

## RESIDUOS EN POTENCIA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA AL AUDIOVISUAL INCONCLUSO

María Eugenia Benedetti - Romina Constantinoff - Matías Nicolás Taylor - Daniela  
Tramontín - Camila Bejarano Petersen- Ana Pascal  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

### Resumen

Lo inconcluso es, culturalmente, una categoría asociada negativamente a la frustración, al dolor y al descarte, algo que debe ser ocultado y minimizado. Sin embargo, constituye también una constante en la experiencia humana y es, como tal, meritoria de atención y análisis. Partiendo de la experiencia del ciclo de proyecciones *En Potencia*, Trabajo de Grado de la Lic. en Artes Audiovisuales con Orientación en Teoría y Crítica, el presente trabajo expone una relación entre el audiovisual inconcluso y el concepto de potencia como avenida de expansión de las posibilidades teórico-estéticas de la experiencia audiovisual priorizando su dimensión procesual.

Ubicada dentro de la praxis audiovisual, esta perspectiva valoriza los *residuos* de la producción audiovisual, propone un posicionamiento espectral que requiere la intervención intelectual e, inclusive, práctica sobre los mismos materiales, poniendo en evidencia su valor como *archivo*.

Palabras clave: audiovisual inconcluso, praxis audiovisual, residuo, archivo, expectación

### Introducción

Lo inconcluso es una categoría que, si bien es omnipresente en la vida real, es apenas nombrada y aún más difícilmente vislumbrada en la *praxis* audiovisual. Allí, lo inconcluso no es entendido como una condición transversal meritoria de ser examinada, sino más bien como una propiedad asociada al material no utilizado y devenido *residuo* de un proyecto *fallido*. Ante esta situación, en el trabajo colectivo de grado del Taller de Investigación y Tesis - Orientación Teoría y Crítica, se propuso abordar lo inconcluso dentro del campo audiovisual, desde el ciclo de difusión y debate *En Potencia*. El mismo se desarrolló a partir de un trabajo de investigación y gestión cultural que dio como resultado un hecho artístico: un espacio de proyecciones y conversatorio acerca de los audiovisuales visionados (En Potencia ciclo, 2021; enpotencia.ciclo, 2021).

La producción de un audiovisual, desde el surgimiento de una idea hasta su concreción, implica una extensa y compleja concatenación de tareas. Estos procesos pueden dar como resultado, por un lado, producciones finalizadas y, por otro, proyectos que *quedan a medio camino*, es decir que, por una razón u otra, nunca se finalizan. Estos últimos, al no alcanzar la etapa de clausura -considerada cualidad inherente y ampliamente necesaria para su circulación- tienden a ser ignorados inclusive por sus propios autorxs. Así, los audiovisuales inconclusos, escapan a la red estructurada de la forma concluida del cine institucionalizado, transitando un permanente *entre*: son imagen en movimiento y *papel*, son sonido y silencio; es decir, existen de manera potencial y distribuida entre medios. A raíz de estas características, es posible pensar al audiovisual inconcluso como *mal objeto*, término propuesto por Francesco Casetti, aspecto desarrollado más adelante.

Es pertinente preguntarse entonces, ¿qué sucede con aquellos proyectos que se descartan? ¿Cómo se distinguen materialmente los audiovisuales inconclusos de los concluidos? ¿Es posible tomar lo inconcluso bajo una lógica artística que desborde la exigencia de lo cerrado o concluido? ¿Qué espacios y dinámicas espectoriales habilitan? ¿Existe alguna especificidad del audiovisual inconcluso? Este trabajo pretende abordar estas preguntas, abogando por una perspectiva *potencial* del audiovisual inconcluso que considere su valor estético propio, por fuera de las lógicas de comercialización.

### Antecedentes y delimitaciones iniciales

En primera instancia cabe mencionar que, en general, la inconclusión en el ámbito audiovisual ha sido escasamente abordada. No obstante, se han encontrado algunos antecedentes dentro del campo artístico que permiten esbozar ciertas aproximaciones.

Con respecto a las implicancias que conlleva la conclusión de una obra, Alex Schlenker, profesor y realizador audiovisual, distingue una doble complejidad aparejada a la presencia de las mismas: “por un lado, implica tratar de entender qué es lo que parecería decir una obra a través de sus rasgos formales y discursivos y, por el otro, qué vivencias tratarían de sostener tales intenciones” (Schlenker, 2021, pp. 22-23). La propuesta del autor permite cuestionarse, ¿cuál es la relación entre el proceso creativo y realizativo de una obra y su conclusión? ¿Cómo se manifiesta esta relación posteriormente en la instancia de contacto con el público?

Para dar respuesta a estos interrogantes, es conveniente realizar un breve recorrido sobre la relación histórica que han sostenido el arte y la noción de finalización. Larry Shiner (2004) señala que los primeros abordajes que ponen en consideración lo no finalizado como material autónomo son el *boceto* y el *non-finito*. Durante el Renacimiento estas categorías son validadas como género y mantienen esta condición hasta el siglo XIX. Con el advenimiento de la era moderna, el concepto de arte se transforma, distinguiendo entre aquellas producciones plausibles de ser llamadas artísticas y aquellas relegadas a la categoría de *lo artesanal*. Mientras que la obra de arte inconclusa puede ser recuperada culturalmente, la artesanía suele ser considerada de menor relevancia<sup>1</sup>. Por otro lado, esta distinción también fue y continúa siendo determinada en un mercado capitalista, que influye fuertemente desde la economía industrial y dispone los consecuentes espacios de circulación. En tanto la artesanía es elaborada para un circuito de mercado general, la obra de arte tiende a ser producida para un público exclusivo. En otras palabras, se suelen ubicar en diferentes ámbitos de circulación como consecuencia de sus condiciones de producción. Entonces, para que una obra circule, ¿es condición excluyente su finalización? Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX se produce un viraje hacia las formas de arte no cerradas, valorizando los procesos como necesarios. Tómese la distinción entre *obra cerrada* y *obra abierta* propuesta por Umberto Eco, quien señala:

"Una obra musical clásica (...) [consistía] en un conjunto de realidades sonoras que el autor organizaba de modo definido y concluso (...). Estas nuevas obras musicales [abiertas] consisten, en cambio, no de un mensaje concluso y definido, no de una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete [músico]" (Eco, 1979, p. 33)

En este sentido, coloca la clausura de una obra cerrada *en manos* del autor, siendo éste quien organiza el discurso (en este caso musical) de manera definitiva. No obstante, las obras abiertas colocan al espectador como intérprete, otorgándole un rol más activo, siendo él quien termina por brindarle cierta conclusión. En palabras del autor, son “(...) obras cuya «indeterminación», cuya apertura puede aprovechar el lector bajo un aspecto productivo”

(Eco, 1958, sp.). Cabe destacar que estas obras están “deliberadamente fundadas” y pretenden “estimular de una manera específica” (Eco, 1979, p.36). Queda entonces preguntarse: ¿Son abiertas las obras inconclusas? ¿Son, incluso, obras?

Ahora bien, antes de proseguir, resulta necesario identificar lo *inconcluso* como una categoría diferente de lo *incompleto*. Si bien ambas coinciden en introducir la noción de lo faltante en una totalidad, esta última llega a obtener cierta clausura que permite su exposición en espacios hegemónicos, mientras que la primera se mantiene abierta, disgregada y *potencial* o, en otras palabras, carece de totalidad. Tómese por ejemplo *The Snowman*, film que fue exhibido en festivales y salas de cine. Empero, su director Thomas Alfredson, señaló en posteriores entrevistas que la película no alcanzó a filmar un 10-15% del guión propuesto debido a diversas problemáticas de producción (Sharf, 2017).

Por otro lado, lo abierto se distingue tanto de lo incompleto como de lo inconcluso por la *intencionalidad* (pretendida o efectiva) de sus elisiones, algo que (como se verá más tarde) lo inconcluso problematiza. Esto evidencia la complejidad de la circulación, tensionando la definición de lo concluido como categoría, poniendo en cuestión si la finalización es inherentemente excluyente y cuáles son las obras merecedoras de ser recordadas o recuperadas y bajo qué criterios. En esta línea, la entrada de Wikipedia *List of abandoned and unfinished films* (Wikipedia, s/f) propone una lista de obras no concluidas y abandonadas, diferenciándolas de acuerdo a la etapa de producción en la que se produjo su suspensión. De esta manera, constituye una primera aproximación posible a una categorización de lo inconcluso.

Con esta distinción en mente, *En Potencia* consideró la autoevaluación del estado de conclusión de cada proyecto por parte de sus realizadorxs como un factor importante, ya que es al menos parcialmente esta determinación la que hace a un proyecto inconcluso. A estos fines se generó la siguiente clasificación: *works in progress* (obras en proceso de conclusión), proyectos *latentes* (cuyo futuro es incierto) y proyectos *abandonados* (aquellos que fueron activamente descartados), relevando el ciclo estas últimas dos. Nótese, sin embargo, que estos diagnósticos son potencialmente transitorios, ya que tanto lx mismx realizadorx como una tercera persona pueden verse involucradxs en la conclusión del proyecto (problemática que rondará la totalidad de este trabajo, pero que no será abordada en detalle).

Este aspecto convive con la pregunta que se hace Schlenker: “¿qué o quién decide en qué momento una creación es ya una obra?”. En este sentido, propone que “habría (...) en el gesto de creación una posibilidad de cierre de aquello que se produce entre la vida y la materialidad que, a través de ese gesto, irrumpe en el mundo dado que ha dejado de producirse porque ya es” (Schlenker, 2021, p.23). Pero, ¿quién tiene la autoridad para determinar el *ser* de la obra? El autor da cuenta de que esta decisión “no necesariamente está bajo el control de los creadores (...), sino que es la resultante de una amalgama de percepciones y decisiones (muchas ajenas al orden estético) en las que participan otros agentes del campo cultural y artístico” (Schlenker, 2021, p.24). Sin embargo, tal afirmación sólo enfatiza que este *deber ser* implícito de la obra es más bien retrospectivo y analíticamente tautológico. Más allá de estos agentes involucrados, dicha aproximación no toma en cuenta la eventualidad o la fuerza mayor. La obra inconclusa se vuelve simplemente *la obra que no es*.

¿Qué puede decirse, entonces, de este *no ser* de lo inconcluso? Desde la literatura, en su análisis de *Honoris causa* (González, 2013), Daniela Novelli expresa una noción similar a la de Schlenker cuando sostiene que “algo que no está concluido significa que no está cerrado y, por lo tanto, es algo susceptible de ser encaminado hacia un determinado horizonte” (2014, p. 2). Aun así, ¿por qué apuntaría el material producido tan solo a *un* determinado horizonte? Aun descontando las bien conocidas críticas al autor como figura de autoridad sobre su propio texto, es pertinente señalar que dicho texto, en estos casos, *no existe* efectivamente como un objeto dado previo a su configuración final como obra. Incluso, ni siquiera su calificación de *terminado* constituye un factor taxativo de finitud. Con esto en

mente, este artículo buscará aproximarse al audiovisual inconcluso no como el objeto que debería haber sido, sino como una compleja matriz de potencialidades que fomentan un abordaje *procesual* de la imagen en movimiento y un entendimiento de estos procesos como valiosos en sí mismos. En breve, no se presentará a lo inconcluso como *la obra que no es*, sino como *la obra que es (en) potencia*.

### Lo inconcluso *entre medios*: documento, *grupalidad* y *afectación*

El cine relaciona en su constitución toda una serie de áreas y disciplinas tanto artísticas como técnicas y organizacionales y, junto a ellas, se vincula con una amplia variedad de medios y soportes. La palabra escrita, la tabla de cálculo, el dibujo, la indumentaria, la arquitectura, son tan solo algunos de los elementos que pueden verse involucrados en la producción de un audiovisual y, sin embargo, los rastros de su conformación tienden a ser obviados, relegados a la forma clausurada del film. Incluso en ella nos encontramos ante un paisaje tumultuoso y de compleja definición. Este carácter fue alguna vez teorizado por Sergei Eisenstein como una *síntesis orgánica y dinámica* de las artes, en la cual la obra cinematográfica es “un sistema inestable, *ex-statico* (sic.), capaz de crecer y reorganizarse a sí mismo” (Kleiman y Solamni (eds.), 2016, p. 385).

No obstante, existe también otro modo de aproximarse a esta multiplicidad de los medios audiovisuales: pensar al cine como un *mal objeto*. En entrevista con Daniel Fairfax, Francesco Casetti realiza la siguiente afirmación:

“(…) por mucho tiempo, el cine reclamó su especificidad, y este reclamo fue [realizado] debido al hecho de que no solamente no la tenía, sino que era precisamente un gran medio gracias a que no poseía una especificidad (...) una ausencia de especificidad, que era lo único específico del cine. La negación fue extremadamente interesante porque contemplaba el hecho de que el cine es un medio flexible, libre e incontenible. Un medio potencialmente oposicional. En cualquier caso, un mal objeto social.” (Casetti en Fairfax, 2017, p.6)

En esta propuesta, el cine no es un objeto ya dado, sino un fenómeno construido de especificidad perpetuamente diferida. El autor atribuye este carácter a la tensión entre visualidad y ambientalidad presente en el medio, pero ésta es también extensible a las condiciones de producción asociadas a la generación de audiovisuales. En el período de su conformación la producción audiovisual no existe en sí, sino que se construye como una figura emergente en una red de documentos, objetos, tecnologías y cuerpos, la cual requiere una constante efectuación de pasajes *entre medios* para configurar sus componentes como algún tipo de totalidad provisional. Ésta se encuentra, no como objeto en sí, sino de manera *potencial y distribuida*. La clausura de un proyecto no anula estas tensiones, sino que meramente las invisibiliza bajo la fachada aparentemente estable de lo concluido, manteniendo la inherente tensión presente entre todos estos componentes subyacentes (véase, por ejemplo, el fenómeno del corte de director).

El proyecto audiovisual inconcluso, en cambio, carece de esta clausura. Existe perpetuamente *entre*: entre imagen en movimiento y guión, entre *storyboard* y permisos de locación, entre planillas de presupuesto y plantas de luces. La inconclusión hace inescapable el carácter metatextual de la imagen en movimiento y sus procedimientos de generación, problematizando las grandes taxonomías que rigen las clasificaciones de la producción cinematográfica. ¿Qué es un largometraje del que solo se grabaron cinco minutos? ¿Es un musical un musical cuando todavía carece de música? Incluso, ¿cuándo podemos afirmar que algo es estrictamente audiovisual?

En el transcurso de la convocatoria *En Potencia* se recibió un proyecto llamado *Colección*, producido por Silvana Staudinger entre 2009 y 2011 (*En Potencia ciclo*, 2021, 0:26:38)<sup>2</sup>.

Originalmente compuesto por una serie de grabaciones documentales en video, en su estado actual consta únicamente de fotogramas recortados por la directora, ya que pérdidas e incompatibilidades de formato han vuelto a las capturas originales inaccesibles. Entonces, ¿es este proyecto un audiovisual pese a su carencia de movimiento?

*Colección*, en su estado actual, es un excelente fulcro para el abordaje del audiovisual inconcluso. El proyecto sobrevive actualmente petrificado, como imágenes inmovilizadas por la acción del tiempo y el deterioro de los materiales. Pero esto no constituye -según Staudinger- una pérdida irreparable, sino que puede actuar más bien como *germen*. Ella propone que el material no editado, los fragmentos audiovisuales de lo inconcluso, no son inertes, sino que con el tiempo pueden *devenir archivo*: una colección de componentes dados a rearticulaciones y resignificaciones que exceden a las finalidades con las que fueron originalmente concebidos (En Potencia ciclo, 2021, 1:22:00). Por lo tanto, el detenimiento, el deterioro y la descomposición son lábiles de *fermentar* y de promover nuevas formas de pensamiento sobre la producción audiovisual.

La propuesta de Staudinger describe las posibles riquezas a ser encontradas a raíz de las condiciones de producción del *registro amoroso* de sus amigxs y la lejanía espacio-temporal con el material generado. Esta aproximación no es únicamente formal, en tanto pone en primer plano la relación de lxs realizadorxs con los fragmentos existentes de este audiovisual inconcluso al introducir un distanciamiento del proceso original. Es decir, la transformación del registro no es solo un *devenir archivo*, sino que la *experiencia sensible* resignifica, a través de la dimensión oral activada por la realizadora durante el conversatorio, una mirada diferente de aquella bajo la cual fue concebido, un *abordaje afectivo* (Rolnik, 2008) que excede la planificación original e interpela a la experiencia vivida del equipo realizativo.

Así, estos *residuos* están dados no sólo a descomponerse sino también a reestructurar y recomponer el cuerpo fantasmático que es la obra originalmente planeada. En su ensayo *Elementos para una cartografía de lo grupal* Peter Pal Pelbart propone, siguiendo a Spinoza, que:

“somos (...) un grado de potencia, definido por nuestro poder de afectar y ser afectado. Pero jamás sabemos de antemano cuál es nuestra potencia, de qué afectos somos capaces. Es siempre una cuestión experimental (...) Sólo a través de los encuentros aprendemos a seleccionar lo que encaja con nuestro cuerpo y lo que no, lo que intensifica su fuerza de existir, lo que la disminuye” (2021, s.p.).

Como se ha señalado previamente, el trabajo audiovisual involucra la articulación de diversos medios, a la vez que suele suponer en gran medida dinámicas de trabajo colectivas. Los cuerpos actorales y los puestos directoriales son culturalmente preeminentes en el reconocimiento social y las discusiones sobre el medio audiovisual, opacando de esta manera las labores más técnicas o administrativas. Después de todo, una película industrial cualquiera es difícil de imaginar sin la coordinación y cooperación de una pluralidad de individualidades. La película actúa, así como *grado de potencia*, afectando las vidas de quienes la componen y, al mismo tiempo, siendo afectada por su labor (algo que se vuelve particularmente evidente en el marco de las producciones independientes y autogestivas).

Por ello, se comprende a la potencia como a una dimensión intrínseca del audiovisual, ya que (independientemente de su estado de conclusión) representa una presencia efectiva y afectante. Supone necesariamente modificaciones en las redes de implicancia que componen las *grupales* y, por tanto, merecen espacios de circulación y de evaluación crítica que permitan el acercamiento a distintos públicos. Los proyectos inconclusos se posicionan aquí de manera particularmente notoria: revelan el carácter *entre medios* del cine, evidenciando simultáneamente la multitud de conocimientos y capacidades involucradas en su creación. Éstas no pueden, en lo inconcluso, quedar relegadas a los

créditos o los detrás de escenas, sino que se vuelven una parte intrínseca de la obra, dando cuenta del carácter colectivo, social y complejo de la creación audiovisual.

### **Residuo y evidencia: el espectador como detective**

Nótese que esta relación de lo inconcluso con la potencia no devela una especificidad exclusiva de esta categoría, ya que la capacidad de afectación de una película es independiente de su constitución en una forma más o menos definitiva. Estos objetos tienen la particularidad de traslucir aquellos materiales y fuerzas que hacen posible la producción de un audiovisual. No obstante, se podría argumentar que los elementos extra y promocionales pueden verse bajo una luz similar. Cabe entonces preguntarse, ¿hay algo más que nos pueda decir la noción de potencia sobre lo inconcluso?

Como fue señalado previamente, la realización de un audiovisual (al menos en instancias más industrializadas) tiende a involucrar múltiples medios en las diferentes etapas de su conformación, todos organizados en función de la finalidad implícita de producir una imagen visual y sonora en movimiento. Empero, ante la ausencia de esta instancia conclusiva los materiales producidos en el marco de un proyecto se vuelven no una etapa de paso, sino quizás la totalidad de lo que la obra pueda ser. En términos de pantalla, podría decirse que lo inconcluso se manifiesta como ausencias obvias, sospechadas o imperceptibles. Más allá de ella, lo audiovisual coexiste con documentación, mensajería y planificaciones de toda índole, es decir, configuran una colección de documentos de diversos tipos y procedencias que alguna vez pretendieron una clausura y ahora existen como *residuos*.

Dichos materiales no tienden a sobrevivir, al menos culturalmente. El interés suscitado por las artes audiovisuales suele estar vinculado no solo a la imagen en movimiento, sino también a expectativas tanto narrativas como formales. Piénsese por ejemplo en la continuidad y la estructura, o incluso la corrección de color, presencia de sonido, créditos, etc. La ausencia o parcialidad de uno o más de estos suele ser disruptiva, pero, a diferencia de las obras abiertas, lo inconcluso no contiene una garantía de intencionalidad respecto a sus contenidos.

Considerando que el contacto con la obra inconclusa es algo que no sucede frecuentemente, ¿qué nuevas posibilidades habilita el encuentro con ella? Este encuentro puede ser comprendido como el perpetuo diferimiento de la forma concluida, que requiere para la persona espectadora un posicionamiento especulativo. Ésta tiende a ser expulsada de los materiales individuales (carentes de indicadores que definan límites de pertenencia) en función de reconstruir un inexistente original. La obra actúa no como objeto efectivo, sino como una entidad quimérica, emergente de conexiones, hipótesis y documentos de producción devenidos evidencia. De esta manera, “la línea entre editor y crítico se desdibuja, ya que cualquier encuentro con el texto necesariamente invita al lector a plantear nuevas conjeturas [*engage in second-guessing*]” (Groenland, 2015, p. 232) y, por tanto, a involucrarse activamente como parte constituyente del proceso realizativo. El audiovisual inconcluso se construye, así como una figura *potencial* en tanto su actualización es siempre dependiente de una elaboración conjetural por parte de la persona espectadora, colocándola en una posición cuasi detectivesca.

Considérese *La Herencia* (En Potencia ciclo, 2021, 00:25:08)<sup>3</sup>, audiovisual compuesto por un plano silente y continuo de poco más de un minuto de duración, en el cual la cámara recorre pilas de libros, manojos de plantas y velas ardientes. Ausente cualquier continuidad o documento suplementario, conferir sentido a la obra implica activar las dimensiones hipertextuales y metatextuales de los elementos presentes. ¿De qué tratan los textos mostrados? ¿Qué relación mantienen entre sí? ¿Cómo se articulan con los otros elementos de la puesta en escena? Y, en base a los elementos efectivamente presentes, ¿qué habría habido más allá del último corte?

Cabe notar que este tipo de indagación se encuentra presente también en obras concluidas. Esto se debe a que los elementos a analizar aparecen, en última instancia, en las mismas

imágenes audiovisuales. Caso diferente presentó, por ejemplo, *The Other Side of the Wind* (Welles, 2018). Este film fue durante casi 50 años una de las grandes obras inconclusas debido a continuas interrupciones de rodaje, problemáticas varias de producción y la muerte de su director. Sin embargo, la edición de la película fue finalizada en 2018 por Bob Murawski, luego de lo cual pudo ser finalmente estrenada. Describiendo el proceso, Murawski detalla que recurrió a fuentes diversas como referencia para la edición final, que incluyeron tanto documentos oficiales de producción como la filmografía previa del director, biografías, material documental de segundo grado y testimonios de personas cercanas a la producción y a Welles mismo (Hammond, 2018). El editor señala:

“En 1974 [Welles] filmó la mayoría de la escena de fiesta antes de volver en 1975 y grabar las piezas que iban a ser colocadas a lo largo de la película para llenar cosas acá y allá y clarificar diferentes escenas. Desafortunadamente, no hay documentación sobre dónde habrían ido estas piezas (...). Teníamos una versión del guión que alguien había anotado, así que tuvimos que (...) mirar todo, y después tratar de desentrañar qué escena se relacionaba a qué nota” (Murawski en Hammond, 2018)

El largo subsistió en celuloide desagregado, ediciones en proceso y notas al margen, las cuales deben ser analizadas íntegra e intercambiamente a los fines de configurar siquiera una suposición general de lo que la película final habría sido.

Esto es, quizás, una de las mayores contribuciones de lo inconcluso: el desplazamiento de la percepción del documento de producción como residuo en función de un entendimiento de los mismos como, efectivamente, *evidencia*. Este giro, si bien conocido por historiadorxs, no es ampliamente abordado fuera de ámbitos académicos o especializados, con algunas excepciones notables asociadas a proyectos inconclusos de cineastas de renombre<sup>4</sup>. En lo inconcluso, en tanto objeto potencial y especulativo, se distingue una categoría de objetos que, en su exposición, invitan al pensamiento crítico tanto sobre la obra de arte, como sobre los procesos y consideraciones involucrados en su factura y configuración, ofreciendo un campo fértil no solo para la reflexión académica, sino también para la articulación de nuevas modalidades espectatoriales.

### El documento en potencia

Queda, aun así, un último punto a examinar en este breve recorrido por la relación entre la noción de potencia y el audiovisual inconcluso. La obra audiovisual es, en el período en que se encuentra en estado de conformación, una figura altamente permeable y sujeta a cambios. No importa si son reescrituras del guión, modificaciones en los esquemas de iluminación o variaciones en la modulación actoral, cualquier cambio actúa de manera tal que tiene el potencial de resignificar (de maneras más o menos sutiles) la totalidad de la obra. Al enfrentarse con lo inconcluso el espectador se encuentra, como fue dicho previamente, en un rol de detective, recuperando evidencia para estructurar escenas y secuencias causales. No obstante, su actividad excede a este ejercicio. Las obras audiovisuales no son, después de todo, únicamente series de eventos, sino que implican decisiones formales que incluyen encuadre, movimiento de cámara, iluminación y movimientos en cuadro, etc., por no hablar de los elementos impredecibles introducidos en la obra por causas ajenas o ignoradas por el equipo de realización.

Es así que la búsqueda de la secuencialidad viene asociada a una búsqueda de intencionalidad o expresividad en y entre los materiales; la voluntad aparentemente reconstructiva deviene efectivamente creativa o, como mínimo, interpretativa. Esto, se podría argumentar, es también característico de la película incompleta. Por ejemplo, *Sobre el globo plateado* (Zulawski, 1988) pide a lx espectadorx que reconstruya sus escenas

faltantes, narradas por la voz en off del director. Aun así, el carácter no centralizado de lo inconcluso, su distribución entre medios y localizaciones, invita no solo a la reconstrucción especulativa, sino que reclama el acceso a sus partes componentes desagregadas y, por tanto, se abre a la posibilidad de recomposición activa del material. Lo grabado, lo escrito, lo dibujado, todo abandona su funcionalidad al proyecto original y obtiene un estado de pseudo autonomía, aún dependiente de una totalidad diferida pero lábil también de recomponerse, alterarse y resignificarse.

Es evidente, entonces, que la acción espectral en el audiovisual inconcluso requiere una aproximación *constructiva* que subyace y se encuentra implícita en la voluntad *re-constructiva* del aproximamiento detectivesco. Y es en este nivel que podemos hablar de una valoración del audiovisual inconcluso en sus propios y escurridizos términos: no solo como elemento afectado y afectante, y no solo como colección de evidencias que bosquejan una totalidad perpetuamente diferida, sino también como materiales que plantean sus propios intereses y propiedades estéticas y formales.

Esta lógica se encuentra presente en *La película infinita* (Listorti, 2018)<sup>5</sup>. Este film recupera fragmentos de proyectos abandonados de la historia del cine argentino, articulando storyboards con metraje de prueba y grabaciones en diversos estados de finalización. Estos materiales han, como sugiere Staudinger, perdido su secuencialidad para devenir documentos de archivo, susceptibles de integrar su potencia a otros audiovisuales bajo el carácter de metraje encontrado.

Nótese, sin embargo, que la propuesta del film de Listorti no es una convivencia llana y carente de roces. Las diversas procedencias de los materiales, sus diferentes características técnicas y estados de conservación, contribuyen a generar interrupciones en la continuidad del visionado, remarcando el carácter diferencial de sus componentes. *La película infinita* no es un ejercicio de doma, sino una puesta en tensión de todos los componentes que constituyen al audiovisual, afirmando algo que las obras inconclusas hacen ineludible: que el cine es un mal objeto.

### Mostrar entre objetos: dispositivos de lo inexistente

Considerando todo lo previamente mencionado, ¿cómo puede presentarse lo inconcluso? ¿Cómo darle un espacio de exposición que no reduzca estas tensiones formales que le son inherentes a la relativa chatura de la proyección de un objeto no convencional? En el artículo *Poéticas de la falla* el Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual se encuentra con este problema, planteándose la necesidad de “[interrogarse] acerca de los modos en los que el dispositivo de ‘lo diverso’ (...) funciona capturando y ‘poniendo a producir’ a aquellos fragmentos atomizados de la diferencia dentro de un ensamblaje armónicamente integrado” (2014, p. 2). El pensamiento sobre lo inconcluso, como el pensamiento sobre lo *queer*, invita a desnaturalizar estructuras asumidas permanentes y clausuras concebidas teleológicamente, pero precisa de dispositivos que permitan abordar sus implicancias sociales, estructurales y formales sin por ello reificar su forma. En este sentido, el precedente artículo sugiere que:

Una de las tareas que nos proponemos no pasa justamente por la consigna de “mirar más”, ‘diversificar la mirada’ o ‘mirar distinto’, sino interrogar continuamente las propias condiciones de posibilidad de la mirada y a su vez, el tipo de posibles que ésta facilita o sanciona. En esta interrogación constante de las miradas, no se trata solamente de amplificarlas, sino, sobre todo, de tensar, discontinuar e interferir sus coordenadas y también abismarse al considerar aquello que se produce en el ‘entre’ miradas, posibles potencias generadas por el encuentro, la fricción, la articulación, el conflicto y las afinidades.” (GIMDS, p.6)

El desafío consiste, entonces, en desarrollar dispositivos que den cuenta del carácter entre medios, reticular y distribuido del audiovisual inconcluso, dando lugar tanto a aproximaciones teóricas como prácticas y dialógicas. Esto en sí no es novedoso ya que, como señala Kekená Corvalán,

(...) toda curaduría implica una ética de gesto transdisciplinar, y esto la convierte en un dispositivo que, por un lado, borra las fronteras entre categorías e institucionalidades en sí mismas, y por otra, introduce decididamente la cuestión de la subjetividad curatorial como una revalorización de una práctica a escalas micro y macro políticas” (2021, p. 15).

La problemática suscitada por el audiovisual inconcluso radica en su unidad diferida, comprendida por objetos y sujetos en relaciones perpetuamente mutantes. Es entonces imperativo fomentar la mirada cartográfica descrita por Ivo Mesquita, configurando paisajes que en su encuentro con las miradas no solo proporcionen “una lectura que es, en sí, el espacio de comprensión y superación del territorio” (Mesquita en Sagle, 2017, s/p), sino que también habiliten la transformación del mismo a partir de estos encuentros.

La primera edición de *En Potencia* buscó recuperar algunas de estas dimensiones al *disponibilizar* documentos de producción en la página web del ciclo y al generar conversatorios que recuperaran las experiencias y opiniones de lxs realizadorxs involucradxs en los audiovisuales recibidos. Asimismo, futuras iteraciones podrían, tal vez, profundizar en la disponibilidad efectiva de los materiales audiovisuales propiamente dichos, permitiendo la producción de ediciones y remixes por parte de espectadorxs o artistas invitadxs. Sin embargo, e independientemente de las formas que estos dispositivos pudieran tomar, creemos crucial la generación de espacios que permitan la *dinamización* de materiales inconclusos, reconociendo la importancia socio-cultural, la pertinencia documental y la potencia expresiva de estos residuos.

Ahora bien, este artículo no se propone ser palabra final, sino más bien una primera experiencia de discusión de lo audiovisual inconcluso desde el punto de vista, primariamente, de lo que esta categoría puede contribuir a las aproximaciones teóricas del medio. Pero, como se ha aludido a lo largo de este texto, la inconclusión se ve vinculada a múltiples factores sociales y económicos que ameritan estudio propio. Podría preguntarse, entonces ¿Cuáles son las obras más dadas a no concluirse? ¿Se excluyen a sí mismas? ¿O son los circuitos de circulación los que las expulsan? ¿Bajo qué condiciones, para qué o para quién se producen? ¿La inconclusión responde directamente a las demandas y presiones ejercidas por los mercados del arte? Es imperante recuperar estas preguntas, sin perder de vista el carácter de lo inconcluso como un fenómeno tan experiencial como afectivo, buscando en él aquellos “intersticios por donde el cambio puede inmiscuirse” (Novelli, 2014, p.2).

## Notas:

<sup>1</sup> Shiner señala que cuando se comienza a hablar de bellas artes, el arte se vuelve materia de inspiración y genio, objeto de un disfrute específico mediado por un placer refinado. Al referirse a una actividad manual, la artesanía carece de esta dimensión. (Shiner, 2001, p.23-24).

<sup>2</sup> Debido a la ausencia de disponibilidad de tanto *Colección* como *Herencia* referiremos a ambos a partir de la transmisión del ciclo *En Potencia* a fines de habilitar la consulta de los materiales. Cabe recordar, sin embargo, que el ciclo no tuvo relación con la producción de estos, y el crédito es plenamente de Silvina Staudinger y Patricia Sánchez Baldazzi respectivamente.

<sup>3</sup> Véase nota 2.

<sup>4</sup> Tómese, por ejemplo, la previamente mencionada *List of abandoned and unfinished films* (Wikipedia, s/f). Esta refiere abundantemente a figuras canónicas de la historia cinematográfica, sean directores (Chaplin, Hitchcock, Pulanski), actores (Connery, Travolta, Willis), u obras asociadas a franquicias culturales preexistentes (James Bond, *Revenge of the Nerds*, *The Phantom*).

<sup>5</sup> Para una discusión detallada sobre los procesos involucrados en la película revítese Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (22 de octubre 2020). *La Escena Excéntrica: Leandro Listorti* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0U2RyuZ-ZPw&t=8s>

## Bibliografía:

- Corvalán, K. (2021).** *Curaduría afectiva*. Buenos Aires, Argentina: Cariño.
- Eco, U. (1958).** *El problema de la obra abierta*. Recuperado de <https://filotemas.blogspot.com/2015/06/el-problema-de-la-obra-abierta-u-eco.html>
- Eco, U. (1979).** *Obra abierta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Fairfax, D. (junio de 2017).** Cinema is a Bad Object. Interview with Francesco Casetti. En *Senses of Cinema* (83). (trad. Russo, E. A.). Disponible en <https://www.sensesofcinema.com/2017/film-studies/francesco-casetti-interview/>
- Groenland, T. (2015).** A King of Shreds and Patches: Assembling Wallace’s Final Novel. En Coleman, P. (ed.) *David Foster Wallace: Critical Insights*. Recuperado de [https://www.academia.edu/10520209/A\\_King\\_of\\_Shreds\\_and\\_Patches\\_Assembling\\_David\\_Foster\\_Wallace\\_s\\_Final\\_Novel](https://www.academia.edu/10520209/A_King_of_Shreds_and_Patches_Assembling_David_Foster_Wallace_s_Final_Novel)
- Grupo de investigación Micropolíticas de la disidencia sexual (noviembre de 2014).** *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Ponencia presentada en Coloquio Internacional “De una raza sospechosa. Arte, archivo, memorias, sexualidades”. Dirección de Archivos Bibliotecas y Museos, Santiago de Chile, Chile.
- Kleiman, N y Somaini, A. (eds.) (2016).** “Synthesis” of the Arts or “Friendly Cooperation” between the Arts? The General History of Cinema According to Eisenstein. En *Sergei M. Eisenstein: Notes for a General History of Cinema*. (pp. 385-391). Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam: University Press B. V.,
- Novelli, D (2013).** *Honoris a lo inconcluso*. [Reseña de Honoris causa de H. González]. Anuario de investigaciones, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Ediciones EPC, e-book.
- Pelbart, P. P. (2021).** Elementos para una cartografía de lo grupal. En *Lobo Suelto*. Recuperado de <https://lobosuelto.com/elementos-para-una-cartografia-de-lo-grupal-peter-pal-pelbart/>
- Schlenker, A. (2021).** *Vacío y materia: de las obras inconclusas y el factor t* (Ensayos).
- Shiner, L. (2004).** *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Sharf, Z. (17 de octubre 2017).** ‘The Snowman’ Director Knows Why Critics Hate His Movie: He Didn’t Shoot the Whole Script. *IndieWire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/2017/10/the-snowman-director-explains-movie-terrible-tomas-alfredson-1201888133/>
- Rolnik, Suely (2008).** Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, IX(18-19),9-22. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- Wikipedia (s/f).** *List of abandoned and unfinished films*. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_abandoned\\_and\\_unfinished\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_abandoned_and_unfinished_films)

## Webgrafía:

**En Potencia ciclo (1 de diciembre 2021).** *Ciclo En Potencia\_2021*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KE-uvcerRZE&list=PLUoP4mosxatvo2zpLMVHPRiqRIZh6mUGE>

**enpotencia.ciclo (2021).** enpotencia.ciclo [cuenta de Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/enpotencia.ciclo>

**Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (22 de octubre 2020).** *La Escena Excéntrica: Leandro Listorti* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0U2RyuZ-ZPw&t=8s>

**Studio Filmowe Kadr (productora) y Żuławski, A. (director) (1988).** *Na srebrnym globie* [Sobre el Globo Plateado]. Recuperado de [https://www.filmin.es/pelicula/sobre-el-globo-de-plata?utm\\_source=justwatch](https://www.filmin.es/pelicula/sobre-el-globo-de-plata?utm_source=justwatch)

**Zyngierman, P. (productora) y Listorti, L. (director). (2018).** *La película infinita* [Película]. Charla sobre *La película infinita*, recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=0U2RyuZ-ZPw&t=8s>