

Los relatos y los días. A propósito de *Tekton* (Donoso, 2009)

Malena Verardi
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
E-mail: malenaverardi@arnet.com.ar

Los relatos y los días. A propósito de *Tekton* (Donoso, 2009)

Resumen

El presente trabajo analiza la construcción y representación de la temporalidad en el segundo largometraje del realizador Mariano Donoso (*Tekton*, 2009). Se trata de un filme que aborda la construcción de un edificio gubernamental situado en la provincia argentina de San Juan, una obra iniciada a comienzos de la década de 1970, abandonada luego durante más de treinta años y retomada en 2006. La historia del edificio, su pasado y su presente, se entrelaza con otras historias y otras temporalidades, como la biografía del propio director del filme, como la historia de la provincia de San Juan, de la cual el mismo es oriundo. Pero, además, el relato de la reconstrucción es abordado desde el punto de vista de un espectador frente a la pantalla. Así, *Tekton* constituye, también, una reflexión sobre los vínculos entre la mirada y la imagen, sobre el cine y su historia. De este modo, el objetivo del artículo consiste en examinar los recursos y procedimientos utilizados por el relato en relación con la construcción de las diversas temporalidades que lo atraviesan. Para ello, se analiza la estructura narrativa de la película, que se organiza en función de un contrapunto entre la banda de sonido y la banda de imagen, constituyéndose una suerte de “poema sinfónico visual” en el cual la voz humana y los diálogos entre personajes se encuentran prácticamente ausentes. El efecto resultante es un texto cuya hibridez discursiva genera numerosas posibilidades reflexivas y en el cual la noción de relato se posiciona como eje de la interpretación del tiempo y la historia.

Palabras clave: historia, historia del cine, temporalidad, documental

Tales and days. On Mariano Donoso's *Tekton* (2009)

Abstract

This paper analyzes the construction and representation of time in Mariano Donoso's second feature film. *Tekton* (2009) is a documentary film on the construction of a government

building in the province of San Juan, Argentina, which began in the 1970s, was later abandoned for over thirty years, and then resumed in 2006. The history of the building, its past and present, is intertwined with other histories and other times, such as the director's own biography, and the history of the province of San Juan, Donoso's birth place. But the film is also a tale of reconstruction from the perspective of a spectator sitting in front of the screen. Thus, *Tekton* is also a reflection on the bond between gaze and image, a commentary on cinema and its own history. This article examines the film's narrative resources and procedures vis-à-vis the construction of the different times featured in the narrative. To accomplish that, it explores the narrative structure of the film that revolves around a counterpoint between soundtrack and image, thus creating a kind of "visual symphonic poem" where human voice and dialogue are virtually absent. The result is a text whose discursive hybridity creates various reflexive possibilities, where the notion of narrative is set as the axis against which to interpret both time and tale.

Key words: history, history of film, time, documentary

A modo de introducción

En el año 2006, el gobierno de la provincia de San Juan, Argentina, reinicia la construcción de un edificio gubernamental situado en la ciudad capital. Una obra emprendida en 1970, abandonada luego y finalmente retomada treinta años más tarde. *Tekton*¹, segundo filme del realizador Mariano Donoso, propone un recorrido en torno a los trabajos de reconstrucción del edificio. En su anterior filme, *Opus*, la referencia a la obra abandonada constituía una de las tres alegorías a través de las cuales Donoso intentaba otorgarle alguna forma a la historia de San Juan, su provincia natal. “Construido hace treinta y dos años, miles de toneladas de hierro y hormigón elevan su altura y profundizan sus sótanos. Es el edificio central de gobierno, conocido como Centro Cívico. El proyecto era reunir los tres poderes públicos, centralizar y agilizar el funcionamiento del Estado. Más tarde se pensó en él como un casino, como un hotel, como un gigantesco centro comercial. Hoy esto es lo que queda de todo aquello”. Simultáneamente a la voz en *off* de Donoso refiriéndose a la historia del edificio, las imágenes evidenciaban la estructura a medio terminar, vacía, sólo habitada por grupos de palomas. Diversos carteles, impresos sobre las imágenes de los espacios desiertos simulaban indicar los sectores de un edificio gubernamental: “Oficinas de gobernación”, “Escribanía general del Estado”, “Subsecretaría de Trabajo y Seguridad Social”, “Ministerio de Seguridad”. Un año después de este primer acercamiento al Centro Cívico que ofrecía *Opus*, la construcción vuelve a ponerse en marcha. La obra se extiende durante tres años hasta su finalización en 2009 y es este período en el cual *Tekton* despliega su relato. La historia del edificio se entrelaza con la historia personal del realizador del filme, en tanto el Centro Cívico –la enorme estructura abandonada– ha formado parte de la ciudad de San Juan desde su niñez. De allí la necesidad manifiesta de dar cuenta de la transformación y de documentar el cierre de una época: “Esta será, entonces, una mirada al proceso que cambió el edificio. La última mirada a esa estructura vacía. Apenas un registro y una despedida”, señala Donoso.

Tekton plantea un recorrido por la transformación del edificio que traza un arco en el tiempo y constituye, por ende, una reflexión sobre la construcción y representación de la temporalidad. En este sentido, el edificio se vincula con la biografía de Donoso, con su historia de vida, la cual se desarrolla, desde luego, en un arco temporal. A su vez, las relaciones con la historia de la provincia de San Juan son abordadas a partir de un relato que hace referencia a algunos de los hechos considerados como centrales en relación con la identidad de la provincia (el terremoto que en 1944 destruyó la ciudad, la figura de Domingo Faustino Sarmiento). De este modo, la historia del edificio, su pasado y su presente, se entrelaza con otras historias y otras temporalidades. Pero, además, el relato de la reconstrucción es abordado desde el punto de vista de un espectador frente a la pantalla. Así, *Tekton* constituye, también, una reflexión sobre los vínculos entre la mirada y la imagen, sobre el cine y su historia.

Para poner en escena los ejes recién mencionados, el relato organiza su estructura narrativa en doce capítulos que componen una suerte de poema “sinfónico-visual”. La

¹ Ficha técnica: Dirección: Mariano Donoso; guión: Mariano Donoso; registro documental: Mariano Donoso, Agustín Mendilaharsu, Mariano Llinás, Federico Cardone; edición: Mariano Donoso; sonido: Mariano Donoso; música: Gabriel Chwojnik; producción: El Zonda Cine, Petersen, Thiele & Cruz.

banda de sonido le otorga a cada capítulo una entidad determinada, directamente vinculada con el nombre que recibe y con las imágenes que presenta en cada caso. De esta manera, la estructura narrativa del filme se articula en función del recorrido que propone la banda sonora (en la cual la voz humana –y por lo tanto los diálogos– se encuentran prácticamente ausentes) y la interacción que ésta establece con la banda de imagen. El efecto resultante es un texto cuya hibridez discursiva genera numerosas posibilidades interpretativas, sobre las cuales busca indagar el análisis que se propone a continuación.

Debía regresar y convencerlos de filmarlo...

Desde su inicio, el filme se presenta como estrechamente ligado a ciertos imperativos que interpelan a la figura del director. El mismo lo explicita a través de los primeros letreros que, a modo de intertítulos (en tipografía blanca sobre fondo negro), introducen la voz de la instancia enunciativa a lo largo del relato:

En 1973 se inicia la construcción del Centro Cívico. La gigantesca obra se detiene años más tarde. Transcurren las razones y el tiempo. La estructura de concreto es abandonada. En el año 2005 *Opus*, mi anterior película, mostraba un mordaz capítulo sobre el edificio inconcluso.² Al año siguiente comienzan los trabajos para terminarlo. Debía regresar y convencerlos de filmarlo...

Las imágenes siguientes sitúan a la narración en el presente registrando la llegada de Donoso a la obra en construcción, en la cual se han retomado los trabajos. Un nuevo intertítulo, el último de esta suerte de prólogo que recibe el nombre de “Obertura”, define las características del relato que se desarrollará a continuación: “Esta será, entonces, una mirada al proceso que cambió el edificio”. Como se mencionó anteriormente, el filme abre una serie de interrogantes en torno a la representación de la temporalidad y lo hace entrecruzando diversos vínculos entre presentes y pasados varios. La historia del edificio encuentra un punto de partida a comienzos de la década de 1970, cuando se inicia su construcción. La detención de la misma, por más de treinta años, actúa como una extensa pausa, un largo paréntesis que se extiende hasta que la puesta en marcha de la obra marca un nuevo comienzo. En este sentido, la pausa de tres décadas ha “congelado” el tiempo del edificio mientras otros tiempos continuaban su transcurso: “Por más de treinta años la armazón de concreto vio crecer a la ciudad sin inmutarse”, indica el relato. Treinta años que prácticamente –y no casualmente– coinciden con los de la vida del director y que, con relación al campo socio-político de la Argentina, aparecen signados por la dictadura militar iniciada en 1976 y sus efectos luego del fin de la misma. En este sentido, la descripción de los imaginados como posibles destinos para la obra inconclusa durante los años que duró su abandono (“Se pensó en él –por el edificio– como un casino, un hotel, un centro comercial”), puede considerarse una elocuente referencia al contexto político de mediados de los setenta, en el que la institucionalidad y los núcleos simbólicos adheridos a ella fueron violentamente desplazados por las figuras instaladas durante la dictadura (el consumo como sinónimo de progreso y bienestar, la invocación al esparcimiento en un marco de negación del

² Se refiere a la secuencia antes mencionada, en la cual la cámara recorre el edificio abandonado, a la vez que los carteles indican los diversos sectores del edificio gubernamental que debía haber sido erigido en el lugar.

horror³). En esta misma línea, el abandono de la obra por más de treinta años, cuyo objetivo inicial consistía en erigirse en “el edificio central de gobierno”, remite al lugar ocupado por las instituciones estatales durante la década del noventa cuando, ya en democracia, la primacía del mercado por sobre el Estado continuó funcionando como eje de la política económica. De esta manera, el recorrido que exhibe la historia del edificio permite establecer varios puntos de contacto con la historia de las instituciones en la Argentina de las últimas cuatro décadas.

Volviendo a la construcción de la obra, cabe preguntarse por las características que hubiese presentado el edificio de haberse desarrollado la obra sin interrupciones. El filme no hace referencia a los procesos de adecuación que ¿debieron? existir entre una obra planeada para ejecutarse a comienzos de los años setenta y la que finalmente se llevó a cabo treinta años después. La construcción se retoma como si nunca hubiese sido abandonada. Para el edificio y su historia durante ese lapso el tiempo se detuvo. Sin embargo, el carácter inconcluso de la obra, el que ejerció durante treinta años, es el que la ha dotado de identidad. De ahí la necesidad que experimenta Donoso de despedirse del edificio que, inconcluso, ha acompañado su infancia y su crecimiento. El Centro Cívico concluido será un nuevo edificio al que el tiempo investirá de una nueva identidad, tal como señala Donoso cerca del final: “El edificio nunca volverá a ser el de antes (...) Posiblemente estas sean las últimas vistas de la estructura todavía inconclusa. ¿Nos asombraremos al verlas dentro de otros treinta años?”. De esta manera, la culminación de un proceso (la obra en construcción) funciona como clausura de ese tiempo “atemporal” que rigió toda una época, paralelamente a otros ciclos. Funciona, en definitiva, como la evidencia de que diversos modos de mensurar y conceptualizar el tiempo pueden coexistir, como señala Reinhart Koselleck, “poniendo en duda la singularidad de un único tiempo histórico” (1993: 14). Es decir, que la configuración de la temporalidad no se reduce a un único modo de experimentar el tiempo sino que puede componerse de varias experiencias temporales que se desarrollan simultáneamente.

En las últimas escenas, Donoso expresa: “El edificio está terminado. Este fue nuestro primer encuentro, tres años antes...” Las imágenes reenvían a las iniciales del filme cuando, junto a Mariano Llinás, a cargo del registro documental del mismo, arribaban en automóvil al Centro Cívico, poco tiempo después de que se hubiese reiniciado la construcción. En este caso, el paso del tiempo ha operado una notable transformación en el edificio. En el lapso de tres años la estructura de concreto, el “esqueleto” del edificio, se ha ido revistiendo progresivamente de capas (las paredes, las escaleras, los tabiques que dividen las oficinas, los vidrios de las ventanas) que le han otorgado su forma final o, como señala Donoso: “su forma externa”.

Si la “Obertura” abría el relato precisamente con una obertura de Wolfgang Amadeus Mozart, las últimas imágenes lo cierran junto a una obra para piano de Alberto Ginastera. Así, el programa musical que despliega *Tekton* se extiende entre el canon universalista que construye la perspectiva musicológica hegemónica, con Mozart como eje del paradigma, hasta el nacionalismo representado por las danzas para piano de Ginastera, estilización académica de motivos telúricos. Entre un punto y otro, de lo general a lo particular, el recorrido musical narra la historia del edificio, con la cual se entretrejen la historia personal del director del filme, la historia de la provincia de San Juan, la Historia y sus ciclos temporales.

³ Me refiero aquí a la política económica implementada en la dictadura (la época de la llamada “plata dulce”) y al campeonato mundial de fútbol de 1978, organizado por la Argentina en pleno proceso dictatorial.

Lo que durante trescientos años fue San Juan desaparece por completo

El 15 de enero de 1944 un terremoto de considerable magnitud destruyó prácticamente en su totalidad la ciudad de San Juan. En *Opus*, Donoso hacía referencia al sismo a partir de fotos de archivo que evidenciaban los efectos de la catástrofe: construcciones derruidas, remoción de escombros, heridos trasladados en improvisadas camillas, a la vez que apuntaba, en voz en *off*. “Esa ciudad subterránea también es San Juan”. En el comienzo de *Tekton* agrega: “Pasado el terremoto, San Juan no es más que la medianía de unas casas bajas que alguna vez observó Sarmiento”. Ambas instancias –el terremoto, la figura de Sarmiento– adquieren un lugar central en las representaciones sobre la historia de la provincia de San Juan, particularmente las relacionadas con su origen, su fundación, es decir, con la idea de construcción, en tanto el terremoto implicó obligadamente la reconstrucción de la ciudad y en cuanto la figura de Sarmiento se vincula estrechamente con el impulso a la escolarización como vía para la constitución de una nueva sociedad durante la segunda mitad del siglo XIX. Sarmiento constituye, sin duda, el “prócer sanjuanino por excelencia” y en este sentido su inclusión en el relato se alinea con la presencia musical de Mozart, a quien suele ubicarse como emblema de la música académica, es decir, una figura similar a la del prócer, y con la presencia de la obra de Ginastera, considerado un ícono del nacionalismo musical en la Argentina.

El concepto de “prócer” se inscribe en una perspectiva temporal, en la medida en que se lo configura como un precursor en un ámbito determinado, el cual comienza a desarrollarse a partir de su existencia. Así, la introducción del prócer establece una línea de tiempo que supone una época previa al surgimiento del nuevo orden, generalmente representada como caótica o falta de forma, y una época posterior cuyos períodos se clasifican y definen en función de las acciones llevadas adelante por el prócer. Se trata de una figura que refiere de manera directa a un modo de organización de la historia, caracterizado por el trazado de líneas temporales en las cuales los acontecimientos se suceden unos a otros vinculados entre sí por relaciones de causa y efecto. De este modo, Sarmiento, Mozart y Ginastera introducen en el filme aquellos relatos (la historia de la provincia de San Juan, el universo de la música de tradición escrita, el mapa de la música nacional argentina) que se despliegan a partir de un punto de origen, de una figura fundacional. La historia del edificio pareciera inscribirse en esta línea, al desarrollarse cronológicamente entre su inicio a comienzos de los años setenta y su finalización, en 2009. En la misma dirección, el relato incluye la “cronología completa de la ascensión de una de las ocho unidades” de climatización que se instalan en el Centro Cívico. Es decir, que incorpora micro historias (como el ensamblaje de la grúa para la posterior colocación de los calefactores) ordenadas de manera cronológica, dentro de la historia mayor (la construcción del edificio), organizada a su vez con este mismo criterio.

Sin embargo, en la última parte del capítulo VIII, bajo el título “Sub specie aeternitatis”, puede leerse:

Este es el cuadro: durante el siglo III a.C., un hombre construye en Alejandría el edificio que albergará los libros y, más tarde, también el fuego... Observar hoy esta construcción y pensar que es el mismo obrero, realizando los mismos trabajos puede parecer cuando menos aventurado... Locura más extraña es afirmar que fundamentalmente es otro.

La cita, una reelaboración del texto de Arthur Shopenauer incluido en *El mundo como voluntad y representación* (2009), introduce en el relato la idea del tiempo cíclico,

desligado de hitos que determinen comienzos y finales puntuales, cercano a una “cierta especie de eternidad”, en la cual, y siguiendo a Jorge Luis Borges (1955), el individuo es la especie. Borges analiza la cita de Shopenauer en relación con la “Oda al ruiseñor” de John Keats:

La “Oda a un ruiseñor” data de 1819, en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee:

“Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro”. Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth⁴ (Borges, 1955: 150-151).

El tiempo cíclico en la narración es también el tiempo del viento Zonda, que atraviesa la construcción del edificio (en el capítulo III los obreros trabajan en medio de remolinos de polvo y hojas y acompañados por su sonido ululante) como lo hizo anteriormente con el desierto que desvelaba a Sarmiento y como continuará haciéndolo de allí en más.⁵ En esta dirección, “El edificio interminable” que da nombre al capítulo VII, acompaña a una pieza para clave de Johan Sebastian Bach, cuya obra puede relacionarse, fundamentalmente a partir de las composiciones de su último período, con la idea de una obra sin fin, interminable, que deriva hacia una musicalidad abstracta.

En el ensayo sobre el poema de Keats, Borges sostiene, con Coleridge, que “(...) todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Si para los primeros el lenguaje tiene que ver con un juego de símbolos, para los segundos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden” (1955: 151-152).⁶ De esta manera, la historia del edificio se entrelaza con las representaciones sobre la historia de la provincia de San Juan entrecruzándose tiempos presentes con tiempos pasados (“En qué ayer cae también esta lluvia” inquiriere “Llueve”⁷ el poema de Borges con el que se inicia el capítulo I), para darle forma a una experiencia temporal que se despliega en capas atravesadas por distintos ritmos temporales.

Tiempos modernos

Si la historia de vida del realizador del filme, así como la historia de la provincia de San Juan, su tierra natal, ocupan un lugar relevante en el relato, *Tekton* es, ante todo, un homenaje a la historia del cine. Un homenaje que instaura una serie de reflexiones en torno a las relaciones entre la imagen y la mirada y que refiere, por un lado, a la historia

⁴ En un párrafo anterior, Borges expresa: “El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, ‘que no huellan las hambrientas generaciones y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth, la moabita’” (1955: 149).

⁵ Siguiendo este trazado circular, la productora de Donoso se denomina “El Zonda Cine”, como el periódico fundado por Sarmiento en 1839. El viento Zonda constituye otra de las piezas clave – como Sarmiento, como el terremoto de 1944– en las representaciones sobre la historia y la identidad de la provincia de San Juan.

⁶ Las referencias al universo como un cosmos aparecían ya en *Opus*, a partir del documental realizado por Donoso sobre cosmologías y de las interrogaciones formuladas por el mismo sobre las vinculaciones entre la vida y la muerte y los ciclos vitales.

⁷ Perteneciente a “Quince monedas”, incluido en *La rosa profunda* (1975).

del cine en cuanto lenguaje cinematográfico y, por otro, a la historia del cine como relato, uno de los grandes relatos del siglo XX.

El filme posee, desde luego, la estructura de una película silente. Si bien hay ciertas escenas que incluyen sonido diegético (el mencionado capítulo III en el que puede escucharse el sonido del viento o el capítulo VI “El edificio de lata”, en el que se accede a las “sonoridades únicas que producen las obras”), en su mayor parte la banda sonora es extradiegética y es la que establece el programa musical que funciona como eje del relato. La narración se organiza en función de secuencias separadas entre sí por fundidos a negro o cortes directos que dejan lugar a las placas sobre las cuales se inscriben los intertítulos. Los mismos cumplen la función de describir o analizar las imágenes que los suceden, tal como ocurría en las películas de comienzos de 1900. En este sentido, Donoso –la “voz” de los intertítulos– se ubica como cronista del proceso de reconstrucción, como un observador privilegiado con acceso irrestricto al mismo. Por momentos reflexiona sobre las imágenes como cuando comenta, con relación al ensamblado de la grúa mayor: “No parece sencillo, los operarios discuten los detalles”, por otros, sus intervenciones adquieren un cariz poético (“Cae la tarde, los detalles se desvanecen a los ojos. Al oeste dominan los cerros. Se adivinan, más allá, Los Andes...”) que recuerda a los textos escritos por Gabriel D’Annunzio para *Cabiria* (Piero Fosco, 1913-1914).

Con respecto al tiempo de las imágenes, en determinadas escenas los movimientos de los obreros se aceleran evocando el momento en el que el número de fotogramas que la cámara captaba por segundo ascendía a diez y seis, confiriéndole al accionar de los personajes el ritmo característico de los filmes en aquella época. En ocasiones, la velocidad de los movimientos se extrema aún más y las imágenes se suceden vertiginosamente, en tanto que en otras escenas el ritmo se *rallentiza* hasta casi detenerse, abarcando así toda una gama de posibles temporalidades en relación con la reproducción de las imágenes. En el capítulo XI, titulado “Homo faber”, las tareas que realizan los operarios son registradas a partir de un ritmo que va *in crescendo*, en el mismo sentido que la obra de Paul Hindemith que corresponde a la banda sonora de la escena. Por el contrario, el momento en el que finalmente se produce la ascensión de las unidades de calefacción, para la cual previamente se procedió al armado de una grúa destinada a tal efecto, el movimiento se torna cada vez más lento, generando la impresión de que la unidad se eleva grácilmente. La pieza para piano de Debussy contribuye a crear esta sensación de liviandad. “La misión de la pluma es elevar todo lo pesado” (Platon) había expresado anteriormente uno de los intertítulos.

El recorrido musical que vertebra la narración es otro elemento que se vincula con los primeros momentos del cinematógrafo, en tanto puede ponerse en relación con las piezas que musicalizaban, en aquel entonces en vivo, las primeras películas. A la vez, las alusiones al dispositivo se hacen presentes en el sonido característico de la puesta en marcha del proyector, con el cual se inicia el filme, en la sombra de dos siluetas junto a una cámara y su trípode, en los haces de luz que pueden observarse frente al objetivo (evidenciando así existencia de la cámara)... La narración aparece surcada por elementos que remiten al cinematógrafo de fines de siglo XIX y, en este marco, el mítico comienzo que supone la proyección de *Sortie d’usine* (*Salida de la fábrica*, Louis y Auguste Lumière, 1895), en 1895 es asimismo revisitado por el filme. En una escena del capítulo VI el intertítulo anuncia: “La jornada termina. Los obreros emprenden la salida”, mientras las imágenes revelan a los operarios retirándose de la obra en construcción. En una escena anterior, los obreros salen del edificio, en este caso para el almuerzo. La

misma plantea varios puntos de contacto con la cinta de los hermanos Lumière: la ubicación de la cámara, los obreros emergiendo desde el interior del edificio, la presencia de ciertos elementos, como la bicicleta y el perro... A la vez, el título del capítulo "Impression. Le déjeuner" lo conecta con otra de las célebres películas de los hermanos Lumière, *Déjeuner de bébé* (*El desayuno del bebé*, Louis y Auguste Lumière, 1895), que registra, en primer plano, a un niño comiendo junto a sus padres, mientras en un segundo plano el viento agita las hojas de un árbol ubicado por detrás.⁸ Las imágenes del viento entre las hojas de los árboles aparecen en varias ocasiones en *Tekton*, estableciendo otro punto de relación con las vistas de Louis Lumière, a quien Jacques Aumont (1997) ha denominado "el último pintor impresionista".⁹ Las imágenes del almuerzo de los operarios acompañan a una obra para piano de Claude Debussy, una figura central en el campo de la música europea a fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX, considerado uno de los principales representantes del impresionismo musical. Así, las imágenes y sonidos de la escena en la que los operarios realizan una pausa en el trabajo, tienden un puente directo hacia imaginario cultural dominante en la Europa de comienzos de siglo XX.

La puesta a punto del dispositivo cinematográfico, es decir, la posibilidad de poner en movimiento imágenes hasta el momento inanimadas se alcanzó en 1895. Como señala Andre Gaudreault (2007), esto supuso un punto de giro en la evolución de la tecnología de la cámara cinematográfica pero no generó de por sí un cambio de paradigma ni el paso a un nuevo orden cultural, artístico y mediático. En este sentido, la configuración de un punto de vista que trascendiera la concepción bidimensional de la imagen se retrotrae a los comienzos de la perspectiva tridimensional como organizadora de la visión en el *Cuatrocento*.¹⁰ Erwin Panofsky sostiene al respecto que durante el transcurso del siglo XIV: "las formas que aparecían sobre la superficie empezaron a verse como algo existente por detrás de la superficie, hasta llegar al punto en que Leone Battista Alberti pudiera equiparar el cuadro con una 'ventana transparente por la cual nos asomamos a una sección del mundo visible'" (1982: 257). Siglos después, será el ferrocarril el espacio en el que se elabora "el ojo variable" (Aumont, 1997) del pasajero que, sentado inmóvil frente al encuadre que proporciona la ventanilla, asiste al espectáculo de las imágenes que se suceden velozmente ante sus ojos. En el cine, la pantalla establece un primer encuadre que contiene a las imágenes y que determina la vinculación con el espacio del espectador. El relato de *Tekton*, con sus recurrentes marcos de ventanas aún sin vidrios, vuelve una y otra vez sobre aquel elemento imprescindible para la constitución del cine:

⁸ Al respecto, Jacques Aumont señala que George Méliès, al ver la proyección, destacó precisamente este efecto: "Desdeñando comentar lo que aún hoy constituye el encanto del filme – las muecas de la pequeña, su juego perverso con la cámara, la actitud apurada y amanerada de los padres– Méliès sólo destaca una cosa: al fondo de la imagen hay árboles y ¡oh maravilla!, el viento agita las hojas de esos árboles" (1997: 21).

⁹ Aumont toma la expresión de un personaje de *La chinoise* (Jean Luc Godard, 1967), interpretado por Jean Pierre Leaud, quien ubica a Lumière como "el último pintor impresionista y un contemporáneo de Proust", para sostener que: "(...) en la vista Lumière la 'impresión' se objetiva como fundamentada en la naturaleza" (1997: 29).

¹⁰ En la misma dirección Jacques Aumont (1997: 32) indica que "(...) la determinación más directa de la invención de la fotografía debe leerse en ciertos cambios ideológicos básicos que afectaron a la pintura hacia 1800. El nudo de estos cambios es la verdadera revolución que se opera entre 1780 y 1820 en el estatuto del boceto del natural, con el paso del esbozo –plasmación de una realidad ya modelada por el proyecto de un futuro cuadro– al estudio –plasmación de la realidad 'tal-como-es' por sí misma".

la mirada del espectador.

En la última escena del filme, las siluetas de Donoso y Llinás se recortan, en contraluz, contra la luminosidad que ingresa a través de un gran ventanal. Los personajes, hasta el momento ubicados en el lugar del narrador, han ingresado en la pantalla y en este gesto el relato quiebra la ilusión de continuidad entre el espacio fílmico y el espacio extrafílmico, explicitando elocuentemente la presencia del dispositivo.

El “ojo variable”, indispensable para la conformación del espectador de cine y cuyas raíces pueden remontarse al siglo XV, se desarrolla plenamente durante fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Es, por tanto, el ojo del sujeto moderno, de la industrialización y la producción en serie.¹¹ Las referencias al dispositivo fílmico que recorren la narración recuerdan esta cualidad, es decir, al cinematógrafo como máquina, en tanto las alusiones a la historia del cine (las vistas de los hermanos Lumière pero también los tiempos modernos de Chaplin, la poesía de *Cabiria*, la tipografía del título del filme que reenvía a la de *Citizen Kane*... señalan el lugar del cine como relato, como narrativa, su incidencia en la constitución de la mirada y, ligada a ella, en la conformación de la subjetividad.

A modo de conclusión

A lo largo de la narración, *Tekton* aborda las vicisitudes vinculadas con la historia del edificio y, junto a ellas, una serie de cuestiones relacionadas con los modos de representación de la temporalidad. El proceso de construcción y reconstrucción de la obra es atravesado, como se mencionó, por otras historias que se despliegan en el tiempo y con las cuales la historia y el tiempo del edificio se entrelazan (y se configuran): la biografía del realizador del filme, los hechos históricos que escriben parte de la historia de un país, las relaciones entre la constitución de la imagen y la constitución de la mirada. Las temporalidades que recorren la narración (del siglo III a.C. hasta la actualidad) toman forma a partir de relatos, en tanto y como ha señalado Paul Ricoeur (1999), el tiempo sólo puede ser pensado en la medida en que es articulado narrativamente. Ahora bien, se trata de relatos en los que la significación resulta de una particular relación entre imagen y sonido, a la que debe sumarse la palabra escrita. Así, la estructura del filme adquiere la forma de un “poema sinfónico-visual” en el cual, al modo de la música programática, cada secuencia sonora adquiere significado en relación con el discurso con el que se vincula, en este caso las imágenes y textos escritos que el filme presenta en cada capítulo. De esta manera, los sentidos se construyen en la interacción de signos (sonoros, visuales, verbales), que se disponen con el fin de producir determinadas significaciones. La representación del tiempo y la historia toma forma así en composiciones audio-visuales construidas minuciosamente a partir del ensamblaje de diversas piezas. “Tekton es quien trabaja, la actividad en sí misma y su resultado, la obra...” indica el último intertítulo del filme. La frase condensa las ideas centrales del mismo, que refieren, por un lado, a la noción de construcción como principio eje, como instancia que permite configurar representaciones a partir de las cuales el universo se constituye: “El punto máximo es lo arquitectónico, que se eleva sobre las limitaciones de la necesidad y que puede convertirse en una poderosa representación de nuestros sentimientos más profundos”, expresa la última cita, de Karl Otfried Müller.

¹¹ En el capítulo XI uno de los intertítulos expresa: “Como en una línea de montaje, los obreros se dejan llevar por un ritmo insistente”.

Por otro lado, la mencionada frase (y el título del filme) aluden a la convergencia de temporalidades en la constitución de todo momento. En una aproximación libre a la tesis del triple presente desarrollada por Ricoeur¹², indican que la realización de una tarea, de una actividad involucra el futuro que supone su resultado final, así como al presente durante el cual se la lleva a cabo y al pasado que a cada momento se deja atrás. En la misma dirección, el entrecruzamiento de tiempos pasados, presentes y futuros que le da forma a las historias que integran la narración, señala que la representación del tiempo sólo se torna posible a partir de la construcción de relatos y que éstos adquieren plena significación en la medida en que son habitados por varias temporalidades simultáneamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques (1997) [1989]. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1975). *La rosa profunda*. Buenos Aires: EMECE.
- Borges, Jorge Luis (1955). *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE.
- Gaudreault, André (1997). Del “cine primitivo” a la “cinematografía-atracción”. *Secuencias, Revista de historia del cine*, 26, 10-28.
- Koselleck, Reinhart (1993) [1979]. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Panofsky, Erwin (1982). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, Paul (1999) [1985]. *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF: Siglo XXI.
- Schopenhauer Arthur (2009) [1844]. *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Trotta.

¹² Como así a las nociones de “horizonte de expectativa” y “espacio de experiencia” propuestas por Koselleck (1993).