre paréntesis, es decir *miradas provisionales*.

En "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música", esas miradas provisionales ensayan mirar *sin establecerse* en lo que

"La Historia de la física" -1982.



miran. Miradas en tránsito, entonces, y que dejan transitar eso que ellas miran y construyen: *lo múltiple*.

**¿Qué rol cumple en tu obra la imagen mediatizada?**

Mi obra propuso, hasta un cierto momento, la relectura de imágenes públicas. El interés de esas imágenes, invariablemente producidas mecánicamente (fotografías impresas en diarios y revistas de amplia circulación), consiste en que constituyeron y constituyen ámbitos colectivos de lectura.

Para proponer una revisión de esas imágenes, es decir una exploración de su recepción, *la cita*, en cuanto mecanismo de reescenificación, es decisivo. Otras maniobras críticas completaron esa reescenificación: la ampliación, el cambio de soporte, el uso de técnicas de impresión otras que las técnicas de impresión empleadas en diarios y revistas y la yuxtaposición de textos.

En rigor se trató del trabajo con la imagen mediatizada. Trabajo que podría caracterizarse como trabajo de traslado de restos, viaje de un medio a otro y del efecto de ese traspaso sobre la imagen: *su extrañamiento*.

**¿Cuál es el estatuto de lo popular en tu obra?**

Por ejemplo: en los "5 Bocetos Preparatorios" hay varios estratos de lo popular que entran en contacto: desde prácticas artesanales tales como la canción callejera ejecutada por no videntes en el Paseo Ahumada, pasando por el rock argentino, hasta eventos



deportivos transmitidos planetariamente en directo a través del Canal Trece, tales como los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, USA, 1984.

Explorar qué hay *entre* esos estratos: el abismo que *separa*, por ejemplo, la música del cantante cubano Beny More de los éxitos de la cantante norteamericana Brenda Lee. Propongo en mi último video la posibilidad de un abismo que conecte a More con Brenda Lee.

Ese es todo el movimiento de los "5 Bocetos Preparatorios": la construcción de *abismos de conexión* (¿La radio no es acaso ya un modelo?).

Por otro lado, es necesario recordar aquello que suele omitirse, olvidarse o malentenderse: no hay popular-musical sin soportes de reproducción musical, es decir sin industria nacional y transnacional de lo popular-musical. Soportes y *redes industriales* posibilitaron y posibilitan la audición,

circulación y transmigración musicales. Disco, radio, cine, audiocassettes y televisión constituyen propiamente el tejido de lo popular-musical.

Otra de las preocupaciones de los "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música" es el mestizaje musical. Valga como modelo el viaje legendario que hiciera a comienzos de los cincuenta, desde La Habana a Ciudad de México, el vocalista Beny More (El Huapachoso), contratado por la orquesta de Pérez Prado como solista. Al retomar a La Habana, años después, More creó su propia orquesta, incorporando a ella los instrumentos de viento (trompetas, clarinetes y saxos) que Pérez Prado había incorporado a su propia orquesta, Instrumentos que provenían de la tradición de las grandes orquestas norteamericanas de jazz de los años cuarenta.

(Uno de mis propios estratos de lo popular-musical: yo oí por primera vez a la nueva orquesta de Beny More en el invierno de 1968, en el taller de Juan Capra, en París. Se trataba de un disco 33 un tercio, grabado en La Habana a comienzos de los sesenta. [Cuando a Varadero llegué conocí la felicidad]).

Un caso de mestizaje musical en "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música": allí Fernando Lara, barítono lírico y profesor de canto en el Conservatorio, canta junto al pianista Valentín

Trujillo el bolero "Contigo en la distancia". A su vez, en ese mismo boceto, Enrique Leyton, cantante callejero y ciego, canta el mismo bolero. Una misma canción transita

entonces por dos *cuerpos culturales separados*: cuerpo de la ópera y cuerpo de la calle. (Al final de ese boceto se sobreponen sin coincidir los audios de las dos versiones de "Contigo en la Distancia").

Y para terminar con la respuesta: todo nuevo Hit (éxito musical), por la reproducción que lo soporta y multiplica y la repetición que lo inscribe, hace aproximadamente el mismo trayecto que un derrame líquido sobre un terreno poroso: cae allí, entra, se expande lenta o vertiginosamente y termina por detenerse.

"5 Bocetos Preparatorios" trata en parte de la re-irrupción de ciertos número uno de los ranking de Popularidad musical y de su yuxtaposición junto a otros ex hits, no ya en el espacio de una historia que fuera el catastro cuantificador de sus desapariciones sucesivas, sino en un espacio imaginado, espacio fragmentado, constituido de granos, densidades, texturas y tramas heterogéneas, ante los cuales los audios, las músicas, los hits, los éxitos se *re-excitan* escapando así al enclaustramiento de su pretérito transparente e inerte: reconstitución de escena o escena video de reconstitución.

**Elementos como radio, teatro, boleros, deportes como instancias de lo popular ¿constituyen un mensaje articulable y cuáles son sus relaciones con lo culto?**

En mi trabajo lo culto y lo popular se relacionan a través de maniobras de injerto de lo popular en lo culto. Esas maniobras permiten revisar *intercríticamente* ambas dimensiones de la cultura.

La producción de mestizaje (mezcla y combinación de géneros, mediaciones y procedimientos técnicos provenientes de ambas dimensiones) atraviesa todo mi trabajo gráfico, pictórico y video: pintura-fotografía impresa, crónica roja-radioteatro, fotografía impresa-poesía culta, televisión-documentación video de acciones o acontecimientos autobiográficos, pintura-epístola, son ensambles y articulaciones que permiten simultáneamente construir y analizar un posible *lugar común* de lo culto y lo popular.

**De "La Historia de la Física" a los "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música":**

**a) ¿Hay simetría de títulos y que sentido organiza?**

**b) ¿Hay el paso de un sistema de referencia a otro, como táctil, auditivo, visual, etc.?**

Se trata en ambos videos no ya de recitar La Historia sino de remover su periferia, es decir de escribir audiovisualmente historias.

Si spots publicitarios y noticieros televisivos, tele-eventos deportivos en directo, seriales y películas norteamericanas fuera y dentro de la televisión, han formado decisivamente nuestros hábitos perceptivos audiovisuales, ¿cómo podría el trabajo video omitir ese hecho crucial?

Una posible respuesta yace en algunos de mis videos y consiste en incluir allí, *incrustándolos*, fragmentos televisivos para someterlos a análisis haciendo ficción con ellos *sin sublimarlos*, eso es manteniendo el

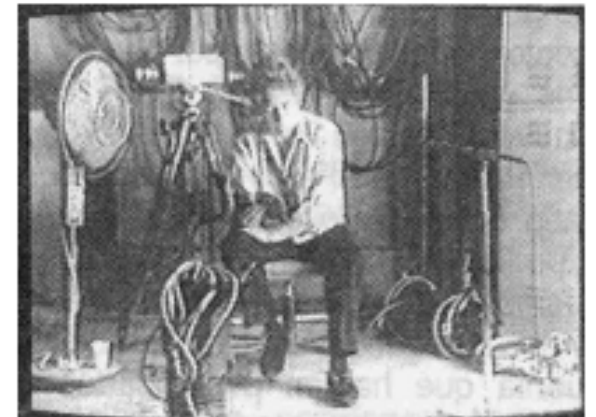
*estatuto de cita* de esos fragmentos televisivos.

Como parte del mismo movimiento de *enganche* con la audiovisualidad de masas, he incluido en mi último video sustancias visuales provenientes de la memoria y desmemoria cinematográficas: materias technicolor, materias blanco y negro que, anexadas a materias *tabú* (negativo cromático, fuera de foco), conforman junto a la transparente materia de la televisión norteamericana en directo, en los canales de televisión de acá (nadadores y gimnastas olímpicos), una piel video de procedencia múltiple. Esa sería la especificidad de mi trabajo como videísta en los "5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música":

LA TRANSAUDIOVISUALIDAD  
OCTUBRE 1986.



"La Historia de la física" -1982.



"5 Bocetos preparatorios..." - Eugenio Dittborn