

"Lo importante es contemplar el objeto filmado como una constelación, orbitando". Entrevista a Hernán Khourian.

En principio, la entrevista se construirá cronológicamente a partir de la formulación de una pregunta en torno a cada una de tus películas. Tu primera película, *Áreas* (2000), es un trabajo extremadamente formalista, con una puesta en escena donde la cámara permanece casi inmóvil y donde los encuadres, regulares y simétricos, recogen diversas acciones del trabajo agrícola. ¿Por qué tomas el concepto matemático de "área" para designar tu primer trabajo documental?

Me parecía interesante encontrar un título que enmarcase el trabajo, esa idea de "la parte por el todo", pero también de la superficie de inscripción obtenida mediante la observación y experimentación de los acontecimientos y del azar. A partir de entornos determinados, la idea era crear un lugar (un espacio cinematográfico) donde se estableciera un principio de encuentro transitorio, momentáneo, marcado por el presente, puesto en juego como aparición, donde los animales, las vidas, las cosas fueran puestas en contacto, esperando su aparición. Es mi tesis de grado, y me parecía el momento propicio para intentar eso que tanto me había llamado la atención, crear ese "espacio", pasando un tiempo filmando el trabajo. La pregunta era simple: ¿qué sucede cuando se filma el trabajo? Y esta otra: ¿Qué ocurre con la impresión de autenticidad, lo descriptivo y su poder "evidenciador"? No ya sólo por las sensaciones producidas sino también por las marcas y los cuerpos, la percepción y los afectos.

En *Áreas*, esas tensiones o paradojas aparecían delimitando una zona desconocida para el cine y video experimental: el "interior" de Argentina. En un momento candente (finales de la década neoliberal, previo a la crisis del 2001) donde el trabajo empezaba a escasear y se problematizaba lo social. Ese fue el punto de partida, porque además el del trabajo es un tema originario en el cine. De hecho, los Lumière lo primero que hacen, es filmar a los trabajadores. Aunque posteriormente parece que el cine le dio bastante la espalda a eso de "filmar el trabajo" y las fábricas. Me parece que es un tema importante, germinal en lo contemporáneo, donde pueden aparecer un montón de tensiones y cuestiones.

En el caso de *Áreas*, lo de "filmar el trabajo" se da por la observación atenta, por la espera, por la fuerza y el anclaje de sus costuras. Aparece una poética donde el documental se busca y se descubre a sí mismo. No solo a través de la provocación de un choque o un cortocircuito entre quien mira y quien ha filmado, sino jugándose en cierta observación experimental, hasta diría de un juego estético. Este trabajo intenta pensar qué es la observación desde una mirada aparentemente distante, pero esencialmente clínica y centrada en darle valor a la mirada y a las situaciones como un encuentro. El trabajo se propone como un palimpsesto de regiones, situaciones y personajes que se entrecruzan

Miguel Alfonso Bouhaben
Escuela Superior Politécnica
del Litoral
Guayaquil, Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

desde un montaje sin palabras. *Áreas* es una obra sobre el tiempo, el azar, el paisaje y la observación como un medio de vinculación e interrogación sobre el mundo que nos rodea.

Esa idea del “trabajo filmado” ya la puso en práctica Harum Farocki. En *Arbeiter verlassen die fabrik*, Harum Farocki vuelve la mirada sobre la película inaugural de la historia del cine para pensar la problemática que subyace a la visibilización del exterior de la fábrica, frente a la invisibilización de su cara interior. Farocki hace hincapié en la idea de que el interior de las fábricas apenas se ha filmado. Supongo que tú no tuviste complicaciones para poder filmar el trabajo agrícola, ya que son dos tipos de trabajo completamente diferentes.

El trabajo agrícola es el que tiene más pregnancia en mi trabajo; el trabajo de las fábricas aparece más fragmentariamente. Pero bueno, al final de mi carrera de grado, más que una conciencia política, adquiero una conciencia de la política de las imágenes. Creo que el trabajo de base de la propuesta es formal y reflexiva: una forma austera, precisa de trabajar un dispositivo. La película se juega al querer encontrar esa política de las imágenes sobre un tema que, en general, es abordado desde otra órbita.

Uno de los elementos más interesantes de tu película es esa disidencia respecto a las formas dominantes de tratamiento del tema del trabajo. Si miramos toda la tradición del cine documental, la manera de ordenar el mundo del trabajo es, esencialmente, militante o muy politizada. Lo que hace que el tema trabajado sea de más difícil acceso al público general. Sin embargo, en *Áreas*, al generar ese dispositivo tan transparente a lo mejor resulta más política que la película más política: quizá habría que diferenciar entre la política y lo político. No sé si era tu intención hacer una película política que no tuviera la apariencia habitual de una película política.

Esto lo fui pensando tiempo después, pero todo el andamiaje de su realización fue más salvaje e intuitivo. Albergaba la sensación de que tenía que ir a capturar eso que se estaba desvaneciendo, el trabajo. Desde los procedimientos tenía una idea general, que era ir a lo desconocido. Pero no solo era una cuestión conceptual; también de manera literal: caer a filmar sin permisos ni avisos a nadie a muchos de los lugares y personajes que se ven en el video. Tenía realizado un trabajo de producción, de permisos con cierto itinerario y contactos, pero muchas de las situaciones que quedaron se dieron o aparecían en el camino.

En muchas de las zonas que filmé en *Áreas* -por ejemplo en Tucumán- eran zonas donde el cine militante de los '60 y '70 había pasado. Aunque en Argentina este tema reapareció a partir de 2001, con el estallido social, con un cine más bien urgente y políticamente comprometido. Lo que tiene *Áreas* de provocador es su construcción a partir de muy pocos elementos, pero armando un sistema propio de imágenes, sin palabras, sin diálogos, sin música. Por eso, de alguna manera, sigue siendo tan extrema la película. Se plantea este desafío, en varios de mis trabajos, casi de forma dogmática de atravesar y dejarse atravesar por un camino sin rumbo. Un proyecto abierto y sin guion, elaborando un problema o una zona. En lo inmediato, la puesta en escena trabaja sobre la dificultad de mirar a los ojos a los otros, buscando las miradas a cámara como un gesto posible, un acercamiento cuerpo a cuerpo. Porque

finalmente, y mayoritariamente, en *Áreas* la cámara está a la altura de los ojos o a la altura del cuerpo del otro, indagando cierta transparencia del dispositivo, pero llevado al exceso quizá por la idea de filmarlo en secuencias, una transparencia que busca evidenciar las miradas a cámaras de los trabajadores, la auto-puesta en escena que diluye las fronteras y vuelve sinuoso el intercambio. ¿Cómo sutura la imagen o el plano?

Esa es la pregunta que hacía Godard: ¿Cuándo terminamos un plano? Dicha pregunta, para el cineasta francés, implica una decisión política. En tu siguiente película, *Las sábanas de Norberto* (2003), se da una cierta continuidad, sobre todo en el trabajo de cámara, de encuadre y de composición del plano. Al igual que en *Áreas*, la cámara apenas se mueve. Sin embargo, ahora la estética de la película se construye con el blanco y negro y con un sonido continuo de respiración para contarnos la historia de Norberto. Al principio de la película, Norberto empieza a describir el esfuerzo que tiene que hacer para imaginarse una representación, creo que eso es de lo más potente de la película. Es decir, la historia de una persona que no recuerda lo que es una imagen, ya que él se quedó ciego de muy pequeño y el esfuerzo que hace de reconstrucción de lo que es una representación. Y tú haces todo ese juego, al principio, con esas imágenes abstractas donde no vemos casi nada. De ahí lo que te quería preguntar: ¿Cómo transponer toda esta problemática de ceguera al plano de las formas?

Muchos de mis trabajos nacen desde un lugar incierto, a partir de algo intuitivo o confiando en el deseo, quizá acentuado por las características de mi modalidad de producción, casi en soledad, de forma individual en todas las etapas. Aunque en mis últimos dos trabajos sumé a Guido Ronconi en el sonido, como una forma indispensable para construir dichos mundos.

En este proyecto la idea era aproximarse a su imaginario, indagando cómo dar la posibilidad de aparecer a dichos "mundos" como el de Norberto, de ensayar y aproximarse, a partir de distintas exploraciones, a una imagen posible. En el caso de *Las sábanas de Norberto* el objetivo era preguntarse: ¿Cómo construir



Áreas (Hernán Khourian, 2000)

imágenes de la memoria de un ciego? ¿Cómo actúa la representación del espacio? De hecho, llegué a *Las sábanas de Norberto* luego de ir procesando los ecos de *Ojos* (1995) que era en VHS, blanco y negro, y fuertemente contrastado. Fue mi primer corto, también sobre ciegos. Trabajaba sobre los cruces de miradas e imaginarios, la puesta en escena que la mirada tiene sobre otra; la primera era la mía y la segunda, lugar paradójico y paradójal, fue la de un grupo de ciegos.

El cine tiene que partir de algo que te toque, pero también que te haga dudar, puede ser

una crisis, o ciertas ambigüedades, pero lo que no puede dejar de construir es una imagen relacional atravesado por un imaginario propio. Pero tampoco es una regla tan clara para todos mis trabajos. Se trata de confiar en la deriva como instrumento, en lo que “sucede” y en la experiencia. En configurar una distancia singular, que no es tan regulable y fija, tiene movimiento y se quiebra; por eso cada propuesta puede ser completamente deforme, porque no se puede definir de una vez para siempre, esa distancia mutua y mutada es inmanente porque es inseparable de la experiencia, es un encuentro con lo desconocido donde los límites se co-funden y se mueven: ¿Quién es el retratado y quién es el que retrata? ¿Quién es el filmado y quien es el filmador? Tomada así, la práctica se juega en una distancia desconocida que intenta ensayar dicho encuentro.

Creo que cada trabajo va probando esas cuestiones como una práctica concreta, según las situaciones y los personajes, pero intentando buscar lo imprevisto; algo así como indagar y encontrar, más que la imagen y la distancia justa como en Kramer o en Godard, un cortocircuito, una interferencia. Lo importante es crear una constelación: contemplar y mirar ese objeto o sujeto filmado como una constelación, orbitando. Se puede decir que es casi una regla-licencia poética que a veces llevo a la práctica, aunque otras veces se rompe.

Lo que explica la mecánica de este trabajo -no sé si la mecánica creativa en general- radica en que lo importante no es la obra en sí, sino cómo esa obra te transforma cuando la realizas. Casi parece que la obra es el registro de tu transformación. Hay una relación tan dialógica, tan transformadora. Sin duda, tú le habrás transformado y él te ha transformado a ti. ¿Podemos considerar *Las sábanas de Norberto* como el resultado de esas transformaciones mutuas?

Sí, en realidad hay una relación de necesidad mutua, de ilusión, de aprendizaje, de microficción. Por ejemplo, en el diálogo en *off de Las sábanas de Norberto* hay un intercambio casi epistolar durante todo el rodaje, una relación, una conversación que duró unos meses. Es un trabajo que se abre en esa diferencia, en el choque mismo con lo múltiple y heterogéneo. Para mí no existe un rodaje en sentido estricto, sino un trabajo en el tiempo y con el tiempo. Me parece que uno tiene que contaminarse de los propios gérmenes del proceso; son gérmenes que se afectan entre sí. ¿Cómo transformar esa situación, captando un reflejo de uno mismo y del otro?

Esto me recuerda a Henri Bergson, que decía que la vida es el proceso de la diferencia. Yo creo que tu cine es muy vitalista en este sentido, porque hay todo ese trabajo de montaje y de mezcla con la realidad. Hasta que la realidad no te atraviesa, parece que no te atreves a hacer una película. Eso sí que se ve en todas las películas. En *Puna* (2006) yo veo que hay un salto. En



Puna (Hernán Khourian, 2006)

Áreas es cierto que adoptas una mirada pasiva, donde como creador tratas de desaparecer. Y lo mismo ocurre en *Las sabanas de Norberto*, donde tampoco apareces. Pero en *Puna* apareces en la imagen, al inicio de la película. El inicio casi parece un manifiesto audiovisual: la cámara empieza a moverse frenéticamente, registra unos colores estridentes y tú apareces delante de la cámara. O sea, son tres características bien definidas de tu película que aparecen al inicio: color, movimiento y auto-representación. Bajo mi punto de vista, *Puna* tiene resonancias de Stan Brakhage. Me gusta mucho esa relación entre lo plástico-formal de las superposiciones y la idea del sincretismo. En una de las secuencias podemos observar como superpones a la imagen de la Virgen María, la imagen de un grupo de indígenas danzando. ¿Por qué en esta pieza empiezas a usar el color y el movimiento? Recordemos que en *Áreas* la cámara no se mueve y en *Las sabanas de Norberto* la imagen es en blanco y negro.

En *Áreas* el trabajo se hizo en nueve provincias argentinas. En principio, la idea era reflejar esos distintos paisajes a través de los distintos trabajos y materias primas. Uno de lugares a los que no pude acceder por cuestiones de producción era la Puna, que me parecía además que era en sí misma otro universo. En aquella época, atravesaba un momento personal muy particular y necesité alejarme tres o cuatro meses con mi cámara y empezar un proceso que no sabía muy bien cómo iniciar ni hacia dónde ir. Sí sabía que en la Puna quería investigar la experiencia pictórica ligada a la luz, como los viejos impresionistas yendo al campo a buscar colores. La Puna es el lugar del planeta donde el sol irradia más luz y donde menos llueve. Me preguntaba simplemente: ¿Cómo poder filmar el paisaje a través de esa luz? Era un primer punto de partida, desde lo poético. Y por debajo, desde una línea más política o de cruce cultural, registrar la fiesta de Casabindo, un pueblito de la Puna, que muestra el sincretismo entre la Iglesia Católica y los rituales ligados a los pueblos originarios, a las danzas de los sikuris, etc. Todo eso era para mí muy resonante, estaba fascinado, sumado a que la Puna es una región muy poco filmada desde el cine, desde un cine-otro, desde una propuesta experimental o de ensayo.

¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

Durante dos años hice tres "excursiones", cuya duración fue de dos a tres meses. Principalmente, la película crece y confía en construir y poner en evidencia la mirada hacia el otro, ver/escuchar con cierta distancia atenta e intentar capturar el paisaje en el detalle, en la singularidad, pero también todas las sensaciones que provoca esa cultura sincrética y exótica para mí. Y cómo capturar ese mundo ajeno, distante, pero de una profundidad inconmensurable, hipnotizante. Recuerdo que empecé a leer muchas cosas, como en cada proyecto, y a escribir mis notas. Había muchas líneas para agarrarse y mucha literatura de todo tipo, pero decidí no tenerlas en cuenta. De hecho, escribí una voz en *off*, era una idea muy tentadora, pero creo que prevaleció un trabajo más inconsciente y afectivo.

Hay que recordar que venía de un trabajo muy fuerte sobre la palabra y el imaginario, en *Las Sabanas de Norberto*. Por eso, *Puna* se involucra y se juega en la aridez de los sentidos, la fosa de los signos, ya que tiene algo de lo autorreflexivo pero vinculado no tanto con la utilización de la palabra

sino con la necesidad de poner a prueba, mostrar(se), los distintos recursos, procedimientos y criterios autorreflexivos de los que emana la necesidad de la invención de la imagen de una imagen del “mundo”. A partir de eso, aparece el abordaje de múltiples formas, los distintos ritmos de montaje, la secuencia, el fragmento, las cámaras que se caen, las manos que tocan las imágenes, el visor, las lupas, las cámaras del super 8 filmando a los turistas, lo geográfico, el sonido.

También me parecía que, como único abordaje, la idea de confrontar todo el tiempo desde una mirada exótica y poética no alcanzaba. La cuestión era encontrar distintas variables a ese “extrañamiento”, estudiar cierta cosa estática y volver lo estático perturbador. Por eso hay una elaboración con la temporalización de la imagen: aceleración de las imágenes, los ralenties, los encadenados.

Volviendo a lo autorreflexivo, aparece también en varios momentos, como parte de su estructura, toda una descomposición de la imagen y sus configuraciones a través de mis apariciones y manipulaciones directamente a cámara. La idea de lienzo o telar -de hecho, en el comienzo aparecen las hilanderas- recorría la forma de *Puna*, que luego de cada uno de esos tres viajes iba ordenando y clasificando. Editaba secuencias, deshilachaba partes que proponían por dónde seguir; claramente trabajé un montaje ligado más al collage y a lo sensorial, con esa idea de telar. En ese punto, me parece que es la película más sinfónica. Tiene un montaje casi musical. Tiene mucho de ritmo visual atravesado por lo pictórico.

¿Has hecho algún tipo de investigación sobre la rítmica de *Puna* y la has aplicado al montaje?

No, la decisión fue tratar de trabajar conviviendo con lo desconocido. Confiar en que la libertad está dada por la inseguridad de la imagen, por las incertezas. La imagen, más que una emoción, tiene que tener una conmoción, alguna cuestión sísmica que late y respira. El primer vínculo con aquello que se filma o intenta está dado a través de un sistema propio o poético ligado a las sensaciones y a la intuición, pero no a causas y efectos. Es un trabajo que desde la singularidad de lo que sucede en cada momento trata de construir un vínculo. El ritmo de montaje tiene una particularidad, tiene mucho trabajo de diseño de sonido, donde se articulan el vínculo con las imágenes y el fuera de campo. En ese momento era todo un desafío, porque mis primeras propuestas son más monocordes desde lo sonoro. La *Puna* tiene un sonido muy particular, y un sonido del silencio que me supera; es muy evocativo.

Muchas de las secuencias fueron trabajadas al revés: primero edité el sonido, que fue grabado en el campo, el viento o el agua, y sobre ese sonido se montó la imagen. Es como atravesar todo un mundo desconocido, ligado a los olores, a la vida, a los ritmos, al sonido. Es un lugar muy especial, siempre que vuelvo me hipnotiza.

Por lo que cuentas, da la sensación de que trabajas de una manera muy empírica, desde la emoción, desde el cuerpo, desde la experiencia. Y desde ahí, vas configurando y escalando hacia el pensamiento. Es decir, en tus películas no partes de una forma preestablecida, un arquetipo a la manera platónica, una idea preconcebida que se aplica indistintamente a la materia, sino que trabajas desde la experiencia y la praxis. Esa relación con la realidad, con los sonidos, con los

colores, con las emociones la trabajas de manera fuertemente inmanentista.

Sí. La etapa del rodaje (aunque la posproducción está siempre presente y va interviniendo en conjunto, probando, sacando, armando) es un momento donde confío en encontrar esas relaciones de que hablaba antes. Quiero muchas veces -si no la mayoría- confiar en la soledad y en el tiempo, en el paso del tiempo entre las vivencias y los procedimientos. En cuanto a los primeros contactos, y el vínculo con eso que llamé "lo desconocido", la idea es vincularse desde la distancia, pero también desde el desvío, saliendo de los lugares comunes, de los estereotipos y de los caminos más cortos y conocidos. También desde lo imperceptible y lo contingente. Una regla posible de todo esto sería: cómo saber perderse sin saber a dónde uno va pero, en el camino, poder recoger alguna imagen-situación particular, que te involucre o contenga la experiencia. Muchas veces, de esta manera, buscando los accidentes aparecen los detalles necesarios para crear al menos una partecita de ese mundo. Lo aleatorio es la partícula indispensable. De esta manera se arriesga, y quizá se abre demasiado al vacío, pero ahí aparece la entrega a la experiencia que de todos modos concede siempre algún riesgo, y finalmente una forma de que exista en las propuestas algo de libertad expresiva. Por eso, quizá haya que crear todo un sistema de filmación/edición ligado a capturar esos momentos frágiles "entre", "con" y "desde". Particularmente en *Áreas* y en *Puna* estos detalles están ligados al azar, que me parece que es la esencia del cine y que tiene que ver con cómo capturar lo efímero.

En *Esplín* (2007) todo es un poco diferente. No hay esa improvisación con el mundo, o ese encuentro con el azar o con las casualidades que pueden acontecer sin poderlas dominar. Aquí sí que hay un trabajo compositivo, donde las relaciones entre cine y pintura están muy presentes. De hecho, hay un trabajo muy cercano a los bodegones. Una de las cosas que me resulta muy curiosa es la situación de la cámara a ras del suelo. En *Áreas* había una posición neutra y estática, al igual que en *Las sábanas de Norberto*; después la cámara entra en delirio en *Puna*; mientras que en *Esplín* la cámara baja al suelo. En todas tus películas hay un sistema muy marcado de disposiciones de la cámara.



Esplín (Hernán Khourian, 2007)

Sí, me parece que cada trabajo atraviesa distintos grados de dificultad sobre la visión de la situación filmada, sobre sus singularidades. ¿Cómo trabajar sobre la propia dificultad de estar construyendo esa imagen? Cada película se plantea desde un entretrejo entre lo que se ve y lo que se oculta. Pero, precisamente por eso, lo que se pone en juego -o en entrelíneas- es el acto de filmación, la dificultad de encontrar esas imágenes. El encuentro con lo familiar, en este caso, se vuelve extraño o desconocido. Por eso *Esplín* es la más extrema en ese sentido, porque

trabaja sobre el vacío y sobre cómo asumir distintos puntos de vista en un espacio aparentemente cerrado, cómo capturar el paso del tiempo, que es la gran dificultad. Yo creo que es una obra que se juega en lo simple, en lo ordinario, en su insignificancia y en su propio vacío. Lo que genera es una pregunta sin respuesta dentro de su propia pregunta. De todas mis obras, *Esplín* es la más cercana al autorretrato, donde se trata de responder -sin la utilización de la voz ni palabras de por medio- a la pregunta ¿quién soy yo?, con la certeza de que no hay una sola respuesta, porque la propuesta trabaja más sobre la fisura y la cuestión de lo polisémico puesto en relación en posibles yoes.

En *Memoria* (2010) continúas un poco con la idea del autorretrato. Hay un momento donde aparece tu sombra proyectada sobre una imagen de Betty Davis. En tus películas hay un trabajo muy fino y preciso de la enunciación. En cada una de ellas hay una modulación de tu auto-representación. Y aquí también, aunque quizás en *Esplín* está más marcada. ¿Cómo trabajas esos niveles de auto-representación? ¿Por qué en algunas películas decides aumentar o disminuir tu presencia física?

Memoria es una especie de retrato de mi madre mientras pierde su memoria, un (auto)retrato porque por momentos aparezo yo en un espejo y también otras mujeres. Es una cierta exploración un tanto abstracta sobre las últimas imágenes de mi madre, antes de internarse en un hogar de ancianos, de grabar y editar sus últimos respiros y de dejar guardada su voz, a través de los haikus que van estructurando el video.

Me parece que las densidades, los andamiajes y la arquitectura del sentido están dados para vincular las imágenes con su confección, tanto en el montaje como en el rodaje, en abordar la imagen como algo inacabado, puesta al desnudo en su configuración, puesta en forma a través de la mirada. Más que trabajar sobre la cicatriz de un cuerpo, sería como trabajar en el intersticio entre el cuerpo y la huella, entre lo que se muestra y lo que se oculta. Me parece que lo que se captura tiene que ver con lo que se está confeccionando, y lo que tiene que predominar es cierto estado puro en relación a esa toma, es cierto estado de crudeza o de precariedad. A veces aparece una imagen muy delimitada y precisa, y a veces todo el tiempo se trata de trabajar sobre los accidentes. Entonces, ¿cuánto de cada cosa? Eso es, justamente, lo que cada obra trabaja: cada una plantea su mapa, su rastro, rostros, cicatrices, huellas, intensidades, borraduras. Y me parece que la combinación es un tanto secreta, huidiza. El límite ya no es la representación, lo que se “representa”, ni siquiera la descripción verdadera, la enunciación, sino de una aproximación a lo efímero, pero pese a todo lo que se esfuma y borra, algo persiste: se escribe cuando se borra, se borra cuando se escribe. Es la pieza, más cercana a un jeroglífico, más laberíntica, enigmática.

Memoria es un trabajo críptico que, de algún modo, diez años después estoy retomando en el proyecto actual, que es un entramado donde conviven pasado y presente en un cruce permanente entre mi autorretrato y el retrato de la diáspora armenia, atravesado por el imaginario del desierto y la borradura ligada a la memoria y el olvido.

Al hilo de la cuestión de la escritura, me interesa saber qué papel juega en *Los silencios y las manos* (2014). En esta película utilizas texto escrito sobre imagen. No sé si escribes antes de filmar. Y si lo

haces, me interesa ver, desde eso que escribes, del modo que sea, de qué manera lo utilizas para construir tus películas. O sea, sé que no hay un guion, pero también intuyo que no se sostienen sobre el vacío.

Hay un esfuerzo de trabajar sobre cierta idea de lo inacabado o performativo, y esquivar un guión en sentido industrial o tradicional, pero hago mis listas de cosas, de imágenes, de citas, situaciones, escribo mucho, leo mucho, entro en una especie de mundo subterráneo y paralelo a la "realidad", el misterio de que solo algunas ideas o imágenes son las que te quedan en la cabeza, las que te ocupan mayor tiempo o energía, las que vuelven, son las necesarias, las que insisten, casi como una idea fija, repetitiva.

En general, necesito encontrar algunas claves para avanzar: poéticas, conceptuales, estéticas, etc. Bueno, puntualmente, en *Los silencios y las manos*, reaparecen nuevamente los Haikus, pero también mis conversaciones y lecturas a Telma que se repiten en varias partes y sostienen la propuesta. También, por ejemplo, *Esplín* fue hecho a través del concepto situacionista de la deriva y de perderse sin rumbo; escribí un poco sobre esta idea de recorrer a la deriva París, aunque eso luego derivó efectivamente en encapsularme en mi taller para hacer un autorretrato.

En cada proyecto es distinto. En *Áreas* todo fue más bien intuitivo; en esa ocasión era como definir determinadas zonas de provincias de Argentina a través de la estrategia del punto de vista fijo y sostenido sobre el "tema" del trabajo, la materia prima, su distribución y los distintos paisajes. Pero cabe destacar que todo lo que uno investiga, tanto de literatura, archivos, poesía, filosofía, estética, me parece que es un camino paralelo (se conectan independientemente) para provocar ideas e imágenes: no es un camino de comprobación y afirmación. Es un acompañamiento.

Por ejemplo, en *Áreas* yo me reservé para el viaje un libro que siempre quise leer y con mi tesis encontré la excusa ideal, ya que fueron varios meses; me llevé el *Ulises* de Joyce. Uno necesita a veces que nos acompañen algunos espíritus, algunos textos, algunos fantasmas, algunas imágenes, algunos imaginarios. Pero, por ejemplo, en *Puna* decidí no tener influencias tan directas. Me propuse no tener informaciones, no investigar cuestiones históricas o referencias para no saber mucho de los lugares a donde iba. Pero, puntualmente, conocía que había un cuento legendario de Casabindo, el pueblo al que regresaba con cada nuevo rodaje en Jujuy: *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón. También un corto filmado en ese mismo lugar por Preloran, a finales de los '60. Luego de terminado el video, pude leer y ver ese material tranquilamente. Con otros proyectos me pasa lo contrario. Por ejemplo, con *Acá y acullá* (2018), tuve que investigar durante varios años diferentes textos y obras.

Supongo que no querías contaminarte con referencias muy denotativas. Mejor usar otras referencias menos explícitas y más transversales. Por cierto, ¿qué filósofos lees? ¿Hay filósofos que hayan inspirado tus trabajos?

Empecé a dar clases bastante tarde, a mis 33 años. Recién ahí empecé a sistematizar esas cuestiones. Antes era mucho más caótico. En general, estuve más cerca de la estética y de escritores o filósofos que

activan la escritura como líneas de fuga, con todas las cuestiones vinculadas a la invención, la creación y su fuerza. Obviamente, había leído *Mil mesetas* en la época de *Áreas*. Pero tampoco tuve una lectura muy sistemática. En los últimos años, he leído más la línea francesa de Rancière, Didi-Huberman, Bellour, Nancy o Comolli. Me ha costado vincular esos dos mundos: la creación y la docencia con los talleres. A veces uno lee/ve otras cosas diferentes a las que trabaja en los proyectos y/o en las clases.

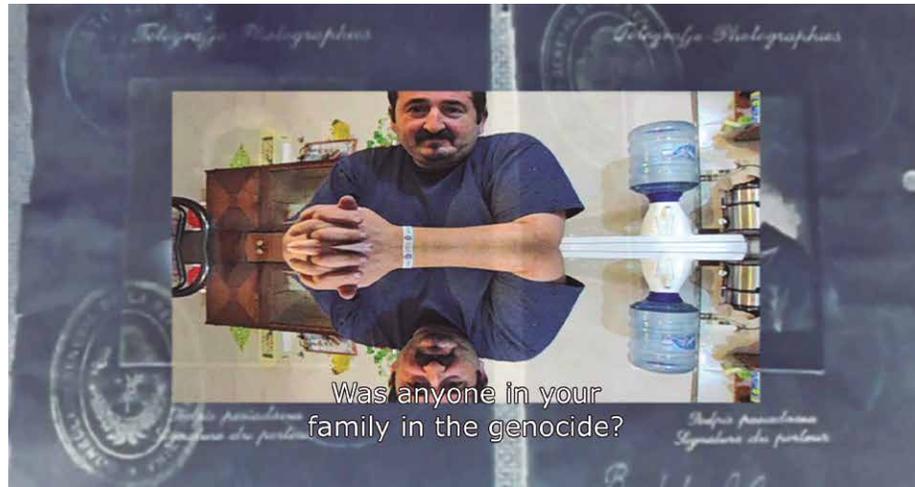
¿A tus estudiantes les hablas de tus trabajos? Yo creo que sería muy útil contarle algunos de tus procesos, sin relatar todas las magias ni todas las alquimias. De vez en cuando está bien desvelar algunos hilos del proceso de creación.

Totalmente, aunque la pólvora ya se inventó hace mucho tiempo, pero la chispa es siempre singular. De verdad, rara vez hablo de mis trabajos en el marco de una clase salvo que alguien lo sugiera, al menos no en las clases cotidianas en las dos universidades que trabajo. Prefiero ir y volver recorriendo la historia con ejemplos que admiro y que me generan una conexión muy cercana cada vez que vuelvo a verlos trabajando algún fragmento, pero también estando atento a los proyectos de los estudiantes y sus necesidades. Quizá, cuando me llaman específicamente para un festival o para hacer un taller corto intento hablar un poco de los hilos de mis obras. Pero en general, mi rol docente es diferente: no está en la misma temperatura, implica otras distancias y más que nada la escucha y el intercambio. Siempre mantuve cierta tensión entre ambos caminos, algo así como paralelas que a veces, solo en determinadas circunstancias, se cruzan. Bueno, entre otras cuestiones, en *Acá y acullá* esos dos roles, profesor-artista, se mezclaron explícitamente por primera vez en un proyecto, ya que es el resultado de un taller de cine que dicté en el Colegio Armenio Jrimian de Buenos Aires, en el año 2015, al conmemorarse los 100 años del genocidio armenio.

En un texto que escribiste sobre *Acá y acullá* (2018), tu trabajo más autobiográfico sobre el genocidio armenio y la diáspora en Argentina, te preguntas: ¿En dónde se encuentran las imágenes de una posible memoria sobre el genocidio? ¿Cómo se relatan -y se siguen relatando- esas imágenes- recuerdos? ¿Se puede reconstruir una memoria desde las ruinas, los trazos y los escombros?

A estas preguntas se le responde con otra pregunta: ¿Cómo se puede narrar/mostrar lo que se olvidó? Podríamos convenir que bastará insistir para ver y encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia perturbadora. Dado que en el camino surgirán muchas preguntas sobre las marcas de este enterramiento y una proximidad paradójica, se vuelve necesario preguntarse cómo mostrar lo que se entierra (pregunta que aparece hacia el final de todo el recorrido planteado en *Acá y acullá*). Creo que *Acá y acullá* fue más un ejercicio activo, colectivo y performativo ligado a explorar la subjetividad desde un imaginario colectivo, pero también personal: un rompecabezas, una mezcla particular, una amalgama entre el pasado y el presente. Así, la imagen acontecida se vuelve turbulenta, se desenreda y muestra sus formulaciones, apareciendo como operación del conocimiento histórico pero también como un juego de lo poético puesto en relación, cuyo punto focal es el cruce con la imaginación del espectador.

Alfonso Bouhaben, M. (2021).
"Lo importante es contemplar el objeto filmado como una constelación, orbitando".
Entrevista a Hernán Khourian.



Acá y acullá (Hernán Khourian, 2018)