



Sergio Wolf

Les courts-métrages de Paulo Pécora

Continuité et choc dans le champ instable de l'image

Cuando uno se pregunta por las películas de un director lo que se está preguntando es de *qué están hechas*, más que *cómo están hechas* esas películas, aunque tenga interrogantes sobre la manera en que se logró un plano, el tipo de diafragma que se usó para obtener una cierta intensidad de la luz o cuál fue el de post-producción. Pero creo que esa pregunta no sería adecuada frente a lo trabajos de Paulo Pécora, porque en ellos no se trata de una interrogación sobre *lo hecho* (así como se dice de algo que ocurrió en el pasado) sino sobre aquello que *está haciéndose* (ahora, "durante") que está ocurriendo frente a los ojos del espectador y que, entonces, no está terminado sino actualizándose, terminando de definirse en el momento en que es visto.

Quando on s'intéresse aux films d'un réalisateur, on se demande avant tout *de quoi ils sont faits*, et non pas *comment ils sont faits*. Et cela même si on s'interroge sur la façon dont un plan a été tourné, sur le type de diaphragme utilisé pour obtenir une certaine intensité de lumière ou sur celui qui a été employé en post-production. Mais je crois cette question hors de propos face aux travaux de Paulo Pécora. Ses films ne portent pas d'interrogation sur *ce qui a été fait* (façon de se référer à des faits du passé), mais sur *ce qui est en train de se faire* (maintenant, "pendant"). Paulo Pécora interroge le spectateur sur ce qui se passe devant ses yeux : un événement qui à ce moment-là n'est pas achevé, mais qui est en train d'avoir lieu, et ne se définit totalement qu'au moment où

Los cortometrajes de Paulo Pécora



Qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde (2002) court-métrage.

Toda la obra de Pécora exige no tanto una atención vigilante para descubrir secretos ocultos que expresan la racionalidad del que mira, más allá de que haga jugar estas operaciones para demostrar su ineficacia, como con la valija de fondo misterioso en *Oscuro*. El sentido, acá, no es un trazo que puede seguirse, sino una huella que se pierde y se desdibuja, y que –apelando a los elementos naturales, tan persistentes en Pécora– se escurre como la arena, se incendia como el fuego y se sumerge en el agua para nunca reaparecer del mismo modo.

Si algo piden los cortometrajes de Pécora es otro tipo de atención, en su caso, más bien flotante, entre la vigilia y el sueño, una atención que pide avanzar en una zona extraña, viscosamente melancólica, de paisajes desolados. Porque el único aspecto de fusión y continuidad de estas (por ahora breves) películas sucede en ese territorio incierto, donde se fusionan los paisajes desolados en el sentido físico con los paisajes de la mente en el sentido metafísico, como en *8cho*, o como en *Aspero*.

Los paisajes reales y los paisajes mentales se contaminaron al punto de que no se sabe si son ellos, los paisajes reales, quienes recuerdan, y no los personajes, como esa marca indeleble en la superficie volátil de la arena, en *Aunque estés lejos*. Los lugares ya no son lugares porque se volvieron espacios anfíbios, anómalos e irrespirables, donde los personajes se ahogan y el tiempo naufraga. Cuando el paso del tiempo

il est vu.

L'œuvre entière de Pécora finalement, ne demande pas une attention particulière pour cerner des secrets cachés qui renverraient le spectateur à sa propre rationalité, même si le réalisateur la sollicite souvent pour mieux en démontrer l'inefficacité, comme l'illustre la valise à double fond dans *Oscuro*. Le sens n'est pas ici un fil que l'on peut suivre, mais une empreinte qui se perd et s'efface; une empreinte qui – par le biais des éléments naturels, si présents dans l'œuvre de Pécora – s'égrène comme le sable, s'enflamme comme le feu et plonge dans l'eau pour ne jamais réapparaître de la même façon.

C'est une toute autre attention que requièrent les courts-métrages de Pécora, en quelque sorte flottante, entre la veille et le sommeil. Une attention qui exige d'avancer dans une zone étrange, visqueusement mélancolique, de paysages désolés. Le seul point de fusion et de continuité de ces films (brefs jusqu'à présent) se trouve dans ce territoire incertain, où les paysages désolés (au sens physique) et les paysages mentaux (au sens métaphysique) fusionnent, comme dans *Ocho* ou dans *Áspero*. Les paysages réels et les paysages imaginaires se sont contaminés à un tel point que l'on ne sait plus si ce sont eux, les paysages réels, ou les personnages qui se souviennent, tels cette marque indélébile sur la surface volatile de la plage dans *Aunque estés lejos*. Les lieux ne sont plus des lieux, ils sont devenus des espaces amphibies, anormaux et

po pareciera habilitar una contextualización del espacio, cuando esos lugares parecen haber quedado marcados por lo que ocurrió o se deseó que ocurra en ellos, cuando el amor sobrevoló por ellos como una ráfaga o un animal salvaje y huidizo, incluso en esos casos, como el café Roma de *Siempre nunca* o el departamento de la excepcional *Una forma estúpida de decir adiós* (dos películas complementarias, casi una saga embrionaria), incluso en esos lugares la idea del paisaje desolador hizo que la objetividad rotunda del espacio y la subjetividad brutal de los personajes o las cosas (difícil escindir quién piensa o recuerda a quién), se volvieron una única entidad mutante.

¿Cómo mirar esos paisajes desolados? Esa pregunta Pécora la responde fabricándose sus propios anteojos. Pero se trata de anteojos que lejos de *corregir la mirada*, la vuelven más estrábica, la enrarecen al punto de que sea imposible (y vale el desafío para quien se anime a desmentirlo) encontrar en todas sus películas un solo plano "normal". No son películas que cultiven una docencia sobre la mirada y por eso los anteojos piden que desaprendamos, piden rebelión y multiplicación en vez de obediencia y normalidad. Esos anteojos existen, los usa la chica de *Les lunettes*, y prueban la reversibilidad del tiempo y de los lugares, y quizás empezó a usarlos cuando ella viajó por Francia, ellos se volvieron enigmáticos, inventando un tipo de modelo que le calza bien a la obra de Pécora: los *anteojos-Rayuela*. Esos anteojos para desaprender a mirar, sin embargo, nos van modificando. Quizás a su pesar, nos educan y habitúan a mirar, empujándonos a golpes asincrónicos, donde el sonido batalla con la imagen y se disgregan como las parejas que están en el cuadro (como en *Qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde*,

8cho (2006)



irrespirables. Les personnages s'y noient et le temps y fait naufrage. Lorsque le cours du temps semble aménager l'espace dans son contexte, lorsque ces lieux semblent avoir été marqués par ce qui s'y est déroulé ou ce qu'on a désiré qu'il s'y passe, lorsque l'amour les a survolés comme une rafale ou un animal sauvage en fuite, même dans ces cas-là, comme le café Roma de *Siempre nunca* ou l'appartement de l'exceptionnel *Una forma estúpida de decir adiós* (deux films complémentaires, presque une saga embryonnaire), même dans ces lieux-là, l'idée du paysage désolé a transformé l'objectivité catégorique de l'espace et la subjectivité brutale des personnages ou des choses (il est difficile de savoir qui pense ou se souvient de qui) en une unique entité mutante.

Comment regarder ces paysages désolés ? Pécora répond à cette question en se fabriquant ses propres lunettes. Ces lunettes, loin de *corriger la vue*, accentuent le strabisme, elles transforment la vision au point qu'il est impossible (le défi vaut pour quiconque aurait l'envie de le relever) de trouver dans tous ses films un seul plan "normal". Ce ne sont pas des films qui désirent apporter un enseignement sur le regard. C'est pourquoi les lunettes nous poussent à désapprendre à regarder, elles nous demandent rébellion et multiplication au lieu d'obéissance et normalité. Ces lunettes existent, la jeune fille de *Les lunettes* les utilise, et elles montrent la réversibilité du temps et des espaces. Peut-être a-t-elle commencé à les porter lors de son voyage en France, elles sont alors devenues énigmatiques, inventant ainsi un modèle qui sied parfaitement à l'œuvre de Pécora : les *lunettes-Marelle*. Ces lunettes pour désapprendre à regarder nous modifient peu à peu cependant. Peut-être sans le vouloir, elles nous éduquent et nous habituent à regarder, elles nous font avancer par à-coups asynchroniques là où le son livre une bataille avec l'image, et ils se désagrègent comme les couples qui sont dans le tableau (comme dans *Qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde*), ou lorsque le son attaque l'image (comme dans *Áspero*), ou encore lorsqu'il s'avance et recule comme s'il souffrait de fuites soudaines (comme dans le clip vidéo *Formas de hablar*).

L'image n'est pas alors le fruit d'un acte de dépouillement et de nudité, mais celui d'un travail qui consiste, paradoxalement, à désapprendre ce qui a été (mal) appris. Ce travail se fait peu à peu, il veut être (rêve impossible du cinéma) quelque chose qui se construit devant les yeux du spectateur. C'est pourquoi les yeux sont si présents au début de ses films, comme dans *Aunque estás lejos* ou dans le clip vidéo *Reposar*. Les yeux nous regardent tandis que nous les regardons. Nos yeux regardent ces images déformées et brûlées, comme dans *Daniela Cugliandolo*, jusqu'à

Los cortometrajes de Paulo Pécora

2002), o el sonido ataca a la imagen (como en *Aspero*), o se adelanta y retrasa como si padeciera de fugas repentinas (como en el videoclip *Formas de hablar*).

La imagen, entonces, no es el producto de un acto de despojamiento y desnudez sino de un trabajo que, paradójicamente, consiste en desaprender lo (mal) aprendido. Ese trabajo es algo que va haciéndose, que quiere ser (quimera imposible del cine) algo que se va haciendo ante los ojos del espectador. Por eso tantos ojos empezando las películas, como en *Aunque estés lejos* o en el videoclip *Reposar*. Los ojos nos miran mientras los miramos, y nuestros ojos miran esas imágenes deformadas y quemadas, como en *Daniela Cugliandolo*, hasta que adoptan esa mirada. Por eso, también, las imágenes tienen marcas y borrones, hendiduras, grano, franjas incessantes de blancura furiosa, aceleramientos y congelados (la imagen cinematográfica va al encuentro de su infancia fotográfica, como en *Una forma estúpida...*), porque de ese combate a que fueron sometidas, de esa lucha parecen haberse liberado con heridas, igual que los personajes que se enamoran y buscan recuperar eso que creen (y digo "creen") haber tenido.

Hay en esa fricción ejercida sobre nuestros ojos un acto extremo y salvaje, como corresponde a todo cineasta con una idea radical sobre el cine. Violentar el cuadro es un modo (el mejor, o al menos el más provocador) de violentar al espectador. Si quiere ponerse los *anteojos-Rayuela* podrá desaprender y aprender a mirar de nuevo. Porque como dice el chico de *Aunque estés lejos*: "*Había arena y mucha agua. Soñé todo eso, pero vos no estabas*". A quien le habla es al espectador: no hay cine sin espectador. Pero eso sí: si va a ver las películas de Pécora, que se ponga los anteojos. ●

SERGIO WOLF Crítico, guionista y realizador argentino. Autor de los libros *Cine argentino. La otra historia, Ritos de pasaje* et *Cine y literatura y Nuevo cine argentino* (2002). Hizo los guiones de los films *Zapada* y *La felicidad*, ambos (Perrone), *Extranjera*, de Inés de (César), y *Encarnación* (Berner). Como director, realizó los tres medimetrajes *Ritos de frontera*, el documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, el cortometraje *Los destiladores de naranja*, y acaba de concluir su segundo largometraje, *Las orillas*. Ha dado seminarios en la Facultad de Brasilia y la Escuela de San Antonio de los Baños. Es programador del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

RESUMEN La obra de Pécora reclama una especial atención que exige al espectador entrar en una zona extraña donde los paisajes reales y los paisajes mentales se fusionan. Como todo cineasta que tiene una idea radical sobre el cine, ejerce sobre nuestros ojos un acto extremo y salvaje. Fabrica sus propios anteojos para que "desaprendamos" y aprendamos a mirar de nuevo estos paisajes.

PALABRAS CLAVE Paisajes desolados - Idea radical del cine - Desaprender a mirar.

ce qu'ils adoptent ce regard. C'est encore pour cette raison que les images ont des marques et des griffonnages, des fentes, du grain, des bandes incessantes d'un blanc criant, des accélérations et des arrêts sur image (l'image cinématographique part à la recherche de son enfance photographique, comme dans *Una forma estúpida...*). De ce combat auquel elles furent contraintes, de cette lutte, les images semblent être sorties avec des cicatrices, tout comme les personnages qui tombent amoureux et qui essaient de récupérer ce qu'ils croient (et je dis bien "croient") avoir eu.

Il y a dans cette friction exercée sur nos yeux un acte extrême et sauvage, acte que l'on retrouve chez tout cinéaste qui a une vision radicale du cinéma. Violenter le cadre est un moyen (le meilleur, ou du moins le plus provocateur) de violenter le spectateur. Si celui-ci veut mettre les *lunettes-Marelle*, il pourra ainsi désapprendre et réapprendre à regarder. Comme dit le jeune homme de *Aunque estés lejos*: "Il y avait du sable et beaucoup d'eau. J'ai rêvé tout ça, mais toi, tu n'y étais pas." C'est au spectateur qu'il parle : il n'y a pas de cinéma sans spectateur. Mais une chose est sûre : si vous allez voir les films de Pécora, mettez les lunettes. ●

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL
(ARGENTINE)
PAR ANAHÍ HOENEISEN**

SERGIO WOLF Critique, scénariste et réalisateur argentin. Auteur de *Cine argentino, La otra historia* et *Ritos de pasaje. Cine y literatura*. y *Nuevo cine argentino* (2002). Scénariste de *Zapada* et *La felicidad*, (Perrone), *Extranjera* d'Inés (O. César) et *Encarnación* (A. Berneri). Réalisateur du moyen-métrage *Ritos de frontera*, du documentaire *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, du court-métrage *Los destiladores de naranja*, il vient de terminer son second long-métrage, *Las orillas*. Il a participé à des séminaires à la Facultad de Brasilia et à l'École de San Antonio de los Baños. Il dirige la programmation du Festival de Cinéma Indépendant de Buenos Aires.

RÉSUMÉ L'œuvre de Pécora requiert une attention qui exige du spectateur qu'il avance dans une zone étrange où les paysages de la réalité et les paysages imaginaires fusionnent. Il fabrique ses propres lunettes pour nous "désapprendre" et apprendre à regarder à nouveau ces paysages.

MOTS-CLÉS Paysages désolés - Vision radicale du cinéma - "Désapprendre" à regarder.

