

PULSION

REVISTA DE CINE

CINE PLATENSE

Miradas sobre *La distancia* de Franco Palazzo

LO QUE SE VIENE

Apuntes sobre *La deuda* de Gustavo Fontán

CONVERSACIÓN con Santiago Reale

A propósito de su trilogía



VIDEODROMO

CINE Y PROYECCIONES

Todos los jueves 19:30hs - Cine Select
Paseaje Dardo Rocha 50, 6 y 7 - La Plata

©  Videodromo



¿CUÁLES SON LOS LÍMITES DE LA IMAGEN?

Revista Pulsión #10

LA PLATA

JULIO 2019



PULSIÓN N°10
AÑO 5
JUL 2019

Equipo editorial

Juan B. Barcellandi
Pablo Ceccarelli
Agustín Lostra
María José Pedernera
Pablo Ponzinibbio
Martín Salina
Juan Zaldua

Diseño editorial

Antonella Giambartolomei

Corrección de estilo

Mariana Petriella

Imagen de tapa

La distancia de Franco Palazzo

Imagen de contratapa

La deuda de Gustavo Fontán

Colaboraron en este número:

Mariana Petriella, Julieta Billik, Carolina Donnantuoni, Carlos Vallina, Álvaro Bretal, Emma Milwaukee y César González.

Agradecemos a Franco Palazzo por los fotogramas de *La distancia*. Y a Gustavo Fontán por los fotogramas de *La deuda*.

Pulsión -revista de cine- es propiedad de Pablo Ponzinibbio, 67 N°521, La Plata, Buenos Aires, Argentina. CUIT: 20388662531.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.

Registro de propiedad intelectual: "Registro DNDA en trámite"

Editada por Pulsión Editorial.

 pulsionrevistadecine@gmail.com |  /revistapulsion

 @pulsion_revistadecine |  @RevistaPulsion

Imprenta: LA IMPRENTA YA SRL. Alférez Hipólito Bouchard 4381, Munro, Buenos Aires. TEL 54 011 47566854.

Pulsión no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los colaboradores en sus artículos.

LOS LÍMITES DE LA IMAGEN

SUMARIO

4 Cine, ¿en qué te has convertido?

Julietta Bilik

8 Una cita con el cine

Juan Zaldúa

14 La mirada gozosa de Agnès

Mariana Petriella

20 Actuar, ¿es hacer montaje vivo?

Carolina Donnantuoni

24 Amarres, andamios, abismos.

Agustín Lostra

34 El vasto presente

Carlos Vallina

40 Un bisturí atravesando la noche

Agustín Lostra

46 Todas las distancias
La distancia

Varios autores

70 Con esta deuda y al borde del abismo

Pablo Ponzinibbio

74 Familia desnuda sobreexpuesta

Álvaro Bretal

78 Fantasmas bajo el agua o castillos de tres ambientes

Emma Milwaukee

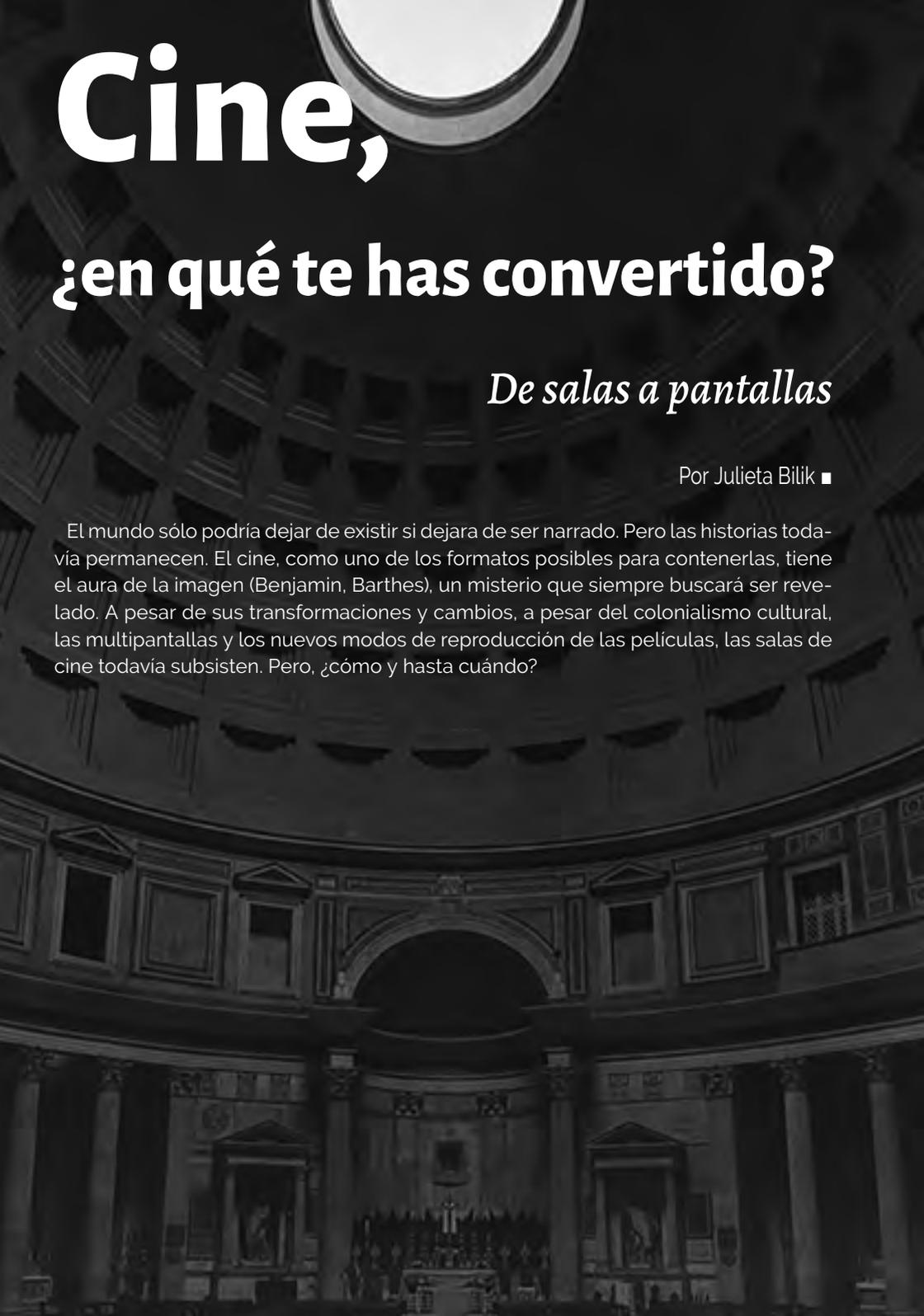
84 El espacio como centro

Conversación con

Santiago Reale

92 Lo viejo en lo nuevo

César González



Cine,

¿en qué te has convertido?

De salas a pantallas

Por Julieta Bilik ■

El mundo sólo podría dejar de existir si dejara de ser narrado. Pero las historias todavía permanecen. El cine, como uno de los formatos posibles para contenerlas, tiene el aura de la imagen (Benjamin, Barthes), un misterio que siempre buscará ser revelado. A pesar de sus transformaciones y cambios, a pesar del colonialismo cultural, las multipantallas y los nuevos modos de reproducción de las películas, las salas de cine todavía subsisten. Pero, ¿cómo y hasta cuándo?

Un panteón

Algunos piensan que la peatonal Lavalle de Buenos Aires es un destino turístico. Otros sabemos que, en realidad, es un cementerio de cines. Si se logra caminar abstraído del tumulto, los extranjeros desprevenidos y el mantra "cambio cambio", es posible mirar hacia abajo y encontrar las lápidas. "Cine Select Lavalle. Año 1911-1996. Autor: Karl Nordman"; "Cine París. Año 1945"; "Cine Trocadero. Año 1941-1998"; "Cine Ocean. Año 1912"; "Cine Normandie. Autor: Bianchi Bismars. Año 1940"; y "Cine Paramount. Año 1924" son algunas de las inscripciones que tienen las placas de mármol que recuerdan las salas que había y cuyas fachadas han devenido casas de comida rápida, bingos, farmacias, galerías de compra, negocios del cuero o templos evangélicos.

Se sabe que entre principios de los años 50 y mediados de los 80, a lo largo de tres cuadras de la mítica calle porteña que tiene nombre de militar independentista, había quince salas y cuentan que los sábados en el horario de recambio entre la primera y la segunda función de la noche no se podía transitar en medio de la multitud que se agolpaba. Entonces, inventaron la trasnoche aunque tuvieran que pagar una jornada completa a operadores y empleados por el trabajo de una sola proyección. Aquella es conocida como la época dorada de la bohemia porteña donde el cine era centro de reunión y los cafés, de la tertulia.

Más allá de la televisión, el video, el dvd, las copias piratas e Internet, otros de los motivos que provocó el cierre de tantas salas en Buenos Aires fue la escalada inflacionaria de fines de los 80 que, coronada por la convertibilidad -el sello del neoliberalismo- le otorgó a las propiedades urbanas, sobre todo las de grandes dimensiones, muchísimo más valor y rentabilidad que la que las entradas de cine podían generar. El toque final que ofició como sepultura de la pantalla grande, irrupción de los *blockbusters* y multicines mediante.

El espectáculo del sacramento

En Lavalle 869 ya no hay un cine. Ahora es una iglesia. En otro tiempo, el Cine Atlas. Hoy, Show de la Fe. De fantasía en fantasía pasaron las 1900 butacas originales de cuero rojizo y la pantalla de 23 metros de largo que, erguida e impoluta, supo ser la



más grande del país. Pero ya no se usa porque el cine devino en casa del Señor.

Antes había una alfombra azul, ahora el piso de madera cruje. Han construido un pequeño escenario de durlock blanco sobre el que descansa un atril, una batería y un micrófono de pie. El equipamiento de sonido, con casi 15 parlantes y mucha potencia, sigue activo, pero cuando hay silencio retumban hasta los propios pasos.

La estructura arquitectónica, diseñada por Alberto Prebisch, el mismo que estuvo a cargo del Obelisco y del Teatro Gran Rex, se mantiene intacta. Quizás los nuevos ocupantes también hayan oído con respeto las palabras de Edgardo Cozarinsky, quien bautizó a los cines como "palacios plebeyos" y explicó que el público merecía acceder a un espacio que anticipara el ensueño que estaba a punto de descubrir en la pantalla. Tal vez por eso no se animaron a demolerlo ni alterarlo demasiado. O quizás haya una explicación ontológica que equipara templos con salas y demuestra que la estructura es similar para el funcionamiento de unos y otras.

Un hall inmenso revestido con paredes de madera y pisos de mármol está separado de la ruidosa calle Lavalle por puer-

tas vidriadas. Dentro, un silencio tenso, una escalera central comunica con el segundo piso, donde se conservan la pullman y superpullman, y otra para acceder al subsuelo. Hay carteles en tonos estridentes que anuncian que ésta es la "Iglesia Internacional de la Gracia de Dios". Se impone en el centro un banner en tamaño real en el que el misionero R.R. Soares, vestido de traje gris claro, empuña sus brazos en actitud de arenga. El plástico chilla y el que lo ve, también.

La Iglesia Internacional de la Gracia de Dios llegó a la Argentina en 2003. Empezaron de a poco: primero estuvieron de prestado en un hotel céntrico hasta que lograron asentar lugares de reunión -nunca dicen misa- en dos distritos del conurbano: Merlo y Moreno. Según cuentan, el pastor Anselmo, líder local, luchó mucho para conseguir el cine de Lavalle. Aunque el Atlas estaba cerrado hacía más de un año, los dueños se resistían a vender la propiedad. "Pero El Señor intercedió. Cuando Él lo quiere las cosas ocurren. Todo es por su obra y gracia", explica Carlos, el encargado matutino del edificio, sobre la delicada operación.

En los escritorios de bienvenida hay folletería sobre las reuniones que acontecen, una copa con líquido amarillo y



algunos libros entre los que se destaca un evangelio de tapa dura azul e inscripciones en dorado. Pero la comunicación de la Iglesia Internacional y sus fieles es múltiple y excede la lectura. Además de iglesia, son un complejo mediático: tienen radio online, programa de tv, diario impreso y, por supuesto, perfil de Facebook.

En el primer subsuelo hubo un bar que aún conserva su barra y una pared de cerámicos típicos de los años 60. Un piso más abajo, el microcine para 50 personas que se usaba para las privadas de prensa y está detenido en el tiempo. En su antigua cabina, Carlos enciende el proyector para dar fe que funciona. Una sonrisa se dibuja en su rostro. Mira por la ventanilla y señala orgulloso la pantalla iluminada. Entonces, se le viene una imagen que no puede contener.

"Me acuerdo de haber visto acá arriba el estreno de *Los paraguas de Cherburgo*. Era impresionante, estaba todo lleno". Con música de Michel Legrand y la Catherine Deneuve más joven, bella e inocente jamás vista, la película es un imprescindible de los 60 que narra las ilusiones desmedidas del primer amor y enseña una manera posible de transitarlo. A pesar de su modernidad, la película de Demy recupera esa vocación pedagógica que era parte de la mayoría del cine clásico: enseñarnos a amar, crear un imaginario en común y superar la adversidad con música y color hasta convertirnos en ciudadanos de bien.

Carlos dice que hay una habitación donde quedan afiches y programas del antiguo cine, pero no me la muestra. Mientras, me cuenta que aunque aquellas lindas películas ya no se proyectan, ahora usan el microcine para llegar con su mensaje a los jóvenes. "A ellos hay que atraerlos. Por eso son mejores las películas para propagar la palabra de Dios y no tanto las reuniones". Por eso la ubicación estratégica del Atlas, a pocas cuadras del Obelisco y en la intersección de tres líneas de subte, también es clave para que los fieles puedan llegar desde todas partes y logren congregarse en el Panteón de Lavalle: antes cine, hoy Iglesia. ■

Las imágenes que acompañan el texto son de Hiroshi Sugimoto.

UNA CITA CON EL CINE

Por Juan Zaldúa ■

Filmar es llevar el cine al mundo y transformarlo en cine

JL Comolli

¿Cómo contar el pasado histórico en imágenes? Es una pregunta constante a la hora de trabajar sobre lo real, que nos propone indagar acerca de los límites propios de la imagen. ¿Cuáles son las que narran el pasado? ¿Cómo construir contextos histórico-filmicos, cuando existe una ausencia de imágenes producidas en ese contexto? Estrategias diversas son las que las/os realizadores han creado en su lenguaje: una de las más recurrentes es la ficcionalización de los hechos, que muchas veces corre el riesgo de presentarse como objetiva, acabada y verdadera. Otra, que propone otro modo de abordar el pasado histórico, es registrar el relato viviente de sus protagonistas. Pero ¿cómo construir imágenes que trabajen el testimonio viviente para poder acercar una visión de los contextos histórico-filmicos? ¿cómo trabajar con la palabra para generar una emoción estética y no un mero discurso?, ¿cómo lograr los matices de las voces desde las textura e imagen de las palabras, que se propongan sensaciones donde se genere una dialéctica entre lo que se cuenta y lo que se construye en imágenes? Estas preguntas no se pueden responder en este artículo pero sí indagar sobre el funcionamiento en una película.



El cortometraje *C.I.T.A.* se propone pensar el pasado desde la palabra y los testimonios vivientes, con el fin de construir resistencia, esperanza y sensibilidad solidaria con la intención de restablecer los tejidos sociales avasallados por el neoliberalismo. Para esto utiliza la experiencia de vida de los y las integrantes de una fábrica textil, tejidas con imágenes de las máquinas funcionando, lo que será posteriormente la última línea de producción. Aquí se encuentra el primer desafío: construir significados para que una imagen evoque y narre el pasado. En este caso cómo llenar de sentidos las imágenes y que quede en evidencia que esas son las últimas imágenes de la fábrica funcionando. O más complejo aún, cómo generar una sensación y una emoción estética, haciendo que el espectador sienta esas imágenes como las últimas y que cuenten a la vez la historia de la fábrica para resignificar el presente.

En el caso de *C.I.T.A.*, partimos de que, en el momento de grabar las imágenes de la fábrica, no se sabía que ellas serían la última línea de producción (esperemos por poco tiempo). Lo que las vuelve singulares -vale aclarar que las imágenes por sí solas no proponen este sentido- es la mirada construida por los realizadores sobre este signifiante. Esto se logra con la manipulación sobre las acciones de las maquinarias funcionando para luego reconstruir la fábrica vacía donde las máquinas se presentan apagadas. Se trabaja sobre la voz de sus protagonistas fuera de sincrono, acompañadas por su mirada a cámara. Este tratamiento nos conmueve, ya que se genera un contacto visual entre la mirada del espectador y la de los personajes que genera una empatía con los sujetos en pantalla. Esta sensación es construida por la cámara, que se posiciona a la altura de los ojos de los protagonistas, y el

encuadre simétrico, donde la mirada se encuentra en los puntos fuertes de las imágenes, logrando una composición el espectador no tiene elementos visuales para esquivar el contacto visual con los sujetos en pantallas.

La estructura del documental es clara en un primer momento, siendo la misma construida por el dinamismo de la cadena de producción, que sirve como excusa para narrar la historia de la cooperativa y las experiencias de las y los trabajadores dentro de la fábrica. Estadío que es detenido abruptamente.

En un breve intercambio con los integrantes del equipo de LaMula Cine, el grupo realizador de la película, ellos explicaban que, frente al hecho del paro total de la producción de C.I.T.A., el desafío era cómo traducir al lenguaje audiovisual la desolación y enajenación de las y los obreros ante la parálisis de la fábrica en la que se encuentran. Para esto recurrieron a la historia de la fábrica.

El cortometraje comienza con un televisor en la sala de una fábrica, una luz en claro oscuro que deja ver en parte texturas oxidadas de la humedad que emanan olor a grasa y combustible industrial. La mirada se direcciona sobre el televisor, donde un archivo evoca un pasado reciente, miradas que penetran al espectador, se propone reflexionar

sobre narraciones de un mundo que no es. A partir de los archivos que cuentan cómo funcionaban hace menos de diez años, focalizan sobre las bondades de bien que lavan las culpas de la explotación, o, mejor dicho, el triunfo de la organización entre trabajadores y trabajadoras, generando un optimismo ante la vida. Estas imágenes mentales, la cuales me evocan a mí como espectador, son interrumpidas por la mirada de un trabajador en pantalla, la cual genera el primer contacto visual, la imagen que se congela intermitentemente.

No es cualquier mirada, es la mirada que nos interpela y nos lleva a pensar en la película *La hora de los hornos* (Getino, Solanas, 1973) cuando se lee en pantalla "Todo espectador es un cobarde o un traidor" haciendo referencia al pensamiento de Fanon. Pero me pregunto ¿dónde termina la realidad del cine? Hay quienes afirman que "la realidad del cine termina con la pantalla". Couthinio, el documentalista, dice en una entrevista "el documental no puede cambiar al mundo, a lo sumo puede cambiarse a sí mismo. Puede cambiar una mirada, la forma de ver un fragmento de mundo". A mí me gusta pensar que en la cabeza de los espectadores continua la realidad del cine, y es ahí cuando puede dejar de ser un cobarde o un traidor, o que ese



cambio de la mirada sobre el mundo puede ser la sensibilidad que permita cambiar el mundo. Por ejemplo, la película *Yawar Mallku (La sangre del cóndor, 1969)* de Sanjinés, que dio lugar a la expulsión del Cuerpo de Paz de Bolivia. En fin, somos las personas que transformamos la realidad y el cine lo hacemos las personas. La disputa es por la pantalla, al final existen dos tipos de cine, el que reproduce y el que transforma. *C.I.T.A.* intenta intervenir sobre la realidad para cambiar la situación actual de los/as protagonistas

La mirada del obrero en *C.I.T.A.* se interrumpe con la lluvia sin señal de la televisión. Una metáfora que permite pensar en la desaparición de ese trabajador, la pérdida del lugar que ocupan, Me permite pensar en la fragmentación de los vínculos comunitarios, ya que dejamos de reconocer al trabajador y nos quedamos solos en su lugar de trabajo

El espacio de la fábrica se construye desde fragmentos, se propone como un personaje al cual se le puede construir su cuerpo y su sonoridad a partir de la línea de producción. Se muestran fragmentos de máquinas a vapores que nos remiten a un tiempo pasado, sonidos que escarchan los sentidos y nos remite a otro siglo cuando las máquinas a vapor movían el mundo.

En la fábrica se perciben las marcas de apropiación de las personas sobre el espacio, se forma un palimpsesto de texturas, las personas son sentidas como prótesis de las máquinas. Se trabaja sobre la convivencia de diferentes tiempos en un espacio, los aparatos remiten al siglo XIX, la palabra de los obreros entre el estado de bienestar y el neoliberalismo, esta es la materialidad con la que se significa el tiempo histórico fílmico en el cortometraje. Un vapor que nos lleva al inicio del capitalismo, un cartel del 1952 donde se lee el nombre de Perón, una voz que refiere a la década de los 90, una remera estampada con un diseño de la década del 2000, todo en sincronía, al unísono.



Todo ello me remite a mí a una breve relación entre las imágenes que el cine ha producido sobre las y los trabajadores de las fábricas, los hermanos Lumiere registrando a sus obreros en 1895, saliendo de la fábrica, o la película *Obreros saliendo de la fábrica* (1995) de Farocki, que retoma diferentes momentos históricos que muestran las salidas de los obreros. Pero me pregunto: ¿qué pasa cuando ya no hay obreros y obreras? Cuando ya no hay por qué escapar al salir de la fábrica amontonados, ya no hay que correr porque perdimos demasiado tiempo. "Nunca el ojo percibe mejor el número de los obreros que cuando salen de las fábricas, son imágenes que se entienden a ciegas sin necesidad de mirarlas, los obreros y obreras dan la espalda al trabajo al salir de la fábrica", dice Farocki en su película. Yo agregaría también que el ojo percibe el número de obreros cuando ganan las calles y se movilizan por sus puestos de trabajo, o cuando ya no hay tiempo para huir de la fábrica sino para quedarse por tiempo indeterminado.

El otro día leía a un amigo delegado de una línea de colectivos que decía: "es así, hermano, te guste o no te guste, vos sos un bondi". Les habla, a su manera, de la alienación. Y creo que tiene razón. Toda una vida arriba del volante, tanto tiempo manejando, te convierte, quieras o no, en lo que haces: en este caso, en un bondi. Lo mismo pasa con las/os trabajadoras de la fábrica. ¿Y qué pasa con los y las cineastas? Me retumba la pregunta: ¿existe un cineasta alienado que haga un cine alienado?

Las voces del cortometraje *C.I.T.A.* se trabajan como texturas, narradas desde un tiempo pasado. Se presentan presidentes de derechos que apadrinan obreros, patronos que quiebran, lucha obrera que transforma alienación en identidad, entrecruzadas con imágenes de obreros trabajando como una prótesis de la fábrica, o mejor aún, el cuerpo de la fábrica que se vuelve personas humanas. Me remite a la película *Corazón de fábrica* (Ardito-Molina, 2008), que narra la experiencia de la expropiación de la fábrica Zanon. Película cercana que construye a las y los trabajadores des-

de la fábrica como identidad y propone pensar otra forma de trabajo, otros territorios expandidos de los imaginarios del trabajo. ¿Qué pasa cuando el trabajo genera identidad, y se pierde ese trabajo, esa posición en el mundo? *C.I.T.A.* indaga sobre este universo e interpela al espectador en torno a estos elementos. Dando más que definiciones certeras, propone preguntas ¿cómo seguir construyendo otro modo de trabajo?, ¿cómo pensar las imágenes del trabajo?, ¿seremos protagonistas o espectadores? ¿será esta una película de un momento de particular de la fábrica?, ¿o será la película de *C.I.T.A.*? Y así miles de preguntas.

El cortometraje propone sonidos de fábrica estridentes, historias de vida que merecen ser contadas, familias que comparten oficios, familias que hacen fábricas, fábricas que se hacen familias, crisis, tensiones de imágenes históricas construidas por texturas sonoras de la palabra, retumba crisis de los 90, del 2001, personas huyendo de los supermercados con bolsones de comidas, multitudes en plaza de mayo, caballos que pisan abuelas, piedras que vuelan por arriba del obelisco, helicóptero que parten desde una casa rosada, imágenes que emanan desde el susurro, el valor de la palabra, desde la vivencia de un obrero: eso es *C.I.T.A.*

“El sueño más grande es que volvamos a funcionar” dice uno de los protagonistas, entre los sonidos de las máquinas. Así se construye una música que da cuenta del estado de ánimo de los y las protagonistas. La distorsión y yuxtaposición de sonidos que se registran tanto durante la producción de la fábrica como en los espacios ya vaciados por el contexto del país, sirven para construir un ritmo que aporta al sentimiento de agotamiento y angustia, antes lleno de ritmos y armonías fabriles.

La estremecedora desolación de la fábrica atravesada por el zumbido de una mosca, metáfora de la putrefacción del trabajo, ruido de la maquinaria “como música para los oídos”, miradas que interpelan, rostros de fábricas, trabajadores y trabajadoras buscando dignidad.

¿Cuándo el trabajo dignifica? Me obligo a tener que definir la palabra trabajo: es transformar la realidad. Entonces, el único trabajo que dignifica es el que transforma, por eso me atrevo a acervar que el único cine que dignifica es el que transforma.

La salida es siempre por la pantalla, por más *C.I.T.A.*, por la dignidad del cine. ■



Código Qr para ver el cortometraje.
Bájate la app y miralo.



La mirada gozosa de Agnès

In memoriam Agnès Varda (1928-2019)

Por Mariana Petriella ■

Agnès cuenta cómo le viene a la cabeza una idea luego de una observación casual: un día mientras toma café en el mercado, ve el momento preciso en el que un grupo de personas se dedica a juntar lo que ha quedado tirado luego del embalaje de productos para reparto, justo antes de que se lo lleve el camión que junta la basura. Asocia inmediatamente esta imagen con el espiguelo efectuado antiguamente en el campo (la recolección de lo que queda desperdigado luego de la cosecha). Piensa en una pequeña investigación sobre esa actividad rural en la actualidad. Registrando un día cualquiera de cosecha en el campo, se produce un hallazgo azaroso: una papa con forma de corazón, que ha sido separada y descartada luego de la selección debido a que su forma irregular la vuelve incómoda para pelar y cortar, en definitiva no es apta para el consumo. Queda fuera de la selección en el campo, y por lo tanto fuera de los mercados y del alcance de las personas. Nadie quiere una papa *deforme*. Está apartada de todo circuito. Como aquellos que viven de lo que todxs tiramos, los espigadores urbanos. Sobre ellos tratará lo que ahora concibe como una película.

Los espigadores y la espigadora (2000) y su secuela Dos años después (2002)

Consumo / basura / miseria social. Se constituye así un tema apasionante, partiendo de un descubrimiento fortuito. El enfoque y tratamiento de un documental puede ser algo muy abierto si lo pensamos a través de los abordajes de Agnès Varda. El azar, el goce y la empatía le permiten ir más allá de una temática, técnicas y métodos, más allá del género e incluso del cine. La película es un límite muy difuso para una experiencia mucho mayor. Extraordinaria.

Los espigadores trata sobre las circunstancias de muchísima gente que vive excluida de casi todo y, literalmente, sobrevive juntando sobras y despojos –el espigueo-. Finalizado el rodaje se produce un nuevo acercamiento entre los protagonistas y su realizadora. Se intercambian postales y cartas, regalos de papas corazón, se encuentran. Mientras esto va sucediendo, Agnès comienza un nuevo registro porque le parece un material valioso para hacer lo que -en un principio- sería un bonus track de la edición en DVD. Pero reúne tanto archivo que surge otra película, *Dos años después*.

Esta dupla surge de una mirada especial sobre historias recolectadas, atra-



vesadas por algunos temas en común como la vida, las luchas sociales, la política, la felicidad, la ecología, el consumo desmedido, el egoísmo generalizado y el desperdicio llevados a extremos absurdos en un país centroeuropeo y rico. De algunos recorridos con un pequeño equipo de rodaje por diversos lugares de Francia. De algunas personas conocidas en ese viaje, muchos marginados sociales: vagabundos, gitanos, amas de casa, trabajadores rurales

y urbanos, parias de todos los sitios y todas las edades. El gusto por personas relegadas o aisladas de la sociedad es recurrente en su obra: la inolvidable protagonista de *Sin techo ni ley* (1985) o el grupo de mujeres solas y enlutadas en la playa –en su instalación *Las viudas de Noirmoutier* (2005)–. Esta última realizada con sus propias filmaciones de relatos que esas mujeres brindan con sinceridad y amistad, según cuenta. Y a los que suma el propio como una viuda más, comparte sus sentimientos contándonos junto a sus compañeras de luto cómo es la soledad, lo que se siente luego de la pérdida del ser amado. El resultado es una instalación cargada de emotividad, cuya poética exalta los testimonios y su técnica es recurrir al uso de dispositivos combinados (superpone varios como el cine, la fotografía, videos a través de pantallas de tv con proyecciones simultáneas, conformando una obra con diferentes capas en su entramado).

La espigadora

Creo que hay una revelación y un redescubrimiento de Agnès por Agnès en el proceso de realización de estas dos películas. Algo así como una epifanía para quien ya ha recorrido un impor-

tante trayecto; y visualiza ahora, a la luz de su experiencia, cómo quiere ser reconocida. La autorreferencia del título como *espigadora* no constituye solo un nombre. El sentimiento de comunión con las personas que va conociendo y filmando queda cifrado en ese acto de llamarse a sí misma con una palabra anticuada. Le sirve también para situarse en la línea histórica –que data del s. XIX e incluso de épocas anteriores– de trabajadores que doblan el lomo para escarbar la tierra y recolectar. La evocación que hace de ellos a través de pinturas y relatos al principio de la narración no es solo la glosa de una palabra ya en desuso (*la glaneuse*: espigadora, recolectora) o la descripción de una actividad obsoleta, sino su propia inscripción en esa comunidad.

Es una recolectora de imágenes y sonidos desperdigados, cuyo trabajo es hilvanar y transformar ese material en estas películas. El retrato con el atado de espigas al hombro, el gesto relajado y natural, marca la disidencia respecto de la figura de cineasta del sistema industrial, que produce su obra para otros cinéfilos, o un público entendido, o tal vez digitado por el gusto prefabricado que impone el mercado. Y si bien en sus documentales es frecuente la autorreferencia, en este caso parece po-

tenciar el recurso para replantear todo: intercambiar roles (asignando el espiguelo a ella misma como realizadora y a sus personajes como protagonistas de una constante creatividad, el arte de la supervivencia) interpelar la expectativa pasiva de las cosas, llevar al límite la experiencia de realización y obtener otro tipo de alcance más allá del cine, ligado directamente al factor humano, un altruismo casi extinto. Es decir, realiza todo un gesto de autodefinición de su propia imagen de artista y un reposicionamiento de su proyecto creador dentro del campo intelectual donde desarrolla su práctica.

Su espiguelo de retratos, estampas y relatos en torno al ilógico y despiadado engranaje de elementos que funcionan en la sociedad de la exclusión tiene resultados. Se trata de dos documentales que proponen pensar las causas y los efectos nocivos que derivan del inequitativo reparto que lleva a unos a tirar y a otros a recolectar los desperdicios.

Pero no le interesa hacer una película sobre la miseria. Y, aunque sufre al ver que la gente tira y destruye, hay un aspecto placentero del espiguelo que ella misma vivencia recolectando escenas. Como sus espigadores, experimenta la felicidad que provoca el hallazgo en sí

mismo, aunque se trate de un deshecho de otros. Ese momento fugaz en el cual se ha encontrado algo como fruto de la búsqueda medio librada a la suerte, sin rumbo fijo, ni posibilidades certeras. Y es la suerte misma –el azar- quien finalmente otorga. Creo que es una idea bellísima que Agnès nos regala y es muy hermoso abrazar: se puede ser inmensamente feliz en la búsqueda, y obtener placer al encontrar algo, incluso en medio de circunstancias adversas. Esa felicidad es lo que le importa capturar. La rescata, la filtra y la reproduce en sus imágenes y el resultado es una mirada gozosa, capaz de provocar a su vez la fascinación en quienes miramos –y amamos- sus películas.

Tratar ciertos temas tan duros para la sociedad en su totalidad corriéndose, por ejemplo, de una actitud de conmiseración y representarlos a través de esa mirada libre y muy personal desliga al documental de sus convenciones, lo transforma y amplía sus posibilidades hasta volverlo una experiencia única, como una papa en forma de corazón. ■



Se mencionaron las siguientes obras de Agnes Varda:

- *Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse)* • 2000
- *Dos años después (Deux ans après)* • 2002
- *Sin techo ni ley (Sans toit ni loi)* • 1985
- *Las viudas de Noirmoutier (Les veuves de Noirmoutier)* • 2005

ACTUAR

¿ES HACER MONTAJE VIVO?

Por Carolina Donnantuoni ■

A veces pienso en esto cuando entreno o ensayo o dirijo:

“El efecto Kuleshov es un fenómeno del montaje cinematográfico demostrado por el cineasta ruso Lev Kuleshov durante los años veinte del siglo pasado. Kuleshov mostró frente a una audiencia una secuencia en la que se intercalaba la misma toma del actor Iván Mozhujin con las de un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando. La audiencia percibió que la expresión del actor cambiaba en cada secuencia, con lo cual se comprobó que el montaje tiene una gran influencia en la comprensión semántica de lo que aparece en una escena.”

¡LA AUDIENCIA PERCIBIÓ QUE LA EXPRESIÓN DEL ACTOR CAMBIABA!

¿Cómo relacionar este efecto con mi práctica? ¿Cómo relacionar la actuación en el teatro con este aspecto del montaje cinematográfico?

El efecto Kuleshov prueba que el sentido de cada toma puede ser otro de acuerdo a qué se ubique antes o después de esa toma.

¿Entonces como actriz, cuando preparo mis materiales para la escena, mis acciones, mis “tomas”, puedo operar e intercalarlas con otras acciones/“tomas” para nutrirlas, y llenarlas de nuevos sentidos?

1. https://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Kuleshov.





Aquí va un breve instructivo de parte de mi práctica.

Acciones/"tomas"

REGISTRO MI CUERPO (temperatura, tono muscular, respiración, espacio, peso, equilibrio, articulaciones y las miles de cosas que es mi cuerpo)

ELIJO UNA PARTE DE MI CUERPO (una mano, la boca, los brazos, el vientre, o cualquiera de las miles de cosas que tiene mi cuerpo)

CONSTRUYO ACCIÓN (que esa parte del cuerpo haga algo, abrirse o cerrarse, por ejemplo)

¿QUÉ HAGO?

¿CÓMO LO HAGO? (pruebo más o menos tenso, más o menos rápido, más o menos cerca, más o menos todos los modos posibles modos de hacer de esa parte del cuerpo)

REGISTRO EL IMAGINARIO QUE ESA ACCIÓN APLICADA A UNA PARTE DE MI CUERPO

DESTELLA (observo cómo piensa e imagina el cuerpo intervenido, sus asociaciones, memorias, metáforas, imágenes)

SELECCIONO (alguna de esas potencias)

NOMBRO LA ACCIÓN (la sustantivo)

REPITO. REPITO.

VUELVO A REPETIR. HABITO LA REPETICIÓN (descubro siempre con sorpresa la inmensidad de lo posible, su vida, su deseo dentro)

RE-NOMBRO LA ACCIÓN (re-sustantivo, apalabro mi acción, la traduzco)

ME HUNDO EN ELLA. IMAGINO. CREO IMAGEN (siento su piel, vibración, texturas, sonoridades, huesos y ecos)

REGISTRO LAS RESONANCIAS DE ESA ACCIÓN/IMAGEN SOBRE EL RESTO DE MI CUERPO.

REPITO.

SELECCIONO UN FRAGMENTO DE ESAS RESONANCIAS HECHAS CUERPO.

LO RECORTO (me quedo sólo con eso)

SELECCIONO OTROS FRAGMENTOS.

LOS RECORTO Y REPITO.

LOS PERDURO. LOS DILATO EN TIEMPO Y ESPACIO. EN INTENSIDADES.



Secuencia

**CONSTRUYO UNA SECUENCIA
DE FRAGMENTOS.
SE ARMA UN SENTIDO.**

Acciones/"tomas"

FRAGMENTO NUEVAMENTE LA SECUENCIA
(cada fragmento contiene infinitésimas partes del todo, es denso)
RENOMBRO MIS ACCIONES/"TOMAS"
(cada vez más densas y pobladas de sentidos inesperados)
SELECCIONO Y RECORTO.

Monto

SUPERONGO ALGÚN FRAGMENTO SOBRE OTRO
(descubro nuevos destellos, imagerías, ecos, sentidos y palabreríos)

Secuencia

INTERCALO - CONSTRUYO UNA NUEVA SECUENCIA.
Cada fragmento se re-significa.
Y APARECEN NUEVOS SENTIDOS PARA LA SECUENCIA.
Y sigo
RE-FRAGMENTO.
RE-MONTO.
REPITO OPERACIONES.
ME CRUZO CON OTRE
ACTÚO. ■

Las imágenes utilizadas provienen de cuadros de Caravaggio.



AMARRES

ANDAMIOS

ABISMOS

Por Agustín Lostra ■

0

Es en la radio. En vivo.

A: Es que con la prosa soy bruto. No me conmueve. Sólo tengo ojos para la poesía.

-La fuerza sensual del significante mutable
por sobre la fanfarria castradora del puro significado-

Horas después. Casablanca. Una pizza tras otra y cerveza corriendo, V le responde:

-Fuiste muy acertado en decir que sos bruto. ¿Cómo no te va a conmover la prosa? Es un camino hacia la poesía. La prosa es el habla pública, la poesía el habla privada. Para entrar en el viaje del mar de la poesía es necesario el barco de la prosa. ¿Shakespeare no es poesía? ¿Hamlet no es poesía? ¿Acaso no es prosa?

Años atrás: de chico, crear era encerrarme en un cuarto vacío a correr. Por mi cuerpo pasaban personajes, frases que salían, escenarios diversos constelándose al paso de mis pies. Yo corría de punta a punta por el cuarto y en cada corrida un mundo entero crecía, aumentaba y disminuía. Terminaba sudado y feliz.

Era crucial que nadie lo vea. No lo compartía. Era una expulsión, una purga y un salirme de mí en mí. Y era un juego.

¿Para qué crear una obra de arte cuando soñarla es mucho más dulce?

Pier Paolo Pasolini

Sé es creador sólo cuando se investiga.

Jerzy Grotowski

*Nadie quiere el estandarte
si es lunga*

*si es lunga la procesión
En una feca, autor anónimo.*

Un artículo donde intentar girar entre las palabras algunas ideas alrededor de la creación y de la lectura/mirada/escucha de quién atraviesa la propuesta creada. Una retórica que pueda dar cuenta sobre variaciones de gradación entre la materia prosaica y la materia poética, de sus modos de acción, de sus potencias.

Arrimo el bochín, dibujo tres categorías posibles: amarres, andamios, abismos.

1

“Amarre: m. Aseguramiento de una embarcación en el puerto o en cualquier fondeadero mediante cuerdas, maromas, cadenas, etc.”

Un relato que se traza como un amarre, que te asegura a su puerto, a su fondeadero. Te da la sensación de navegar pero es sólo un vaivén corto, al largo de su soga. Aunque hay un placer en la atadura. Es como una canción de cuna. Te puede mantener tenso con su soga al borde de cortarse, con el torso erguido sobre la butaca o contra la pantalla de la notebook en la cama compartida. O bien soltar cuerda y hacerte sentir que el horizonte se agranda y que no hay cauce posible aunque pronto el tirón de esa serpiente cuidadora se hace sentir y te lleva de nuevo al límite. A su cobijo, a su cuidado. El límite de la narración dramática en términos brechtianos, de su trazado de amarre, de envolverte el cuerpo en soga identificatoria hasta que no te puedes soltar. No te querés soltar. Sólo seguir sintiendo la soga crecer sobre ti hasta olvidarte.





Algunas preciosuras que resultan del uso lúcido y atrevido del amarre: fanatizarse con un personaje, *La casa de las flores* de Manolo Caro; tensarle el hilo al realismo, *Historia de un clan* de Luis Ortega

La casa de las flores; una serie mexicana que bebe de las fuentes de las telenovelas para replicarlas en un combo delirante donde se conjugan la disidencia sexual y genérica, la marihuana y el karaoke. Adoración por el personaje de Paulina de la Mora, eso que pasa cuando un personaje cala en una; imitarla con amigas, copiarle el paso, el ralenti desmesurado de su hablar, deseárselo el rodete. Esa silueta, el personaje, su repertorio y su trayecto; destellos de identificación y goce de la diferencia, de la particularidad, sogá amada apretujando, marca fan.

Historia de un clan, serie televisiva con ecos twinpeakeros sobre el grupo asesino de los Puccio y su entorno de muñequitos de torta de cumpleaños. Placer paródico de Ortega: bordear el absurdo, tener a la espectadora a punto de caerse de la barca. Muestrario de tironeos: hijas que súbitamente enmascaran a sus padres y hermanos con las caras de Videla, Perón, Evita y César Luis Menotti para luego bailarles *La grasa de las capitales*, el General sin el brazo interpretado por Tristán con un globo rojo al costado tarareándole la *Marcha fúnebre* a uno de los apresados, una escena de sexo oral en una lancha en el Tigre con una cámara que se aleja hacia arriba y gira como las hélices de un avión, un duelo verbal a través de los vidrios de los automóviles del jefe y el hijo contra dos de los secuaces. Placer de un amarre en tensión, de ver lo que soporta su cuerda amiga, el verosímil.

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos pueden o no les importa ver. No abuses del lector.

Horacio Quiroga.

El problema de lo compartido. La lengua como territorio común, la prosa como territorio común. Cómo partir de lo común a lo particular, cómo particularizarlo. Lo histórico. Atravesar de poesía al relato. A la manera de Varda por ejemplo, tamizando la magia de lo real. O a la manera de Martel, tamizando lo real de la ficción.

¿Cómo buscar un lenguaje propio, una forma propia, sin volverme hermético, sin clausurar un territorio común con la mirada de la Otra?

2

“Andamio: m. Armazón desmontable constituido por tablas o planchas metálicas y tubos que se levanta provisionalmente bajo un techo o adosado a una pared para subir a lugares altos y poder trabajar en su construcción o reparación, pintar paredes, etc.”

Un relato que se construye como un andamio. Provisto de un armazón donde hacer pie y desde el cual la espectadora tendrá que pintar, reparar, construir su parte. Un sitio estable pero peligroso, aireado, en obra. El andamiaje como provisión generosa para quien busca estar de pie y trabajar. Ya no es la ensoñación ciega del amarre que me mantiene umbilicalizado a la fuente. De aquí me puedo caer. Es menester que me incorpore, que tome riendas en el asunto, que pinte. ¿Y entonces, qué color? ¿Y por dónde? Tengo un esqueleto en el cual erguirme. Pero nada ata mi circulación: sólo el borde, el precipicio. Sostenido por su peligro construyo en las alturas, firme.





Aquel verano sin hogar de Santiago Reale.

Una voz off poética tiraniza imágenes ensoñadas en filmico, nos repone un sentido al asistir al deambular de un joven por un campo. Luego un grupo de niños. La voz es sentenciosa con sus modos de recuperar el recuerdo, imprime un sello de certeza aún en sus devaneos por las habladurías. Pero a medida que el cortometraje transcurre las imágenes comienzan a desacreditar la veracidad de esta voz; en el capítulo interno "Los chicos del cementerio" la voz poetiza una mística de fantasmas y la imagen nos muestra con una crudeza singular un par de pibes jugando a ahogarse entre tumbas inundadas. Luego el narrador refiere a Michel convirtiéndose en lobo y el plano nos muestra a un niño chistoso jugando a aullar. Hacia el final la voz nos refiere un mar y el plano, burlón, nos enseña un río. Mordemos en ese cruce, entre una imagen testimonial (con momentos incandescentes como el de los cuerpos de los niños entre las tumbas inundadas o su modo de correr por el descampado haciendo rodar tanques vacíos) y una voz empecinada en mistificar el recuerdo. Menester esa voz, ese andamiaje vocal, ese palabrerío; para saborear el arrebató de lo real en la imagen.

La prosa como el barco para entrarle al mar de la poesía, para navegarlo. Un trayecto punteado sobre su inmensidad, un sostén sobre su intensidad.

La prosa como caballo de Troya de la poesía. Mástil de Ulises.

Tronco donde esparcir el hongo de la poesía. Donde expandirla.

Lo poético necesita de un plano donde producirse. En este sentido el naturalismo sirve, nada más (ni nada menos), como técnica de producción de territorios de inscripción de la ruptura poetizante.

Pompeyo Audivert

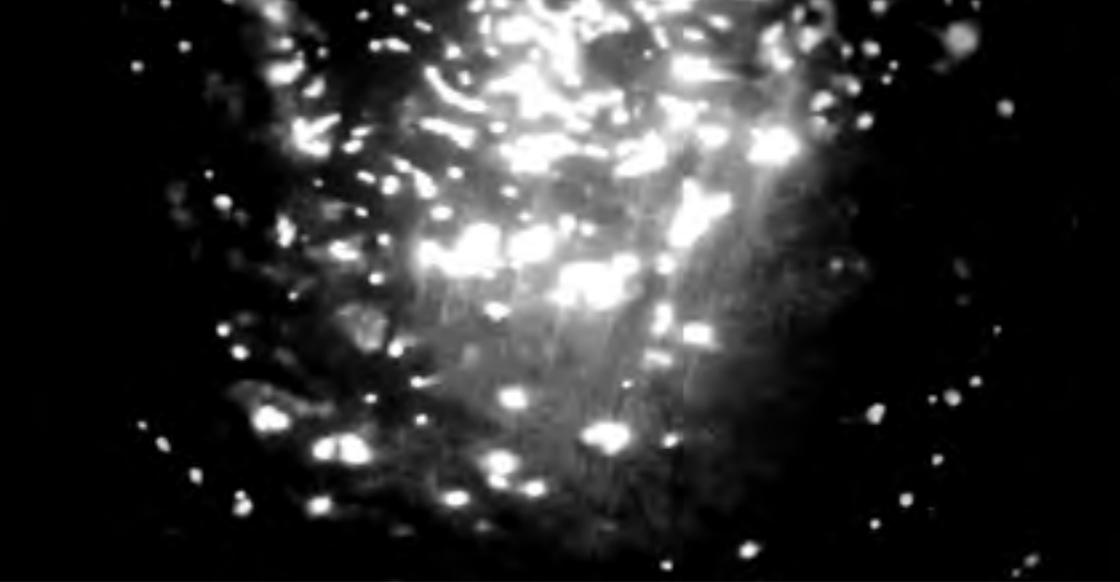
E me contradice, no es primero la prosa y después la poesía. En el principio fue la lírica. La causa prima.

Yo extremo su comentario: en el principio fue la voz, sonora, articulando fonemas, conmoviéndose al sentirse sonar.

3

"Abismo: m. Precipicio o lugar de gran profundidad en el que no puede verse el fondo." Un relato que se abisma. No hay lugar donde hacer pie. Esto es peligroso. Hondo. Puede ser que sólo percibas negrura y vértigo, no es placentero si no te entregas. Pero si conseguís dar tiempo a que los ojos se acostumbren o arrojarte y alumbrar con tu imaginario la zambullida, el caudal es riquísimo. De pronto el vacío se llena de luz. *También la luz es un abismo.* La materialidad cobra un valor preponderante, el estar (de la forma) le da vuelta la tortilla al contar.





El cine de Guillermo Detzel.

Por ejemplo, su trabajo *Otoño*. Filmado en súper 8 y con montaje en cámara. Menos de tres minutos. Un retrato del reflejo del estanque doméstico que tiene en su casa. Pero no vemos eso, sino una imagen circular: nubes que son jirones de humo atravesando un reflejo pétreo, agua en movimientos repentinos, plantas que conjugan una pequeña selva centimétrica, un gato fugitivo. El espesor del tiempo. La materialidad del agua. El claroscuro del reflejo. La sonoridad envolvente, profunda, un zumbido como un leitmotiv. ¿Estamos al derecho o al revés? ¿Cuánto hay ahí? Un asomarse al abismo del tiempo sobre esos elementos, sin afán de historia ni reglamento de lectura. *La rebelión consiste en mirar un estanque hasta pulverizarse los ojos.*

*(...) no hace nacer fantasmas sonoros o conceptuales para encerrarlos
en las palabras, sino que hace estallar aún los fantasmas
que las palabras encierran en sí mismas.*

Olga Orozco

¿Qué relata Gigi Masin en su forma de tocar el piano que me conmueve?

El arte como contrapedagogía de la sensibilidad. Frente a un mundo en prosa, urdido en la hegemonía episódica de Netflix, los resquicios del poema: *La Chambre* de Chantal Akerman, el *Sol en un patio vacío* de Fontán.

4

*Me parece mucho más saludable recibir una injuria que un respeto indiferente.
Es mucho más despectivo el respeto congelado que la injuria.*

Alberto Ure

Dice Eduardo Savino en la Revista *Caligari* n°3: "El crítico de cine, ante todo, es un cinéfilo. De forma subsidiaria: es un escritor."

Yo no quiero ser nada de forma *subsidiaria*. El crítico de cine para mí es ante todo una espectadora con avidez de apalabrar, con deseo de enfrentarse cuerpo a cuerpo con las imágenes en la potencia de su lengua y su palabra. Es una realizadora de lenguaje, de palabras. En el mejor de los casos, también es una realizadora de imágenes y sonidos. No subsidia nada, hace forma.



1. Eduardo Savino. *Notas sobre cahiers du cinema*, Revista Caligari N°3.

Amarres, andamios, abismos.

No se trata de categorías freezadas, más bien de procedimientos. Puede haber obras que de a rato te amarran, entonces te andamian, de pronto te abisman. Cambio de posiciones entre la certeza y el misterio, entre un goce del sentido y un goce de lo sentido, como cuando uno entrecierra los ojos y la luz se borrona -eso también es mirada-.

Son pequeñas fronteras, límites para disparar el pensamiento sobre la relación entre la película y quién mira. Para jugar, a fuego.

También es una posición de lectura. Ir al cine con un cuaderno y una birome, conversar con la película, bajarle la mirada para anotar una frase furtiva y luminosa. Forzar el amarre a abismarse, el abismo a amarrarse, destrozar el andamio. Revestirlo. Erótica de la mirada, montaje de la mirada. Erótica de lo real, erotizar el enlace con las películas y con el pensamiento.

Si la vida no es una aventura, una exploración delirada, donde libros y películas transcurren junto a obras de teatro, performances, amantes, danza, levantadas con mate y Eduardo Mateo, entonces para qué. Ampliar el horizonte, salir del consumo irrestricto de películas como un bien absoluto, de la glotonería cinéfila. El vaivén como guía, el entrecruce de experiencias. Prefiero la insistencia particular, la relectura, la mística y el arriesgar retóricas tajantes para que me devoren mis compañeros, producir tela para cortar.

Y no renunciar a la poesía, aprender a domar la prosa, contagiarse de pensamiento y de magia, esparcirla, jugar, jugarse, intentarlo. ■

Las imágenes del artículo provienen de:

- *Historia de un clan* de Luis Ortega
- *Aquel verano sin hogar* de Santiago Reale
- *18 FPS* de Guillermo Detzel
- Ilustraciones de Martín Salina

Las personas citadas son:

- **V** Carlos Vallina
- **A** Agustín Lostra
- **E** Emma Milwaukee

EL VASTO PRESENTE

Por Carlos Vallina, con la colaboración de Franco Jaubet ■

*La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño de "Alemania año cero"
es justamente la contraria de la de Kulechov ante el primer plano de Mojuskin.*

Se trata de conservar su misterio

André Bazin, ¿Qué es el cine?.



El tiempo es un vasto presente que dura desde siempre, nos dice Juan José Saer (1986). En esa dimensión desmesurada, hay, sin embargo, rincones, sitios, lugares que parecen pequeños pero albergan todos los sentidos que los seres humanos ejercen en su sistemática acción creadora.

Barro Fundal y *T.R.A.P.* son dos núcleos de lo que señalamos. Dos obras que vale conocer en sus formas y contribuciones. Son fruto de la reabierta carrera de Cinematografía (hoy Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes) y fueron filmadas, no grabadas, en soportes de pequeñas dimensiones, Super 8mm y 16 mm. La primera expresa una de las dos tendencias del arte cinematográfico, la que expone una forma consagrada como base, que denominamos clásica, y la segunda aborda la otra línea, la que no intenta una continuidad invisible, sino una manifiesta lógica desreferencial.

Pertencen a dos épocas que, aún próximas, revelan sin embargo sus diferencias. *Barro fundal* (1999) de Diego Dorado se instala en una imagen cuya dialéctica reside en un combate entre la inmediatez del día a día de un vendedor de verduras en los suburbios más carenciados, conduciendo una camioneta destartalada, acompañado por un pibe, a modo de iniciación. Pibe en el sentido chaplinesco, pero en el Gran Buenos Aires. Con marcas que aluden al cine político de los 70, como por ejemplo cuando encienden el motor en la penumbra del amanecer con una antorcha que se mueve cual si se tratara de una manifestación. El recorrido por los caseríos calcinados, los encuentros con mujeres que acuden a sus ventas con escasos recursos, y expresando, el conductor en particular, una anomia, o melancolía que se expande en el ánimo del espectador. Interpelando a un receptor condicionado por formatos codificados para percibir la fatiga del mundo; proponiendo otro modo de sentir la riqueza abandonada, la sobrevivencia, ya no como una pantalla inerte, sino como una entrañable aventura en una urbe lejana.

Chocan con el pequeño carrito del manisero que imita un locomotora, asisten a la quebradura de la caja de cambios, se lastiman el cuerpo del muchacho y





reparan la existencia en la cabina y en la guantera, de una especie de juguete de alambre que lleva la identidad de una bicicleta. Y un casete, con su ínfima cinta magnética algo desflecada que sirve para, siguiendo las huellas del narrador santafesino, juntar los trastos de la carnicería cerrada que perteneció a su padre, su foto ante el mostrador, con las cuchilla en ristre para atender clientes, y el límite del abandono y la memoria que repite su impresión de realidad (dirían los franceses), para hacernos oír *Desde el alma*. Ese valsecito dulce e inolvidable que hace levantar la mirada de las mujeres y hombres de la zona, y seguramente, bailar su imaginación, y sus esperanzas, esos deseos racionales en el rescate de la bicicleta real, ya no robada como en el clásico neorrealista sino simplemente olvidada, que servía para el reparto y ahora lo hace pedalear al pibe mientras bajan las sombras del atardecer y se enciende la alegría por haber compartido parte del vasto presente a partir de lo real.

T.R.A.P. (2018) de Manque La Banca aparenta ir en una dirección contraria. No existe una sujeción al encuentro de una unidad narrativa que posea la condición de organizar el mismo tiempo histórico, el contexto de las conductas que definen a los actantes, su identidad y el posible destino de sus existencias.

Los singulares personajes, y enfatizamos este concepto, se apartan de representaciones referenciales, de arquetipos o de señalamientos de caracteres, dado que los "cruzados" -o en rigor, nuestro compromiso espectral- no requieren de suspensiones de ninguna incredulidad, ya que el acuerdo signico parte de la base de otro modo de organizar el relato.

No hay ningún forzamiento, ni ambigüedad al reconocer que en algún lugar de la temporalidad discursiva podrán transformarse, exhibir acciones contemporáneas, manifestaciones existenciales próximas a nosotros, quizás de rasgos provocadores de nuestros prejuicios, de nuestras habituales rutinas morales, sexuales, políticas.

En el relato, los guerreros medievales mutan en jóvenes actuales, que así como atravesaban las estribaciones de un río demasiado doméstico, de pajonales pampeanos, de arroyos inundables con aroma a urbanos, también intercambian la sexualidad más allá de los géneros, se desnudan como en un acto escolar, es decir, con la misma inocencia, y se detienen en una ofrenda ritual en una tumba sólo conocida por ellos pero que podría significar el fin de una época.

Quizás no son personajes, ni siquiera actores, sino modelos, como quería Bresson, no teatristas, y ni siquiera objetos cinematográficos. Mutan la historia ahora vestidos con sus respectivos jeans y sus gastadas remeras a bordo de un viejo renault 12, sin mayúsculas, un trasto de las crisis pasadas, de los pequeños sueños de las pequeñas burguesías, y se detienen en un almacén de camino, que imita a cualquier paraje de Texas, o mejor aún de una road movie permanente unida a una música que fusiona desde el hip hop al pop, compuesta por la banda del realizador -Nunca fui a un parque de diversiones, que en ese marco audiovisual, realiza también el clip *La glorieta* donde reúne en un pequeño espacio de plaza, en un antiguo lugar de socialización urbana, el disloque de una danza cuyo único destino es mantener viva la llama del deseo-. Es un entorno, una aventura deconstruida, una guerra de tronos sin poderes, un resto de nada, y un infinito horizonte de goce por recuperar una verdadera esperanza. Quizás sean cruzados de una nueva época, las espadas ni siquiera arrojan la luz de las galaxias, serán de madera pintada, sus impulsos sexuales, actos imaginarios, y su deambular final en el viejo vehículo que es el mismo que utiliza Vicentico en el film de Rejtman, *Los guantes mágicos*, atendiendo la fecha de su realización el fin de una ola y el anuncio de otra. La referencia no es gratuita porque esa disposición narrativa cumple con la premisa del presente continuo.



De modo que *Barro fundal* pertenece en su estremecimiento poético, técnico, sociológico, al modo que irrumpió en los 90, con las historias breves, hasta *Zama*, respira otro modo de la irrupción, ya como directa consecuencia de generaciones que comenzaban a reconocer su propia historia estética a partir de la recuperación institucional de la cinematografía y las artes audiovisuales en la UNLP. Hay autorías que narran cual si fueran engranajes de un mecanismo que ajusta el movimiento de modo sincrónico y hacen fluir el relato en una dirección reconocible y otras que lo hacen como si atravesaran el río, quizás el mismo que el de *T.R.A.P.*, saltando sobre las piedras, hundiéndose en el barro, cambiando de atuendo y de época.

Se trata finalmente de aquello que en la entrevista con el autor de *Un condenado a muerte se escapa* tuve la fortuna

de que me refiriera, cuando ejemplificaba su búsqueda con las acciones de su esposa pianista que seducían su mirada tratando de captar la misteriosa relación entre la digitación mecánica de las manos y la emanación artística de sus sonidos. Esa invisibilidad cargada, sin embargo, de sentido, ese salto entre el registro y la emoción, es el único límite que existe para la dialéctica de la imagen siempre tensionada por el afán de realidad y la necesidad de lo espiritual. Ambas dimensiones con conciencia, o en el inconsciente, tienden siempre a transformarla.

"No es sangre, es rojo." Nos provoca Jean Luc Godard.

Disculpe maestro pero, si es rojo en la pantalla, es sangre y el límite final es indicar que el verdadero escenario, la última puesta en escena, la más justa estética es la mente del espectador que encuentra su propio misterio. ■

Un bisturí atravesando la noche

Por Agustín Lostra ■

“Los efectos del mundo como campo de fuerza en mis sentidos.”

Suely Rolnik

*“Todos somos adictos / pero solo unos pocos
mostramos las miserias / de todos los demás”*

Andrea Álvarez

*“Las distancias apartan las ciudades,
Las ciudades destruyen las costumbres.”*

José Alfredo Jiménez



ROAD-MOVIE DE INTERIORES

La deuda de Gustavo Fontán nos ofrece un tablero sórdido, una plataforma helada como un escalpelo, una desventura psicológica en clave de cine negro.

Desde la mañana en el trabajo hasta el amanecer del día siguiente asistimos a los viajes urbanos de Mónica (Belén Blanco). El tiempo se espesa en la noche, se expande. Vamos tras ella siguiendo su andar punzante y elegante como un bisturí que atraviesa la noche. Un andar ciudadano, de poco cielo y mucho vidrio. Nos trasladamos en una road-movie de interiores.

A contrapelo del movimiento furtivo, veloz, sin rodeos de la protagonista; los espacios son estáticos, pesados, densos como cortinajes de un teatro antiguo. Cuelgan en el plano y se enfrentan en cada corte como cowboys espejados. Hay una sensación llana ante la aparición de cada nuevo contraplano. Se siente un golpe mudo, como poner un ladrillo, como echarle tierra al cajón, no hay manera de escaparse del interior en el interior. El muro se vuelve cada vez más sólido. El interior se interioriza. Como dormir o llorar de cara a la pared.

Hay algo *hanekiano* en esa constelación de espacios pesados y personajes que están en una ebullición baja pero constante: un eco de *La pianista* en los andares de Belén Blanco y en los sobreencuadres de puertas y arcadas. Este proceder quirúrgico y galano mantiene la película en una tensión justa. Sostiene los traslados en el devenir de la búsqueda de la muchacha por distintas personas que la estiman o la compadecen y la sufren.



LA CHICA Y LA CIUDAD

Ponzi me dice “¿el disparador de la película es como el de *Los siete locos*, no? Una persona que robó plata del laburo y tiene que recuperarla antes del otro día”.

Me parece acertada la comparación y pienso que si hay algo artliano en el film es la visión apocalíptica de Buenos Aires. Su rostro infernal de asfalto y cemento, su digestión permanente de las personas que la atraviesan.

La deuda se juega en un contrapunto de dos cuerpos: el cuerpo de la actriz y el cuerpo de la ciudad.

Las negociaciones y los escarceos de Mónica suceden en departamentos sórdidos, automóviles viejos, cansinas salas de guardia y casinos alcohólicos. Justamente estos nichos de intimidad y transacción son parte embrional de la ciudad como proyecto espacial. Los intersticios de la privacidad y del intercambio.

El comercio se vuelve pedagogía del afecto, forma de habitar el mundo, de gozarlo, de transitarlo. Como sostiene Jean-Luc Nancy en *La ciudad a lo lejos*:

La ciudad se forma primero en la circulación, el intercambio, el proyecto, la proyección (...) Las cosas y la gente, las palabras, los actos, no están dispuestos para terminar o borrar sus huellas, sino para recomenzar, nuevamente en movimiento.

En esta circulación mortecina e imparable, la mirada de ella está velada continuamente, protegida del exterior amenazante. Las ventanas y ventanillas le sirven de velo frente a una posibilidad real de salir lastimada. Miramos siempre detrás de ese frágil amparo, con un morbo medroso.

Los planos desde los coches dan cuenta de esta visión temerosa y decadente de la capital. En especial el momento en que Sergio la lleva y en medio de la conversación rompemos la mirada cautiva a los personajes y vemos a través del parabrisas el deambular del coche por la ciudad desierta, inhóspita.



LA PUNTA DEL CUCHILLO

Hay un plano que hace tambalear por un momento la explanada filosa que da forma a la película. Como si en el trayecto por el canto del cuchillo diéramos con su punta.

Un plástico flotando fantasmal detrás de la caja de un camión en la autopista. Esta imagen que ella ve a través del vidrio de su ventanilla se apodera con tal fuerza de la película que la desmesura, la desarticula momentáneamente. Un eco mórbido que oficia de centro del film. Lo pienso como el punto donde centrifuga el remolino de la experiencia de *La deuda*. Una imagen rabiosa y a la vez serena, sucinta como un revolver apuntándose.

El propio Fontán, analizando una secuencia de *Andrei Rublev* de Tarkovski¹ dice:

Este plano se desliga de la acción de la secuencia e irrumpe poderosamente en ese final. Es una imagen que está por fuera del devenir de los hechos y de la psicología del personaje: se inscribe en la estructura como una anomalía; pertenece a ella pero la extraña.(...) Esa imagen adquiere singularidad porque no dice lo que dice, dice guardando silencio (...) surge ante nosotros con el poder de las revelaciones: no de las sentencias, sino de los interrogantes. La aparición del caballo que rompe el flujo narrativo es una imagen arrancada del conjunto y tiene una doble condición: la percibimos como posible, pero a su vez nos resulta inesperada. Por obra y gracia del punto de vista y del montaje rompe la estabilidad de la percepción y se transforma en una visión. Por eso nos mira y nos interpela.

Creo que se trata de este procedimiento: ofrecer a la espectadora un punto de fuga, breve pero intenso, que deja avizorar la angustia que se mantiene a flote durante todo el largometraje. Una punta de iceberg que asoma, el momento en que levantamos la mano porque el torno del dentista tocó un punto sensible. La eminencia de lo innombrable y de lo inevitable, de lo que nos traga. La pregunta sin respuesta que se repite adentro del cráneo como un loop diabólico.

1. Gustavo Fontán. *La casa del cineasta: un caballo con el lomo sobre la tierra*, 2019.



HORMIGUERO PATEADO

Una lejana tarde de invierno llegó a mi colegio un escritor mapuche a hablarnos de las costumbres de su pueblo. Entre todas las cosas que dijo una frase me quedó grabada: *Buenos Aires es un hormiguero pateado*.

La gran soledad de Mónica en su tránsito nocturno, apenas rota por dos o tres presencias fantasmagóricas por fuera de sus afectos-*dealers*, colapsa en bruta muchedumbre hacia el final amanecido en el tren y sobre todo en la estación. La multitud llegando a la capital, centro de la nación, el ombligo urbano. Hormiguero pateado, sin duda; comunidad rota, en su ansioso andar tras la liebre devenida en changa u oficio más o menos esclavo.

Las imágenes finales de la película me llevaron al cierre de *Qué he hecho yo para merecer esto*. La película de Almodóvar termina con planos que se van alejando cada vez más del balcón donde Gloria, la ama de casa protagonista del film, ha querido matarse. Estos saltos de escala, que van sumando ventanas hasta mostrar un monoblock y luego ese monoblock dentro de un barrio de monoblocks, nos muestra que la tragedia de Gloria es una más de las miles y miles de la ciudad. Este procedimiento se podría enlazar a lo que llamé en artículos anteriores la periferia del plano. El efecto que se produce al descentralizar la figura de un plano; cuando en una secuencia el personaje queda subsumido en otros personajes o en objetos o espacios que cobran una importancia mayor que él.

El efecto del final de *La deuda* es pariente directo de esta operación. Ella va en el tren y ya no estamos solamente con su rostro helado. Vemos los bordes de su mirar, el montoncito de personas: madrugadores, pasajeras con el rostro anochecido, *laburantes*. Cuando sale la vemos pasar entre multitudes de gente pero de



repente ya no la seguimos. La mirada, de Gustavo y la nuestra, queda detenida en ese fluir de hormigas.

Este gran final, esta apertura del asfixiante acompañar de la cámara a Mónica en el resto del film, está presagiado en dos o tres momentos anteriores²: una mirada por fuera de la ventanilla donde vemos un linyera andar por la Buenos Aires destrozada; y en la llegada al casino, cuando bajamos con ella por un escalera mecánica y la demencialidad del lugar arrasa la imagen. El sonido arrebató al plano, lo violenta. Los vampiros están en la sala. La luz, el color y el bochínche que es peor aún que el silencio o el rumoreo de los otros lugares. Delata aún más la inexorable soledad.

Ponzi se pregunta el por qué de tanta oscuridad. Es una pregunta válida, porque *La Deuda* es una película que te larga envenenado. ¿Dónde está el resquicio de lo vital, el pulso con el cuál enfrentarte a este descenso a nuestra sombra porteña?

Yo no dejo de pensar que es el retrato más acertado de la Buenos Aires contemporánea, extensible a otras grandes ciudades, donde la insatisfacción se traduce en exhibición de crueldad gratuita. Los arañazos de Mónica hacia sus afectos con comentarios hirientes que son un plusvalor del negocio que teje, los arañazos del montaje a nuestros ojos con cada golpe de plano y el zarpazo final con la multitud, el aluvión anónimo, circulando por sus casilleros; son un identikit poético de la ciudad de la furia y –lamentablemente- la resignación. ■

2. *El fulgor popular*, Revista Pulsión N°7, 2017





TODAS LAS DISTANCIAS
LA DISTANCIA



PINTAS • PLANTAS • RAYAS

Por Pablo Ponzinibbio ■

El último de los audios de Camila que atraviesan la película dice: “¿Vos sabías que los árabes tienen una palabra para indicar la cantidad de agua que entra en la palma de una mano? ¿No te parece una unidad de medida fantástica? Creo que me gustaría vivir en una sociedad que necesite precisar ese tipo de cosas.”

Medir el agua que se escurre entre los dedos es una necesidad del desierto. Acá el desierto entra en la ciudad, y lo que se escurre es la distancia entre los pares, una herida. Por eso se respira en la película esta necesidad de expandir la sensibilidad, de *precisar ese tipo de cosas*. Creo que solo hace falta observar detenidamente los rostros para verlo. *La distancia* es sobre los vínculos. Esos que buscan sanar en la música, la pintura, el cine. Esta es su apuesta, y creo, debe ser la vara para cotejar sus aciertos y fracasos.

Nombrar el mundo es conjurarlo, construirlo. Pero también el mundo y sus necesidades construyen nuestro lenguaje. El desierto nos obliga a precisar el agua, como la nieve el blanco. ¿Qué sucede con estas personas y sus vínculos que necesitan hundirse en el barro o perderse en los poros de una selva oscura? ¿Cuál es el límite de ese mundo –el suyo- que intentan correr con sus bandas, cuadros y películas? ¿Qué es aquello que se les escapa entre los dedos mientras balbuceantes intentan nombrarlo o siquiera reconocerlo? ¿No es ese el límite que la película debería poner en tensión? ¿No es esa su propia materia? Sin el mundo, la textura es sólo superficie. Nos quedamos como Camila, volviendo una y otra vez, condenados al eterno limbo de lo superficial. Asordados en ese extraño vacío.

Ejemplifico con una escena que me resulta muy interesante. Comienzo con -quizá el plano más acertado de la película- el magistral seguimiento a Amparo que va en bicicleta con el micro que arrolló a su amiga pegado en la espalda, siguiéndola como un gigantesco fantasma de metal. Si este plano funciona es porque -además de la factura técnica que lo hace posible- logra concentrar el peligro material con la perturbación sensorial en un mismo objeto, el micro; y un mismo movimiento, el seguimiento de cámara. Luego la escena en cuestión: Amparo camina por los pasillos de la facultad, suena en off otro audio de Camila donde describe su insomnio. Amparo recuerda cuando su amiga les comentó que un aula llevaría el nombre de su abuelo. La noticia es tomada con total desidia por Amparo y otra de las chicas de la banda. ¿Qué vínculo tienen las chicas con ese abuelo? ¿Por qué lo aborrecen de ese modo? ¿O es a Camila a la que desprecian? ¿Por qué lo harían si no vimos una sola acción repudiable de su parte más que llegar un poquito tarde a un recital, que de todas formas fue un éxito? ¿Por qué el viejo le mea la obra? ¿Qué sucedió con esa tensión ahora que ella no está? Como ninguna de estas preguntas (u otras parecidas) está elaborada por la película, el vínculo Amparo-Camila solo (se) vuelve estanco: Amparo va a un espacio, en este caso la facultad, pone cara de confundida y ahí aparece alguna

escena intrascendente del pasado con su amiga, como por ejemplo el día que se metieron juntas a la pileta. Se trata de un acople de momentos ya codificados -e inofensivos- una serie de acontecimientos como podrían ser "Ahora Amparo recuerda a su amiga" o "Ahora Amparo se muda". Todo el entramado de aristas de su relación (sus dimensiones económicas, políticas, emocionales, etc.) están ausentes y en su reemplazo viene la explícita imagen de Camila sonriente junto a su amiga -que tiene su expresión culmine en el final-.

En este contexto la escena de la fiesta de cumpleaños es destacable. Allí la impostura de la puesta en escena funciona como forma del suceso narrado: la incomodidad de encontrarse -ante la cámara- cuando no sabemos qué hacer con el dolor. Ellos sufren y no saben por qué. El problema es que pareciera que la película tampoco lo sabe. Para poner la cámara en la distancia justa, en el lugar justo, el plano indicado en el momento preciso, es necesaria la conciencia de que narrar es siempre, en mayor o menor medida, hegemónico. O más específicamente la construcción de una potencial hegemonía: toda imagen constituye en sí su propia verdad. Es una labor muy delicada atentar contra nuestras propias imágenes y sus certezas (que no son más que las nuestras). Ese es el límite de la distancia justa. Sino solamente pintas plantas rayas.



Me parece una confusión muy peligrosa la de entender a la narración como una traición a la sensibilidad. Llegamos a decir que la narración es patriarcal. Por el contrario, creo que desanclada de su lógica referencial, la sensorialidad entra como mera abstracción y no como herida, como afección. Una herida siempre es el testimonio de una experiencia de mundo, siempre narra.

Por eso creo que pedirle a la sensorialidad de la propuesta, la densidad de un entramado no es una petición foránea. Pienso que se trata precisamente de interpelar las condiciones sensibles que producen un lenguaje que por más inmaterial que se pretenda siempre encuentra su necesidad en el entramado del mundo, en su referencialidad como un pivote al que siempre volver (a cuestionar). Por eso el único camino posible de una película como esta es ir a lo real. No me refiero al documento sino a las relaciones que producen una afección. ■

MATERIAL / IN MATERIAL

Por Agustín Lostra ■

*Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos,
su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso.*

Ella canta.

Cantora Nocturna, Alejandra Pizarnik

La distancia es resultado de una fricción que puedo dividir en dos grandes bolsos: trama y materia. Una fricción que enuncia un límite entre un guión de vínculos amorosos y tiempos con entramados complejos y la materialidad poética de algunos momentos que sobresalen del film.

Instantes donde el plano comienza a *hervir de significados*⁴: Amparo en bicicleta con los talones pisoteados por los 275 que mataron a su amiga, Camila hundiendo el pasto fresco del cementerio con sus zapatillas, su cuerpo flotando en la pileta como una muerta, el rostro de Amparo mirando perdido hacia la derecha del plano, el rayar de un lápiz oscuro sobre el papel.

Estas imágenes abren fisuras en el lomo de un guión ocupado en generar una trama intrincada, desperdigada en tiempos y espacios. Fisuras de afección: cuando por un instante una forma se sostiene permitiéndonos arder con ella. Donde lo material se juega de un modo tan impactante (el colectivo 275 catexizado, transformado en un arma terrible y cínica) que trasciende su propia materialidad para volverse afecto en el cuerpo de la espectadora.

Ante la pregunta por el punto de vista que atraviesa la película (¿Desde dónde miramos lo que miramos? ¿Desde quién? ¿Desde qué percepción?) estos momentos de gran fuerza hilan un mirar diferenciado, por fuera de los ojos de Amparo o del fantasma de Camila. Una mirada rasante, filosa, intencionada.



La trama al crecer promete, y esto la debilita invariablemente cuando las ramas quedan trucas. La relación más fuerte de la película, la amistad entre Amparo y Camila, queda soslayada por expansiones que más que ampliar el universo del film lo limitan. Un ejemplo es el abuelo de Camila, que aparece después de la mitad del largometraje y que no termina de orbitar en el lazo entre ellas.

La distancia es fresca y rica en su variedad formal: imágenes amateur registradas por el primo de una de las chicas cuyo estilo resuena a *The Office*, el archivo repentino del casamiento con la torta de *Star Wars*, los fragmentos de videoclip (la banda en vivo y el final con Amparo cantando) y los audios que Camila le envía a Amparo y a través de los cuáles la conocemos.

Sin embargo, en ese cruce de materialidad, al apostar por una narración que promete contarnos la historia de una chica que se mata contra un colectivo (promesa ineludible por lo taxativo del comienzo, que dicho sea de paso es sucinto y atrevido, un gran "gancho"), quedamos a la deriva.

1. Expresión de Claudio Huck en su artículo *Hoy como ayer (Los gordos): Vigencia de "Los Traidores"*, republicado en la Revista Pulsión N°6, Agosto 2017.



MATERIAL

Me parece que lo que no llega a armarse en la película es fruto de su intención ambiciosa y en ese sentido es un gesto a celebrar. La apuesta por contar varias cosas a la vez (la juventud platense interdisciplinar, los devenires de una pareja heterosexual al llegar los treintas, el sostenimiento de un proyecto grupal, los peligros de andar en bicicleta, las complicidades entre las amigas) de un modo fragmentado como el de una memoria herida. Lo peligroso siempre a la hora de barajar tantas cartas es que puedan potenciarse entre ellas y que cada una juegue su lugar, no necesariamente extenso, pero sí de un modo profundo que nos deje destellando la imaginación.

Por eso si yo tuviera que hablar de *La distancia* diría: un 275 taciturno en el atardecer platense persiguiendo una chica a la deriva sobre su bicicleta, unos pies envueltos en zapatillas deportivas pisando un césped fresco de cementerio, un cuerpo descazado joven y blanquísimo flotando en una pileta, un lápiz que raya y raya y raya de negro una hoja blanca, un rostro de mujer que mira hacia un costado e inaugura una distancia sin palabras, sin subtramas, sin más.

Hago una defensa del acervo sensible que la película trabaja y que logró conmoverme en la bellísima canción final que Amparo le regala a Camila. Sobre el manto de su lamento las vemos juntas: compinches montando las bicicletas, retazos de sus sonrisas y miradas en los ensayos y recitales y el momento en que Camila queda atrás en la avenida, el instante previo a la fatalidad, el rostro poderoso de Amparo mirándola confundida. *Una canta, la otra no.*

Pienso que lo "material" del film tiene una fuerza mayor que su costado más direccionado desde las informaciones. Y que el montaje no resignó estas cuestiones "inmateriales" sino que mostró la batalla entre ambas películas. Y creo que es una posibilidad de disfrute, y de aprendizaje, el ver batallar. ■

A propósito de la distancia en *LA DISTANCIA*

Por María José Pedernera ■

Antes de ver la película su título me llamaba la atención, es intrigante, convoca cierto interés, incluso si unx conoce la sinopsis o el hilo principal del relato no imagina qué tipo de distancia puede ser, o con respecto a qué lo es.

La distancia dentro de *La distancia* se nos presenta mediante un relato de vínculos fracturados entre personajes, quienes a su vez se muestran distantes de sí mismxs. También se representa en la relación que propone el film con el espectador.

A los dos minutos de comenzada la película vemos morir a Camila, una de las protagonistas. Enseguida aparece el título *La distancia* mientras suena una canción que se va fundiendo con la siguiente escena, donde se aparece la voz en over de ella (que ha muerto). Es así como la primera vez que la escuchamos, lo hacemos de manera distante, ya que se trata de una escena ubicada temporalmente en el pasado, cuando aún estaba viva. A su vez, no se trata de un diálogo directo, sino de una representación de ella hablando a través de un audio donde le cuenta a su amiga Amparo cómo se siente. En simultáneo, se encuentra sonando un tema que ensaya junto a su grupo musical *Inmaterial*. La película nos presenta ahora a las protagonistas de este relato, una banda platense compuesta por mujeres, a través de sus rostros en planos cerrados e inestables por el movimiento de la cámara. Y si bien tenemos la potencia del relato en off de Camila que acompaña estas imágenes, aún no estamos muy segurxs de a quién pertenece esa voz, lo cual se vuelve inquietante.

Otra manera posible de advertir ciertas reminiscencias del título dentro de la película reside en el encuentro entre la imagen y el sonido, presentado de un modo que se vuelve un procedimiento recurrente y efectivo para el film. Se evidencia un con-



traste interesante en el trabajo entre ambas materialidades, cada una de ellas construye su propio sentido y al encontrarse producen un choque, por ende, un nuevo sentido. Por ejemplo, en el rostro de Camila vemos algunas sonrisas, pareciera estar pasando un momento grato, sin embargo en su audio escuchamos que expresa no sentirse cómoda con su propia banda. Quizás la frase que ella misma cita de una canción de Calamaro “no te preocupes, no se te nota que no sabés encajar” resume el distanciamiento que siente respecto a ella misma y a su entorno. Este tipo de construcción audiovisual, que pone fuera de sincronía a los elementos, y se repite en algunas ocasiones más, me parece un hallazgo del film. Se trata de una escena que hace participe al espectador de este contraste, él no sólo sabe que Camila ya está muerta, sino que también sabe que mientras estaba viva se sentía distante y extraña con su grupo de amigas.

En este sentido, hay otra secuencia memorable: el festejo de un cumpleaños luego de la muerte de Camila donde un personaje, en tono de divertimento, registra con su cámara casera la escena revelando que realmente ningunx de ellxs está con ánimos de fiesta.

La distancia se toma el trabajo de construir todo un universo de relaciones complejas donde lxs personajes están continuamente interrogándose por sus vínculos y su posible reconstrucción. La materialidad audiovisual nos interpela en planos que son muy potentes, como el cuerpo de Camila yaciendo en la pileta recortado por el encuadre, o la imagen de Amparo andando en bicicleta y la línea de colectivos 275 cruzándose en su recorrido, o el plano de una batería ya en desuso porque su dueña no está más presente.



Me parece que la película gana en esa búsqueda por representar lo indecible de los vínculos a partir de construcciones decididamente audiovisuales. Aun así, se nota una preocupación por dosificar la información de manera tal que el espectador no tenga todos los elementos al alcance de la mano para poder reconstruir esos vínculos. Esta decisión, por momentos, se traduce en una debilidad y es aquí donde se produce el distanciamiento del film con el espectador del que hablaba al principio.

Camila y Amparo tienen una relación particular diferente a la que llevan con el resto de "Inmaterial", podemos dar cuenta que hay algo que las une entre sí, que las hace pasar mayor tiempo juntas. A su vez, advertimos en Amparo la encarna-

ción del personaje protagónico, ya que es ella quien debe atravesar el duelo de la pérdida de su amiga. Sin embargo, notamos en el desarrollo del tiempo pasado del film que su vínculo posee fisuras, de las cuales no conocemos los motivos, podemos intuirlo pero no saberlo a ciencia cierta, la información se nos presenta confusa y velada. Esto genera una cierta desconexión para que luego podamos empatizar con el proceso de duelo, que también se vuelve confuso de identificar por los desplazamientos temporales constantes entre el pasado y el presente. Tal es así que comentando la película con compañerxs se nos volvía complejo identificar los tiempos del relato.

La relación entre Amparo y su pareja también construye una distancia, don-



de ella parece no estar segura de varias cosas y por ende actúa de manera distante con él. A su vez, en la banda se perciben vínculos quebrados y escurridizos, donde la única relación que parece unir las por compromiso es la música, pero tampoco sabemos muy bien cuáles han sido las razones para llegar a esto.

Considero que esta distancia que se teje entre la película y el espectador es un aspecto no del todo buscado, aunque señalado con insistencia. Se hace evidente la preocupación desde la construcción del guión por trabajar desde una estética narrativa de lo no dicho de una manera casi caprichosa. Se nota la presencia de un cuidado extremo por no otorgar ninguna información de más

por temor a quedar expuestxs a significados demasiado referenciales y/o explícitos. Y de esta manera el audiovisual pierde en la capacidad de empatizar con el espectador para que cuente con, al menos, una orientación mínima sobre el relato y así pueda entender las redes de relaciones que atraviesan estxs personajes platenses.

Creo entonces que la distancia en *La distancia* encontraría sus ecos dentro de pequeños fragmentos de imágenes y sonidos de gran potencia audiovisual, como los mencionados, que logran apropiarse del lenguaje para hacer hablar a la película por sí misma, sin contenciones por parte de lxs realizadorxs y sin distancias que alejen a lxs espectadorxs. ■

Acercarse a *La distancia*



Por Martín Salina ■

La primera vez que vi *La distancia* no entendí de qué hablaba.

Quiero decir, me costó entrar en ese mundo que retrata. Evidentemente aparece algo de lo fragmentario, algo del hermetismo en los modos de vincularse de Amparo, la protagonista, para con sus compañerxs. Nos cuesta empatizar con ella, al menos a mi me pasó eso. Más aún, cuesta entender qué le sucede a Camila. Quizás porque se oculta, como en su primera aparición, escondiendo el rostro detrás de su mano.

Pensé en ver -no había visto- *Arriba quemando el sol* (2014), anterior largometraje de la productora "Más ruido", como modo de acercarme. Me parece que hay un factor común entre ambas películas, que es la exposición de los vínculos de un personaje en el entorno que transita. Lo interesante es cómo se delimita una frontera de símbolos, cómo emerge todo un universo que está conformado por la esfera de la cultura y las prácticas de una comunidad. Y en ese límite es donde se encuentran las protagonistas.

En *Arriba quemando el sol*, Juana recorre un paisaje para ella aparentemente desconocido, siendo una extranjera. En ese roce se queda la película.

Lo llamativo es la manera en que se cuelan esos paisajes inmensos y silenciosos, como si fueran hermosos e inmutables observadores, testigos de la presencia ajena. Si bien Juana no nos permite saber sus motivaciones, nos deja adentrarnos en ese mundo. Acercarnos desde el misterio. Cuando terminé de verla pensé que bien podría pasarme lo mismo que a ella si viajara al norte, sentir que el paisaje te observa, o más aún: que desconfía de tu presencia.

El hermetismo de Amparo, como el de Juana, nos aísla de ella, y a su vez, la distancia de su entorno. Pero pertenece al mundo del cual se aleja y vemos como paulatinamente va siendo desplazada fuera de él, como en el plano del cuerpo inerte de Camila, recortado ya por el encuadre, que se aleja sin resistencia debido a la pequeña corriente de la piscina. Nos cuesta empatizar con Amparo, y quizás ella sienta lo mismo con su entorno. Queda latiendo algo: la idea de que la abrupta muerte de Camila desencadena el desgaste (de un sacudón) de los vínculos de Amparo para con el espacio que transita, como si fuera un shock aletargado que cambia la posición de la mirada sobre los otros, ahora extrañada. Como si un colectivo se hubiera llevado de raíz su relación con ese mundo.



La distancia es una película que habla sobre los vínculos sí, pero estos se manifiestan en cuanto la protagonista no se reconoce con el entorno que habita. El 275, habitual en el cotidiano estudiantil platense, se vuelve un peso a sostener por la mirada. Su sonido agudo de frenos se presiente como un espectro detrás de la nuca. La escena inicial (la muerte de su amiga) permite desarrollar sobre el film una pregunta que imagino podría rondar a la protagonista: ¿Qué hago yo en este lugar?

Sin dudas creo que la secuencia mejor lograda se sitúa a mitad del largometraje, cuando esos dos 275 aparecen sin más detrás de Amparo, como si salieran de ella, para luego escapar de la imagen. Hay un antes y un después en esa

secuencia y se carga en esa bici parada al costado de la diagonal 78, en el vacío que dejan los colectivos y en la mirada cabizbaja de Amparo.

La película acompaña esa mirada. La veremos recorrer el mundo estudiantil platense, un mundillo que va emergiendo entre escena y escena. Se me ocurre separar en dos a todos aquellos espacios que van apareciendo: Por un lado el colectivo, las calles en bicicleta, un departamento vacío. Estoy pensando en los lugares de Amparo. Por otro lado la casa de los padres de Camila, la quinta con la piscina rodeada de verdes arbustos, la arquitectura moderna de grandes ventanales donde se lleva a cabo la exposición de arte: todos territorios a los que la pro-



tagonista parece no pertenecer, donde más pesa su mirada. Pareciera como si fuera la única que viene de otros lados a estudiar a La Plata y se encontrara solo con platenses oriundos de City Bell. La Facultad de Bellas Artes y el bar Pura Vida aparecen como espacios comunes, de convergencia. Estos son los lugares que transita Amparo, casi descorporizada, ajena. Es difícil entenderla, pero aún así ella no se oculta, alguna pregunta que la mantiene ensimismada se manifiesta en su mirada.

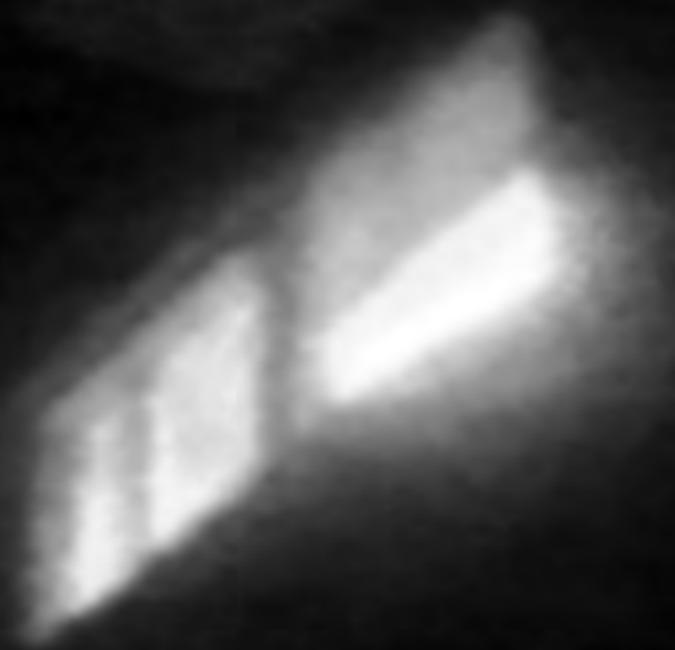
La película se posa sobre esos ojos taciturnos apoyados sobre el vidrio del colectivo con la destilería de fondo, esos ojos que parecen ser empujados a mirar hacia abajo -sin horizonte- en la fiesta de cumpleaños, esos mismos que salu-

dan en la escena del ping pong, pensantes y con el sentimiento de ser juzgados por los ojos del muchacho que la mira desafiante en dicha escena.

Son también los ojos que vieron la muerte de su amiga. Y mientras todo sucede bajo una apariencia normal, nos impacta su imposibilidad de sostener la mirada, de pertenecer a ese mundo. Creo que ese es el hallazgo. Vemos, como quién mira por el ojo de la cerradura, a esa mirada aturdida y solitaria que no encuentra en quién apoyarse.

Si en *Arriba quemando el sol* lo que emerge distante son esos inalcanzables paisajes, en *La distancia* son esos ojos. Y no nos queda otra que ser silenciosos testigos de todo ese peso en la mirada. ■

PENSAMIENTOS NOCTURNOS



(por Whatsapp)

Por Pablo Ceccarelli ■



► 04:15 a.m.

Hola chicxs ¿Cómo les va? Perdón por escribirles a esta hora tan tarde. Y también por la lista enorme de “mensajes eliminados”. Había hecho este audio cuatro veces pero nunca estaba del todo convencido y el insomnio me jugó una mala pasada. Me costaba mucho poder armar algo coherente que no reitera todas las cosas que ya escribieron y con las cuales coincido bastante.

También me pasa que *La distancia*, contrariamente a su título, es una película muy cercana (por lo temático, lo geográfico, por los responsables de su producción, porque suena Isla Mujeres) y eso me condiciona de cierta forma a la hora de analizarla.

Lo siguiente serán un par de aspectos que boceté para retomar y responder.

🗑 Eliminate este mensaje

3:47 a. m.

🗑 Eliminate este mensaje

3:49 a. m.

🗑 Eliminate este mensaje

3:57 a. m.

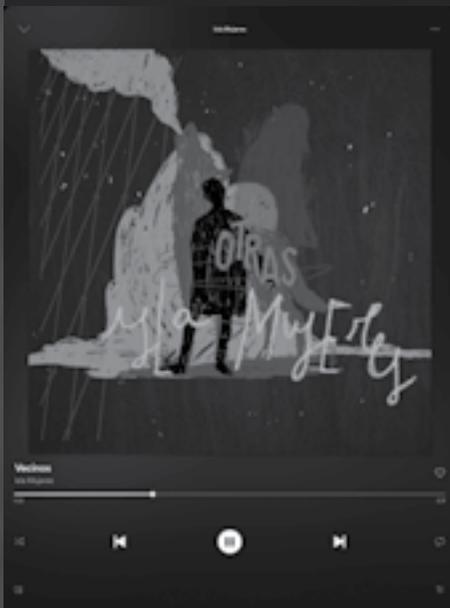
🗑 Eliminate este mensaje

4:10 a. m.

▶ 04:18 a.m.

[Suenan *Vecinos* de Isla Mujeres de fondo]

Lo primero: la cuestión de este duelo entre trama y materia que menciona Agus. Conuerdo, pero tampoco creo tener que hacer una cruzada contra el “guión” sino contra la concepción ilustrativa que se tiene de él. El problema no es la “narración” en sí, que muchos la nombramos y parece la enemiga mortal de la “poética” o la “materialidad”. Sino el modo en que la narrativa esté compactada en pequeños “escaleteos” (“el listado de las acciones principales de cada escena” me dice Ponzi por la cucaracha para que no me confunda la definición) que, de tan centralizados y acumulados, terminan vomitando meras informaciones. Se me viene a la cabeza todas las escenas donde Amparo conversa sobre su mudanza, la secuencia de la Facultad y el consiguiente Flashback que indica que algo ocurrió allí mismo en el pasado, o la escena en la casa de Camila donde se habla de vender los cuadros del abuelo. Pero incluso ocurre también lo que comentaba Majo: lo no dicho, los silencios, las sutilezas (dosificadas, como una serie de pases que no cruzan la mitad de cancha por temor a quedar en offside) son en realidad parte de este mismo escaleteo, y no algo que se revela del universo que retrata, alguna capa velada, algo azaroso o incontrolable del fluir de la escena.



► 04:25 a.m.

(Van a ser unos audios medio largos pero los voy a decir por separado). Emm.... ¿Dónde me quedé? ¡Ah sí!. Decía... Más que concebir a la “trama” como una escalera a la que se sube progresivamente, me gustaría tomarla (como menciona Ponzi) como si fuera un “entramado”... pero “textil”: una serie de hilos tejidos y superpuestos que generan una materia sensible a nuestros ojos y oídos. Pensándola así (en oposición a lo que dije en el anterior audio), la narración dejaría de estar construida por peldaños de cemento tosco y duro. *La distancia*, convengamos, no es que sea una cosa completamente lineal y chata. Es una escalera de caracol, laberíntica, algo “escheriana” en ese ida y vuelta entre el presente y el pasado. Pero, no obstante, plana y rígida en varios de sus escalones. ¿Y si en vez de eso fuera como un abrigo de lana, un poncho que uno se pone para salir a descubrir el mundo y relatarlo cálidamente, después en un fuego bajo las estrellas?



Como dice Agus:

*Un 275 taciturno en el atardecer
platense persiguiendo una chica a la
deriva sobre su bicicleta, unos pies
envueltos en zapatillas deportivas pisando
un césped fresco de cementerio, un
cuerpo descabezado joven y blanquísimo
flotando en una pileta, un lápiz que raya
y raya y raya de negro una hoja blanca, un
rostro de mujer que mira hacia un costado
e inaugura una distancia sin palabras, sin
subtramas, sin más.*

¡Esto es narración! ¡Y también materialidad! ¡Casi un cuentito para dormir!. Por eso son los mejores momentos de *La distancia*. Los más conmovedores. Por ahí me van a reprochar que eso que nombro es en realidad un conjunto de operaciones literarias que Agustín utilizó para describir o transponer fragmentos audiovisuales. Pero yo de todas formas los siento hermanados. ¿En qué? en su poder catalítico. Como cuando hablo de “trama”, no me refiero tanto a la concepción “estructuralista”, como si fuera algo secundario u opcional, sino a la “química” (que me disculpen las ciencias duras por esta barrabasada). Como el catalizador, ese elemento que facilita y acelera la reacción de una sustancia, estos procedimientos impulsan la explosión, la chispa de los núcleos narrativos. Son una frase escrita, un trazo pintado, un movimiento registrado, un detalle en la actuación, una ausencia en una fotografía. Hasta incluso, un desperfecto en el propio dispositivo. Eso que despierta y bombea el latido de la imagen y el relato.

No son solo el hueso... son también la carne, el nervio, la sangre que circula, el calor de nuestro aliento en nuestras manos. Pero si el hueso que lo sostiene es tan duro, tan estructurado, y por sobretodo, tan visible (incluso en lo “no visible”), lo único que provoca es irremediabilmente una fractura, un tropiezo cuesta abajo por una escalera demasiado diseñada.



► 04:33 a.m.

Conuerdo también que el seguimiento de Amparo por diagonal 78 con la inmensidad del 275 detrás es el mejor plano de la película. (Si no es la tapa, me voy de esta revista).

Pero voy a hacer una pequeña digresión. Ese plano, en lo personal, a mí me impacta pero no porque sea una especie de retrato del fantasma de la muerte de Camila persiguiendo a Amparo. (“Un fantasma recorre La Plata: el 275 ramal Punta Lara”). Sino porque ese 275 que veo en el cine es el que tomo los fines de semana, en la parada de Plaza Rocha, para ir a visitar a mi abuela en Ensenada.

El que ella tomaba (cuando podía) para ir a visitar la tumba de mi abuelo en el cementerio de circunvalación. El transporte al que la gente se sube para ir a Punta Lara para pasar el día en la orilla del Río de la Plata e incluso ir a pescar. O el que muchos jóvenes se suben para ir a cursar a la UNLP. Es la distancia entre el hogar y el trabajo (la destilería de YPF, entre otros), el ocio o el estudio. El motor que circula entre los límites del casco urbano platense y su periferia

Obviamente con esto no quiero decir que la película tiene que ser lo que yo deseo que

sea. O incluso cualquiera podría objetarme diciéndome que en la ficción el vínculo con la realidad donde transcurre no tiene que ser completamente fiel. Pero entonces, si por un lado Tincho afirma que “el 275, habitual en el cotidiano estudiantil platense, se vuelve un peso a sostener por la mirada” yo me pregunto por otro lado: ¿Cómo es que las imágenes de la película parecen en muchos pasajes no fundirse de manera vital con el universo cotidiano que retrata?. La Facultad de Bellas Artes, Pura Vida, la diagonal 78, el 275, las bicicletas, el camino Ingeniero Humet y la destilería de YPF. Todos esos elementos y espacios arrancados de sus construcciones simbólicas, de su pintura desgastada por la humedad, se ven desperdigados en el film, sin cosechar nuevos brotes porque no se genera un terreno fértil para volver a sembrarlas y originar nuevos tallos espinosos. Esos que pinchan profundo bajo la piel. Lo real aquí termina siendo una postal, un decorado desmontable, que se rearma exclusivamente para su uso situacional, y no un mundo del cual la imagen toma prestado sus frutos para (retro)alimentarse y plantar sus semillas. Lo que queda, es como eso que encuentra Camila en uno de sus relatos: “eran plantas que habían sido arrancadas y que estaban como apoyadas ahí por alguien [...] claro vos las veías y no te dabas cuenta que eran unas plantas muertas. Eran plantas que se veían exactamente igual a una planta viva, pero estaban muertas”.



▶ 04:41 a.m.

[Suena *Final* de Isla Mujeres]

Creo que si el final funciona y de alguna forma emociona, más allá de su efectismo videoclipero conducido por la canción que Amparo le dedica a Camila (el trailer, ya que estamos, con este instrumental de fondo, es buenísimo), es porque uno se da cuenta que lo que conduce y teje toda película es el vínculo entre esas dos amigas. Sus sonrisas, sus miradas cómplices, esos pequeños gestos tomados desde cerca, las tensiones entre ellas y sus silencios, son los que crean el verdadero hilo emotivo del largometraje.

Pero también genera la sensación de que lo demás son retazos que sobran. Y que *La distancia*, en vez de decirle al chofer “Ensenada” o “Punta Lara”, pidió el mínimo y se bajó a unas pocas cuadras a pasar el día en la pileta de una quinta.

▶ 04:48 a.m.

Bueno. Eso es todo. Voy a intentar dormir un rato. La seguimos a la mañana en la reunión con unos mates. Espero que puedan escuchar todo antes, cuando se despierten (y espero poder despertarme, si no llámenme porfa). Un abrazo distante y cercano para todxs. ■

CON ESTA DEUDA *y al borde del abismo*

Por Pablo Ponzinibbio ■

El mundo es un lugar hostil y estos ojos lo saben. La protagonista fuma en el umbral de su trabajo. Dirige su mirada cansina hacia la calle. Contraplano: una niña se demora observando algo insignificante. Su madre la apura, la maltrata. La protagonista fuma en el umbral de su trabajo. Dirige su mirada cansina hacia la calle. Así empieza todo.

Mónica tiene una noche para devolver un dinero que se robó del trabajo. Bajo esta premisa se organiza la película como un tránsito nocturno; ella visita a sus más cercanos (hermana, esposo y ¿amante?) en busca de la plata. Sin embargo, la trama no se presenta regida por crecientes dificultades ni oposiciones –nadie se niega a darle el dinero-, sino, como una acumulación de oscuras transacciones. La ausencia de una confrontación (significativa para la protagonista) vuelve a la trama una arrolladora fluxión de acontecimientos donde la resistencia pareciera mínima y lo importante, otra cosa. Crece allí el tiempo de un deambular nocturno, una deriva sin rumbo, ni retorno. Como si las escenas mismas nos dijeran que todo lo sucedido no va en el sentido aparente (ella buscando el dinero) sino que siempre fue otra cosa: un gesto, una acción diminuta. Ella toma un delicado canapé, no acaba de masticar uno cuando se embulle otro. O en su casa; el que espera allá abajo, en el auto rojo, es mi amante –le dice Mónica a su marido-. Y la postal de la película se replica en la noche: ella volvió tarde, solo para irse. La luz cenital –y dura- que oscurece los rostros. Las caras hinchadas, los párpados pesados, las comisuras profundas. Ella cuenta el dinero sobre la mesada, billete por billete. ¿Qué pretende de su marido? ¿Para qué le dice eso? ¿Qué sucede con ese supuesto amante al que solo masturbará servicialmente para abandonarlo, no sin antes pasearlo por toda la ciudad?



*Ese cine moderno tenía una característica: era cruel.
Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad.
Serge Daney, El travelling de Kapo.*

Esas acciones atentan y expanden lo que creíamos se estaba narrando, son abismos. Frente a ellos terminamos balbuceando, buscando alguna motivación.

¿Podría ser, por ejemplo, una adicción al juego o alguna remota pasión por ese supuesto amante? Las hipótesis son cuidadosamente descartadas casi en el mismo momento en el que se producen. Este movimiento vuelve al relato asfixiante en su destino. Pensemos en la llegada al casino, donde el majestuoso paneo del foco sobre los tragamonedas, junto al movimiento de la escalera mecánica, parecieran decirnos que ese es -por fin- el lugar donde Mónica quería llegar. Pero no. Con la aparición de su mamá empezamos a entender que ese desprecio crónico sea, quizá, un callo. Una forma de la supervivencia frente a la deshumanización. Una oscuridad que se encarna en las miles de personas que ingresan a la ciudad capital en cada mañana.

Rivette se preguntó alguna vez, ¿cómo filmar una miseria tan misteriosa sin volverse un impostor? Aunque su pregunta refería a la mismísima muerte, creo que retomarla es siempre válido, en el fondo, no se trata más que de una pregunta moral para con el devenir del mundo y sus imágenes. Lo pienso en un momento donde revivimos un gran trauma colectivo, la crisis. Pero sobre todo, lo digo porque esta película se podría haber perdido en las tribulaciones individualistas e inofensivas de un personaje que lucha por su dinero. Pensemos, por ejemplo, en el esquema de confrontación de *Dos días y una noche*. Allí la petición de la protagonista frente a los dilemas económicos o morales -siempre privados- de los pares acaban en una pasividad política; de las acciones colectivas de los personajes y de la percepción de un film que viene a cristalizar "la realidad".



En el fondo -hay que decirlo- si traigo la pregunta de Rivette, "el traveling de Kapo", que se constituyó en un axioma para Daney (entiendo como vocero de una generación), *el punto límite de todo debate*, es porque nosotros hicimos de la casa/caza de Gustavo la nuestra. La deuda es también este compromiso con la búsqueda de lo real, o sea, de las relaciones profundas, "de eso que se percibe y no se ve (...) aquello de la imagen no domesticado (...) que se transforma en presencia: nos mira y nos vuelve vulnerables, otra vez humanos¹". ¿Logra la película atisbar la complejidad amoral de nuestro mundo, o por el contrario se niega en su pesimismo, en sus prejuicios, lo que podría ser su lugar más revulsivo? Entiendo, la meticulosa elaboración que supone el proceso de un film como este, nos deja inferir que en su seno brilla una voluntad optimista, un sol que no podemos tapar con la mano. Me pregunto si en su perjuicio pesimista, encarnado en el despojo como máxima de la puesta, esta película no se pierde de su propia capacidad vital. Aunque lo intente, no logró clausurar estas preguntas. Quizás sea porque -como dije- sus certezas también son las nuestras. Tal vez sea que crece, en este momento -donde la deuda del país nos deja al borde del abismo-, un impulso de visitar con frecuencia la siguiente pregunta: ¿qué haremos con tanta miseria y crueldad?

Algo destella. El doble movimiento, de organizar las escenas trascendiendo lo aparente y el de clausurar los caminos propuestos por la narración. Así la película se estalla para dar cuenta de una experiencia de la época. Una deuda externa a ella -que otro tomó- nos obliga a asistir a la deshumanización de todos sus vínculos afectivos, como si en este mundo ya no hubiera lugar para la ternura. (Cualquier semejanza con nuestra historia nacional es pura causalidad.) Así *La deuda* da cuenta de un terror que nos observa. La distancia de los vínculos y su asfixiante despojo. ■

1. Fragmentos provenientes de las notas publicadas en *La casa del cineasta*, de Gustavo Fontán, recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/>

Familia desnuda sobreexpuesta

Sobre *Papirosen*, de Gastón Solnicki

Por Álvaro Bretal ■

"La pensó bien, porque en este coso puso el cinturón. Se quedó acá y se tomó pastillas para dormir, y se apoyó en la pared y se quedó dormido, se quedó dormido, se quedó dormido...". Un hombre le relata a un amigo de la familia el suicidio de su padre, en el mismo baño en el que su padre decidió terminar con su vida muchos años antes. "Bueno, ¿ves?, por eso nunca vengo a este baño", le dirá unos minutos después. Víctor, el hombre en cuestión, intenta huir de la muerte paterna, reconstruyendo su propio pasado, el de su familia y el de toda una comunidad a través de canciones, ritos y antiguos soldados de juguete. La madre de Víctor confesará, en algún momento de la película, que él sostiene económicamente a toda la familia, que ya es demasiado tarde para cambiar eso y que no hay que ser demasiado bueno. Víctor parece cansado de sostener.

En *Papirosen*, el segundo largometraje de Gastón Solnicki, se hace presente, de un modo fantasmático y a veces confuso, nebuloso, el bagaje de traumas y sufrimientos de los judíos durante el siglo XX. El director sigue a su familia durante diez años a partir del nacimiento de su sobrino Mateo, en el año 2000, para alumbrar miserias y ternuras con una crudeza infrecuente. Las carencias materiales del pasado mutaron en riquezas, pero el dolor sigue estando ahí. El eje son, justamente, Víctor y Mateo, abuelo y nieto, quienes abren y cierran la película en un viaje en telesilla, donde una pregunta muy inocente de Mateo genera en su abuelo un quiebre emocional apenas perceptible.

Como se ha repetido hasta el hartazgo, en *Papirosen* sorprende la capacidad de Solnicki para revelar gestos, miradas, preocupaciones, estados de ánimo. El condensamiento de horas y horas de metraje resulta en claves dispersas que nos permiten entender a cada uno de los personajes, contruidos en base a las reacciones propias y las opiniones de los demás. La voz de Pola, abuela del director, aparece de entre las sombras para ofrecernos algunos datos significativos sobre el pasado familiar. No es la única guía de la memoria; también aparecen numerosas filmaciones de eventos



familiares (casamientos, viajes, cumpleaños, bar mitzvah), que dotan a la película de una variedad de texturas, indispensables para correrla de un presente que es solo parcial. Así, en esta película del siglo XXI se hace presente, a fuerza de VHS caseros y viejas canciones sobre niños rusos pobres, el inabarcable siglo anterior.

A diferencia de tantos otros films familiares, este no juega con la idea de la familia disfuncional. No parece haber una preocupación por diferenciar a los Solnicki, por mostrar lo especial. Por el contrario, las peleas y los berrinches incomodan por lo que tienen de cotidiano, por cómo son capaces de resonar en incontables recuerdos de peleas, reproches y berrinches propios. Pero ese tampoco es el punto de la película. No parece haber una búsqueda consciente de la universalidad. En *Introduzione all'oscuro*, documental sobre su relación con Hans Hurch —director del Festival Internacional de Cine de Viena que falleció en 2017—, se puede escuchar a Hurch recomendándole que le agregue perversión a *Papirosen*, argumentando que, así como está, parece “una película familiar sentimental”. Si bien no sabemos hasta qué punto Solnicki le prestó atención a Hurch, lo cierto es que no se trata de una película perversa, o al menos no del todo. Lo más llamativo es la tensión entre dos clases de miradas: una cariñosa, preocupada por el devenir de sus personajes, y otra despiadada, que expone sus miserias sin ningún tipo de filtro. ¿Hasta dónde nos interpela una discusión íntima en la que un hombre le plantea a sus padres que quiere distanciarse de su familia o un zoom en el rostro de una mujer al borde del llanto en plena crisis de pareja? ¿podemos dialogar con esa intimidad, emocionarnos, o solo nos posiciona en un lugar de *voyeurs*, de espectadores pasivos del sufrimiento?

Hay dos ejes desde los cuales se puede abordar a *Papirosen*. Uno es a través de los ya nombrados Víctor y Mateo, que funcionan como extremos masculinos. Entre ellos se encuentran los tres hermanos (Yanina, madre de Mateo, y los tíos Gastón y Alan), cada uno con un lazo diferente con la familia, el pasado y la tradición judía. El otro eje



posible es Yanina, figura clave durante la primera parte de la película, quien, en cierto momento de la filmación, se está separando de Sebastián, el padre de sus hijos. El director la sigue mientras se pelea con sus padres y con su pareja y compra ropa en otros países —con el dinero de su padre— para luego revenderla en Argentina. Por lo que se dice y por lo que se muestra, queda claro que no está atravesando un buen momento. Sin embargo, la decadencia no está subrayada y la película se posiciona lejos de la sordidez. Los nexos con otros documentales intimistas sobre el sufrimiento, como *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) o el clásico *Grey Gardens* (Maysles, Maysles, Hovde y Meyer, 1975) son, en todo caso, solo temáticos. Los lazos con el pasado que construye Solnicki funcionan, no solamente para conocer otros momentos significativos de la familia, previos al comienzo de la filmación del documental, sino también para complejizar el costado emocional. En cierto punto Gastón sigue a una Yanina de entrecasa, con el rostro cansado, que se pone a bailar para la cámara; un corte inesperado nos traslada a un viaje familiar en auto, situado en algún momento entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa, donde su hermana, joven y sonriente, hace un movimiento casi idéntico con las manos. De fondo suena, muy bajito, *Forever Young*, el hit ochentero de Alphaville.

Entre discusiones, separaciones y asfixias familiares (y una situación económica que, según dicen, es peor que la de años anteriores, aunque los Solnicki ciertamente están lejos de ser pobres), *Papirosen* funciona como la confirmación de que el presente podría ser mejor. Es más: de que, en cierta forma, prometía serlo. Pola, la abuela, se encarga de hacer algunos comentarios al respecto, como cuando cuenta que Yanina se recibió de médica, pero terminó optando por dedicarse a la venta de ropa importada. Pola es, también, el único personaje del micromundo familiar que parece llevar una vida más austera. El departamento en el que vive, el vínculo amable con su empleada doméstica¹ y algunos hallazgos observacionales del director (como el plano en el que se prepara un té tapando la taza con un plato, para contener el calor) son de una calidez hogareña ausente en el resto de la película. Su lugar en la familia

1. Cuya presencia, como dice Oscar Cuervo en la entrevista a Solnicki publicada bajo el título *Hay gente que se muere porque está muy triste*, "hace aparecer la clase social como clase": <https://unlargo.blogspot.com/2019/02/hay-gente-que-se-muere-porque-esta-muy.html>



le permite observar al resto con distancia, y Gastón, consciente de esto, la elige no solo para que relate anécdotas del pasado familiar, sino también para que emita opiniones sobre los dramas del presente.

Solnicki, contemplador y partícipe de la dinámica de su familia, le da un lugar central al tiempo, al menos en dos sentidos. Por un lado, como señalamos, el pasado aparece en el presente, atormentándolo. Por otra parte, hay una preocupación por el tiempo que los personajes pasan juntos, rara vez aparece una sola persona. Lo relevante son los diálogos, los cruces de miradas, las bromas internas, las confesiones, las incomodidades y los quiebres personales, y esto siempre se da entre dos personas o más. Muchas veces el director está oculto, pero cada tanto su presencia impacta en el espectador, como cuando sus padres le piden -en más de una ocasión- que por favor deje de filmar. La contemplación vitalista de Solnicki logra, también, momentos de una ternura ambigua, como cuando Víctor y Mateo observan a Lara —nieta del primero, hermana del segundo— mecerse sobre un caballito de madera al ritmo de un piano.

El triunfo de *Papirosen* es que no resulta miserabilista, porque trata de entender a sus personajes sin apenarse por ellos, pero a la vez es cruda, porque no intenta defenderlos. Solnicki no es feliz viendo a su familia sufrir, y allí es donde aparece la diferencia principal con películas que escarban en el dolor y el patetismo. La sensación de *voyeurismo* no deja de estar presente, pero el film logra que esa idea martilleante de que estamos viendo cosas que no deberíamos estar viendo se convierta en algo positivo. Incluso si no estuviera la tensión de las peleas, el lado oscuro de la familia Solnicki (la "perversión", en palabras de Hurch), igual seguiría tratándose de una película original, porque lleva al límite el concepto de *cine intimista* sin explicitar sus dramas, sin enunciarlos de frente ni subrayarlos. Si nos quedamos afuera de la película puede ser porque nos cuesta identificarnos con sus personajes o porque sencillamente no nos resultan simpáticos. Pero, con la excepción del hermano del medio, Alan (cuyo vínculo turbulento con el resto no es profundizado, y sus motivos quedan fuera de plano), los Solnicki son construidos en dimensiones múltiples. Ahí reside el encanto: en que el cariño y la preocupación habilitan una sinceridad brutal que se distancia de la pornografía sentimental, y que a su vez ese componente dramático y vital es el que hace que los personajes de *Papirosen* no tengan nada que ver con la abulia de mucho post nuevo cine argentino. ■

Fantasma bajo el agua

A dark, grainy, black and white photograph of a hand reaching out from the water, serving as a background for the title. The hand is positioned in the center, with fingers slightly spread. The water around it is dark and textured, with some light reflecting off the surface. The overall mood is mysterious and eerie.

o castillos de tres ambientes

Familia sumergida, entre el fantástico femenino y un gótico liminal

Por Emma Milwaukee ■

Una sombra de brazos largos se estira. Se afina. Se extiende. Sobre el cortinado naranja. Recorre la tela gruesa. Rugosa. Finalmente. Consigue su llegada. Una mujer emerge de la cortina. Sale o entra. De un mundo a otro. Así empieza la película. Ese pasaje entre cortinas. Cortinados. Telones. Kilómetros de tela que lo cubren todo. Que atajan la luz. Que resguardan a los vampiros. Que ocultan. Que engendran fantasmas.

Algo que me encanta afirmar es que *Familia sumergida* (2018) de María Alché pertenece a una constelación de nuevos relatos fantásticos-góticos-femeninos. Intentaré explicarme conectando algunos puntos que me llevan a esta idea. Un destello contemporáneo en América Latina cada vez más extendido. La proliferación de relatos, literarios o audiovisuales, que se corren de un realismo tópico y se lanzan a terrenos más ambiguos y extrañados. Relatos que despliegan sus mecanismos sensibles sobre suelos menos firmes. Difusos. Zonas anegadas, pantanosas. Cercanas a los géneros de la imaginación.

Hablo de géneros, en plural, porque estas piezas extrañas no se nutren de un género particularmente, sino de varios a la vez. Puede haber elementos fantasmales del terror sobrenatural o dispositivos fantásticos de la ciencia ficción al mismo tiempo que se desarrolla una trama cercana al drama familiar costumbrista. De pronto, sin que nadie se dé cuenta, se puede salir de un mundo para ingresar en otro con facilidad. Liminal. Como la cortina-capullo que conduce a los familiares muertos de *Familia sumergida* a este mundo.

Frente a esa urdimbre de posibilidades me he empezado a sentir muy cómodo al nombrar esta tensión genérica fantástica mediante su sustrato original. La masa madre con la cual leudan las narrativas extrañas y enrarecidas. Lo gótico. Es en la novela gótica inglesa del siglo XVIII donde se organiza un inventario nocturno. Un catálogo de las sombras. Se define un conjunto de motivos que engendran lo que María Negroni llama la parafernalia gótica. Castillos negros, misterios, fantasmas, herencias, heroínas góticas encerradas, la cercanía de la muerte, los villanos, los monstruos.

Ese imaginario cifrado en el siglo XVIII da a luz en el siglo XIX al terror, al policial, a la ciencia ficción. Se va transformando. Se expande. Inspira el decadentismo francés. El romanticismo alemán. Cambia de rostros hacia el siglo XX. Lo gótico se domestica. Se suburbaniza. Vampiriza el cine. Se propaga a otras literaturas. Hecha raíces negras en América Latina. Le susurra al oído al fantástico rioplatense. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Beatriz Guido, Alejandra Pizarnik, Marosa Di Giorgio, Felisberto Hernández. Los niños-viudos del cono sur.

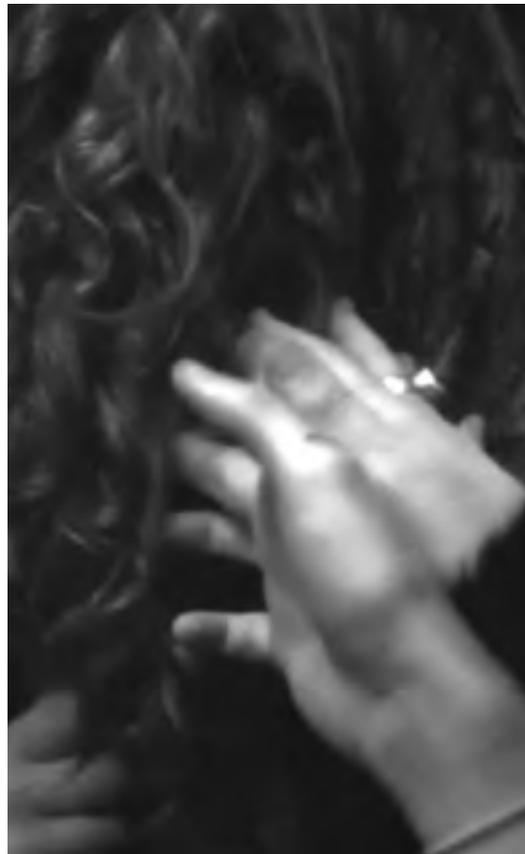
En el siglo XXI, sulfatado y apocalíptico, estas narraciones muestran unos ojos nuevos. Nuevas uñas. Una nueva melena fantasmática. Los géneros se hibridan como monstruos. Se entrecruzan, se auxilian. Se operan los rostros hasta dejarlos nuevos, largos, raros. Lo gótico se aleja de una codificación cerrada, se abre y contamina, mancha, humedece. Sin embargo, aunque difusa, su figura lánguida y oscura sigue viva. Presente. Si se presta atención, se la puede descubrir de pie en los rincones.

Las cortinas traslúcidas se retuercen. Giran. Forman una crisálida. Un capullo de insecto. Se oyen los bichos. Patitas diminutas en movimiento. Haciendo ruidos sobre plástico. De a poco se desenvuelven. Son paridas. Las parientas. Señoras que salen de los muebles. Nacen de las cortinas. Se arrastran debajo de las sillas. Los fantasmas de los parientes comen torta y miran fotos familiares. Por todas partes, las plantas.



Familia sumergida es una película sobre el duelo. Sobre genealogías negadas. Nunca revistas. Sobre lo silenciado en una familia a lo largo de varias generaciones. Sobre fantasmas familiares. Fantasmas sumergidos. Y esta aparente metáfora se vuelve cuerpo en la película. Lo extraño se pronuncia. Hacia abajo. Una pendiente. Un sótano. Un secreto. Encarnado en el punto de vista de una mujer. El misterio de lo femenino. Siempre el misterio. La sonrisa de Mercedes Morán como anfitriona. La primera película de la protagonista de *La niña santa* (2004) se hunde más y más en lo enrarecido.

Marcela es una mujer adulta, madre-esposa-amadecasa. Neo-heroína-gótica amurada. Acaba de morir su hermana Rina. Último eslabón de esa cadena nuclear que es la familia primera. Esa que se va lejos y deja sola a la señora tomando sopa en el poema de Olga Orozco. Ahora no hay más nadie. Murieron todos. Solo queda ella. También un medio hermano con el que no se puede contar para nada.



Como la heroína gótica que da vueltas por el castillo abriendo puertas cerradas, Marcela deambula por el departamento que fue de su hermana. Va de habitación en habitación. Un conteo de puertas. Husmea. Guarda. Abre los armarios. Pasea por el interior de las cortinas. Coleccionista. Recolecta objetos. Mobiliario. Una casa sin dueña. Reliquias frescas de una vida extinta.

Se lleva todas las plantas. Ventila abrigos en la terraza. Se prueba ropa. Anteojos. Se los lleva. De a poco se disfraza. En su casa. Interpreta un papel. Como si saliera nuevamente desde adentro de las cortinas. De a poco se vuelve otra. No importan los hijos. Su casa, un castillo de tres ambientes atestado de objetos y muebles. No importa el marido que no está. Marcela se asordina. Se permite un momento para ser fantasma.

¡Tengo algo para mostrarte! Mi colección de botones, dice la señora de movimientos torpes y collar de perlas. Es soberbia, aclara. En la cocina el resto de la familia comparte. Los tíos. Todos los tíos.

Las caras deformadas. Blancas. Una prima camina de espaldas cerca del piso. Contorsionista. Una araña. Se desplaza en cuatro patas. Le suenan los huesos. Como en una película de terror.

El exorcista o En la boca de la locura.

Espiritismo. Marcela entabla contacto con los muertos. Sus muertos. Ellos vuelven. Como fantasmas amigables. Seres queridos. Todos mayores. Regresan a ella. Salen de los armarios y las cortinas. La visitan para responder a sus preguntas. Hacen una reunión. Traen comida. Traen fotos y botones. La acompañan en sus desoladas cavilaciones.

Está embebida en el pasado. Investiga. Revisa. A medida que revuelve en ese pasado, ese pasado inunda su casa, su mundo cotidiano y doméstico. El pasado vuelve para decir lo que no se dijo. Las voces que vuelven para decir a gritos lo que no pudieron decir en vida quienes ya no están. Eso es un fantasma. Y ese fantasma atraviesa *Familia sumergida*. Ahí está su talante gótico. Se muestra evidente.

Ella es la señorita Giddens en la mansión *Bly*, Eleanor en la mansión *Hill House*. Su gesto exploratorio la conduce a su pasado. Abre las puertas correctas. Se le llena la casa de presencias. De familia. Fantasmas queridos. La casa embrujada también puede devenir en una numerosa reunión familiar.

Toda chica es en principio gótica

Familia sumergida no navega sola por los bordes de la noche sudamericana. Se estrena mientras en Argentina autoras como Mariana Enríquez o Samantha Schweblin embrujan lectores y hacen un corte profundo en el realismo testimonial de mucha literatura contemporánea. También son asombrosos los relatos fantásticos de la boliviana Liliana Colanzi o las novelas de horror sobre lo abyecto de la ecuatoriana Mónica Ojeda. Narrativas en la que lo cotidiano, lo íntimo, lo político, se revuelca en la extrañeza, en lo sobrenatural o en lo inquietante.

Por su parte el cine argentino viene mostrando con insistente esfuerzo su deseo por transitar los callejones de lo extraño. Desde islas cinematográficas altamente codificadas como *Aterrados* (2017) o la reciente *Muere, monstruo, muere* (2019) a las más hanekeanas *Historia del miedo* (2014) o *La araña vampiro* (2012). Una notable revitalización de los géneros está a la vista. Alza su lomo por encima del agua. Pide espacio. Pide desarrollarse. Crecer como un monstruo que no tiene una forma definida.

A su modo, la película confecciona un acceso propio a los géneros. Los refunda en base a una tradición propia. Pero siempre en diálogo con una atmósfera enrarecida que se expande por las aguas del Río de la Plata. Su gótico infeccioso y liminal es pariente del gótico norteño de

Lucrecia Martel. Las viejas que nacen de las cortinas son parientes fantasmas de los viejos zombis que arrastran reposeras en *La ciénaga* (2001). Su heroína gótica, interpretada por Mercedes Morán, es una parienta en la cortina de las heroínas góticas de Leopoldo Torre Nilsson. Elsa Daniels en *La mano en la trampa* (1961) buscando la manera de subir al ático a ver al opa encerrado.

Frente al hieratismo extrañado de Martel o el gótico cruelísimo de Torre Nilsson, el gótico liminal de *Familia sumergida* es luminoso. Resplandece. Funciona como una fábula de ensueño. Como un cuento de hadas. Como un relato gótico micro-doméstico y esperanzado. Que afronta la contundencia de la muerte. La extinción de un ser querido y con él, la extinción de un pedazo del mundo. Lidia con lo terrible y se sumerge en lo extraño para salir de allí con otros ojos, otras córneas. Somos los que quedamos, dice la hija de Marcela al final de la película en una reunión de los pocos parientes vivos.

Con ternura y tentación por lo siniestro, *Familia sumergida* se suma a una insistencia de la narrativa contemporánea latinoamericana, que pareciera pedir a gritos nuevas formas de imaginar lo real. Porque en los momentos más oscuros y complicados es urgente imaginar. Imaginar lo todavía no existente. Ensayar la fuga. Imaginar otro proyecto. Idear una salida. Ir tras ella. ■

EL ESPACIO COMO CENTRO

Una conversación con Santiago Reale

Por Juan B. Barcellandi y Agustín Lostra ■

Agustín Lostra: Me parece que en tu trabajo hay una cuestión fundante en relación al límite: trabajar con un mismo espacio y con un mismo actor durante tres cortometrajes a lo largo del tiempo. También hay zonas de tus trabajos que son liminares con géneros como el terror.

Me gustaría empezar preguntándote por *Esta es mi selva*, tu primer trabajo en circulación, quería saber si antes de este cortometraje ya venías trabajando el lenguaje que desplegaste en la trilogía¹ o si ese corto fue tu "corto-escuela".

Santiago Reale: No, ese fue mi corto escuela totalmente, porque antes hice un par de trabajos para la facultad que son un desastre, no me gustan, aunque de alguna manera fueron más escuela todavía.

Esta es mi selva fue mi corto-escuela en el sentido en que descubrí algo que me interesaba seguir desarrollando, trabajando. No fue solo el corto, fue la materia Realización 4² en general, yo encontré la posibilidad de construir una mirada que tenía que ver con algo más personal, y ahí empieza a aparecer el espacio como una idea central. Fue volver a Laguna Alsina, el lugar de la infancia, porque yo viví ahí hasta mis doce años. Reconecté con una parte olvidada de mí, algo más instintivo, esos primeros años que te quedan re marcados. Fue zarpada la conexión que tuve con eso. Incluso ahora, con el último corto, por más que Michel es más grande, todo el tiempo dialoga con vivencias que tuve y que trato de trasladarlas a Michel, o a los pibes. No digo "todo", por ahí es algo chiquito que me pasó y me sirve para decir "Ah bueno, acá un pibe se escapa y se va a vivir a la laguna y ya..."

De esas experiencias viene también lo que señalas con respecto al terror o a ciertos elementos fantásticos que están más en *Los rugidos* y en *Aquel verano*. Tiene que ver claramente con eso, yo me acuerdo que hasta los doce viví con mis abuelos en



Laguna Alsina. Tenían un tambo, un laburo re esclavo, y yo me escapaba y me perdía en el campo. Me colgaba jugando con los animales y flasheando cosas. La idea de *Los rugidos* surgió ahí, de esos escapes, de reencontrarme con esos lugares de fuga.

En *Esta es mi selva* yo fui al pueblo e hice un casting, salieron estos dos chicos, tenía escrita una especie de escaleta donde estaban las acciones principales y una especie de trama de venganza. En el último corto yo no quería que haya una trama fuerte. Entonces había una excusa que era esta idea de que Michel se escapa y la situación arranca una vez que él ya está en la laguna y simplemente lo observamos en su hábitat, en sus acciones cotidianas, y a medida que va avanzando se van desarrollando estos elementos más fantásticos que tienen que ver con los rugidos, con ciertas presencias que habitan la laguna, que van irrumpiendo. El espacio es clave. Y me di cuenta mientras estaba haciendo *Los rugidos* que había varias cosas que yo quería expresar a través de la voz de Michel. Me encontré con el problema de la relación entre el no actor y el realizador, porque cuando escribí esto lo hice pensando en un Michel chico, y cuando volví me encontré con alguien totalmente cambiado. Cuando hicimos *Esta es mi selva* tenía que ponerle freno todo el tiempo porque no paraba de agitarla ni de proponer cosas interesantes en relación a cómo se movía, como hablaba, como se relacionaba. Y de repente acá me encontré con un Michel super tímido, más duro, fue costoso trabajar con el guión. Tuve que ceder y escucharlo a él, y simplemente seguirlo en ese juego que no deja de ser ficción para mí, en muchos lugares, como por ejemplo Berlín, le pusieron "forma documental".

1. *Esta es mi selva* (2015), *Aquel verano sin hogar* (2018), *Los rugidos que alejan la tormenta* (2019).

2. Materia de la carrera de Artes Audiovisuales, FBA, UNLP.



Juan B. Barcellandi: A mi me gustaría saber cuánto hay de tu voz en el personaje de Michel en *Los rugidos* porque cuando lo vi yo pensaba lo contrario a lo que decís, esto de que él construye ese mundo, yo veo que hay una manipulación de tu parte, una reescritura donde se evidencia cierta ambigüedad respecto a lo que dice. Querría entender cómo fue ese proceso de escritura.

SR: Describí las acciones de él: donde quería filmar, en la laguna, en el bosque, en el bote, la carpa al principio. Toda la presentación la escribí a partir de acciones en lugares y después en los diálogos fui escribiendo ideas que tenían que ver con cosas que surgían del espacio; leyendas o mitos, como el de la criatura. Mezclé eso, sus acciones cotidianas, qué hace el ahí, qué encuentra él, porque yo conozco el lugar, lo conozco a Michel, y sé que él no se peleó con sus viejos y se fue a instalar ahí, pero vive todo el día en la laguna. Lo que dice es real, no soy yo. Él va, está con los amigos andando en moto, se la pasa pescando, sabe lo que hace. En ese sentido escribí ya conociéndolo. Y de eso hay algunas cosas que funcionan más que otras porque pasaba que cuando yo le daba un diálogo que lo llevaba a un terreno más fantástico a él no le salía. Dejé algunas partes porque me parece que construyen esa idea de estar "en el medio". También hay una cuestión de nervios que frente a la cámara funciona, pero que era Michel nervioso por lo que le estaba preguntando. Pero yo creo que en ese sentido hay un punto de encuentro entre el espacio y mi voz. De chico me la pasaba en la laguna, y conozco un montón las historias, soy amigo de los pibes que van ahí y sé lo que hacen.

Entonces mi relación con la escritura pasó por acercarme a lo que yo pretendía que me respondiera y en el rodaje eso se fue mayoritariamente, quedó lo que él me iba proponiendo. Renegué mucho con eso en la edición, porque yo quería que le gane la ficción al documental. La idea surgió de decir "quiero hacer un corto que parezca documental pero que sea todo ficción". Cagarse un poco en los géneros, jugar, trabajar con lo fantástico, con lo sobrenatural, vinculado al terror o lo que fuera, mezclar todo eso. Pero bueno en el proceso van saliendo algunas cosas y otras no, sobre todo cuando no trabajas con actores, que es lo que le da fuerza a esta idea de jugar con lo real, esta especie de falso documental.

En *Aquel verano* escupí con libertad. Tiene mucho texto, es un ensayo, donde empiezan a aparecer todas esas historias que a mí me hubiese gustado que Michel



dijera. Me parece que el logro de *Los rugidos* tiene que ver con aceptar lo que él me propuso, llevarlo al límite pero quedarme con lo esencial y no con lo que yo quería que este, y ahí aparecieron cosas que para mí lo potenciaron mucho más. Había una idea de que pasaran algunas cosas más pero finalmente quedó en esa breve aparición de la criatura y en los rugidos que se escuchan. Para mí estuvo muy bueno porque hizo que pensáramos más el sonido, porque lo fantástico que irrumpe está trabajado desde ahí. Entonces lo que yo quería que Michel dijera se hizo a un lado, se trabajó desde el sonido y cobró una dimensión más zarpada.

AL: Me interesa pensar en la recurrencia de ciertas afecciones. Vimos *Ensayo sobre lo ominoso*³, que es un trabajo anterior a la trilogía, y ahí ya hay algo de la sensorialidad ligada al terror y a lo abyecto. Vimos *Bandidas*, donde también hay un trabajo sobre lo asqueroso dando vueltas. Pienso en los cuerpos de los nenes tirándose al agua entre las tumbas inundadas en *Aqué! verano*. En tus trabajos hay una constante de imágenes a punto de volverse gore, insoportables de ver, a punto de estallar.

SR: A mí me gusta el cine en general. Me encantan las películas de terror, es obvio eso, pero también me gusta el documental y cines muy distantes del género. Creo que lo principal es el espacio, es a partir de ahí que me surgen un montón de elementos que disparan la narración, la historia o lo que quiero hacer. Eso me está pasando ahora mismo en los alrededores de Mar del Plata, donde voy a filmar un largo, empiezan a aparecer elementos sobre el lugar que le terminan de dar forma a lo que voy armando. Incluso aunque no aparezcan literalmente en la narración. Por ejemplo, ahora que estoy escribiendo una trama sobre comunidades post-apocalípticas, jóvenes escapando, y hay cierta reflexión sobre la crisis social y económica, ayer pensaba en los neo-nazis. Eso aunque no esté escrito surge al pensar desde dónde filmar, esa es la clave. Después algunas cuestiones del género me interesan para llevarlo al límite, tratar de tensionarlo. En este largometraje va a estar más vinculada la ciencia ficción, no me caso con los géneros porque me aburro.

3. Trabajo del año 2013, disponible en el canal de vimeo de Santiago Reale: <https://vimeo.com/64242544>



AL: Claro, yo no pensaba en inscribirte en un género necesariamente, pero justo encontramos *Ensayo sobre lo ominoso* y pensaba que hay algo de lo 'ominoso' girando en todas tus producciones.

SR: Hay una relación con la muerte que me encanta, por ejemplo en otro largo que estoy haciendo conviven de forma natural los pibes que habitan el lugar con amigos que murieron, y eso partió de cosas reales de pueblo chico. Yo me acuerdo de estar ahí y que me digan "Nico se cayó del silo y se murió..." "boludo se escuchó desde casa el estruendo" y en la película aparece Nico ahí. Eso me interesa, el mundo entre vivos y muertos.

JB: Tenés una recurrencia a indagar en distintos formatos, filmico, VHS y digital. ¿Qué te interesa de esos cruces?

SR: Hay una idea de manipulación y juego que me divierte, y simplemente disfruto, como con el género, no lo pienso tanto en un nivel conceptual. Me gusta mucho el filmico, la textura que tiene, me parece que en algunos momentos me sirve para transportarme a otro lugar, a otra época. En *Aquel verano* se trata de historias del pasado y le saco provecho por ahí, pero en *Los rugidos* el super 8 me sirve para construir el punto de vista de Michel y trabajar lo fantástico, el momento en que ve a la criatura. Cuando filmamos lo hice en digital y después pase a super 8 esa partecita porque funciona para generar el punto de vista, llevarlo a un lugar más introspectivo. En *Esta es mi selva* también al principio está el super 8, tiene que ver con una introducción a *Gummo*, de corte "acá hubo una inundación..." y ahí empieza a aparecer la voz de Michel narrando un poco lo que sucede en el lugar, de modo testimonial. Es ficción es real. Lo que me ayuda mucho y me divierte es pensar al formato como otra temporalidad. Encontré en el filmico esa textura y también la posibilidad de jugar mucho con el sonido, en *Aquel verano* el sonido es muy cabeza porque lo hice yo.



AL: La idea de la asincronía, de la autonomía entre banda de imagen y banda sonora.

SR: Flashé una bocha con la idea de que el sonido es del presente y la imagen del pasado. Por ejemplo, en un momento que tiro algo breve de la marcha de los pañuelos y la voz dice "ahora escucho el sonido del mar" y se escucha el mar, yo pensaba que estaba en el mar escribiendo desde ahí. Sin embargo las imágenes remiten a la infancia, entonces fue explorar eso. Me gustó pensar esa idea de capas de sonido que no solo estén fuera de sincro, sino que vengan de otro tiempo, el presente y el pasado jugando entre sí, está bueno porque construye otro sentido.

AL: ¿Cuál es tu relación como realizador con la escritura?

SR: Escribo todo el tiempo, escribo mucho. Dependiendo del proyecto escribo una escaleta, un tratamiento, y últimamente desarrollo mucho el guión. Pero siempre proponiendo algo no cerrado pensando en que voy a adaptarlo de alguna forma, sobre todo cuando trabajo con no actores. *Esta es mi selva* fue corto-escuela sobre todo en ese sentido, concretamente llevé cosas que quería que los pibes dijeran y sonaban muy mal, y cuando empecé a sugerir ideas de modo más abierto, la rompían. Entonces a partir de ahí escribo, vamos a filmar y cuando estamos filmando re-escribimos con los actores y después cuando vengo de vuelta, es encontrarse con el material, ver que sirve, que no y reescribir en montaje. Incluso en *Los ruidos* yo reescribí y filmé de vuelta.



JB: Hay una idea hegemónica de que en el cine se va a filmar teniendo todo pactado, que inclusive está muy presente en la facultad. Un modo de hacer que no le da margen a estas modificaciones que son del orden de lo real.

SR: Ahora se está produciendo mucho de otra forma, que es la más simple en algún punto. Con Manque (La Banca) a veces hablamos de eso, él está produciendo así, yendo y viniendo. Con el largometraje me metí en la locura de ver si podemos filmarla de una, pero casi seguro algo vamos a tener que re-filmar, porque es muy poca plata y no vamos a poder afrontar todo. Por suerte tengo a Dani (Echeverri) y Juan (Protto) que son altos productores y amigxs.

También es más difícil buscar financiación con el modo "clásico". Ésta forma te sirve si pegás premio del INCAA, y podes filmar en dos, tres, cuatro semanas una película. Entonces ahí la filmas pagando sindicato, siguiendo las reglas del juego, y tenés que filmarla en los días estipulados y te sale carísimo. Pero ahora se produce más de la forma de "filmamos un corto, un medio, lo movemos por WIP, fondos, mecenazgos y vamos filmando. Creo que está bueno porque permite algo más ensayístico, de ir reescribiendo. Me sirve para el día de mañana, cuando tenga que filmar

una película más "clásica" en términos de producción, ya tener experiencia re-escribiendo, refilmando, eso te curte y te sirve un poco para no pifiarla tanto, para adelantarte algunas cosas.

AL: Nombraste a Manque y me parece interesante pensar tu trabajo en paralelo con el suyo, ¿Lo sentís próximo, como par generacional, en formas de producción y mirada?

SR: Claro, el Manque es amigo mio. A veces escribimos juntos. Él no es tan manija de la escritura como yo, no escribe tanto, juega más desde la experimentación formal y termina realizando de un modo más híbrido, está buenísimo.

AL: Vos en tu método de trabajo necesitás tener alguna dirección.

SR: Principalmente tiene que ver con que disfruto mucho de escribir, pero la escritura no necesariamente tiene que ser narrativa, hay cosas que tengo que son narrativas, otras poéticas, a mí me gusta más ese cine. Me siento más identificado con un poeta que con un narrador clásico, te da más libertad de filmar. Pero si necesito tener cierto control desde la orquestación de los elementos, porque no podría ni con mi ansiedad ni con saber si eso después me va a servir.



JB: ¿Cuál es el anclaje que vos haces, qué es lo que te ordena?

SR: La escritura particularmente. Pensar en el lugar, en el personaje. Por ejemplo, quiero hacer una película que reflexione sobre la situación económica actual, sobre el macrismo y todo lo que está pasando, pero que trabaje sobre un universo distópico. Es a partir de ahí que imagino los lugares, la estética, el clima y empiezo a trabajar sobre los personajes y el camino que hacen, y empiezan a aparecer algunos elementos que van entramando la cuestión. El equipo con el que trabajo me ayuda un montón a bajar las ideas. Por ejemplo Fran Dalesa (Franco D'Alessandro), director de fotografía con quien vengo laburando desde mi primer corto y me re entiende. De todas maneras nunca termina siendo una estructura demasiado clásica en la que unos tienen que luchar contra otros. Siempre trato de romper la narrativa con la poética. En ese sentido creo que formamos parte de algo más grande con Manque, y también con Pilar Falco y Pablo Huerta, que también vienen produciendo cosas zarpadas. Hay una relación cercana en el trabajo sobre el espacio con Manque y Pilar. Manque lo trabaja con el sur, Pilar con algo más íntimo, vinculado a lo familiar, de una forma ensayística que me parece hermosa y poética. También somos manijas del filmico y la hibridación, tanto Manque como yo. Creo que en ese sentido hay una exploración de ficción y documental, como pasa en *Los Muertos 2*⁴, que es mitad una cosa y mitad otra, me veo hermanado en ese sentido.

AL: ¿Tenés algún referente audiovisual que te sea significativo?

SR: Para mí es ineludible Leonardo Favio. Sobre todo, *Crónica de un niño solo* y *Nazareno Cruz y el lobo*. Favio es alguien que llegó a ser mainstream, y eso me parece muy zarpado, porque a veces está mal visto esto de "pegarla", que te vea todo el público. A mí me parece zarpado y me encantaría que me pase lo que le pasó al chabón, que llegó a ser popular pero con una poética propia, y eso no se lo vi a nadie. Lucrecia Martel podría ser, pero Leonardo Favio tenía relatos más clásicos y sin embargo nunca perdió la poética, su mirada. También hay una idea de pueblo con la que me siento muy identificado. ■

4. *Los muertos 2* (2016), largometraje de Manque La Banca.

LO VIEJO EN LO NUEVO

Por César González ■



Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad.

Es nuestra situación normal.

Jacques Rancière¹

Hay preguntas que no por viejas dejan de ser indispensables ¿Es posible hacer un cine popular y formalista a la vez? ¿Lo profundo se define por su escasez de espectadores? ¿La masividad es un defecto y un síntoma de cierto tipo de ignorancia o ingenuidad? Para empezar, habría que definir *qué es lo popular*, y para eso es necesario desprenderse de la idea que lo asocia automáticamente con un folclorismo serializado. Nada es serial ni toda viralización es absoluta, las masas que al fin de cuentas son la prueba requerida que sustenta eso que asociamos a lo popular, son muchísimas personas muy variadas, eclécticas y enfrentadas entre sí. Las masas son (por suerte) agitada y dinámica contradicción, conservadora y lúcida falsa convivencia, "risas sin gato", espejos de sombras, económicos laberintos. Lo *popular* es una expresión que solo puede encorsetarse y que naturalmente termina implosionando. Las masas son pero luchan por no ser y también manifiestan lo inverso; defienden una existencia plena, auto- consciente, un alma llena que añora en silencio el vacío. Las clasificaciones y adulaciones son partes decisivas del cine, más allá de sus pantallas, pero que necesariamente terminan apareciéndose en ellas.

Hay una vertiente que simula el desprecio por las grandes cantidades de espectadores, para quienes *popular* es sinónimo de pobreza material, estética y sobre todo espiritual. Que sus películas sean vistas por muchas personas sería un castigo. Están también los cineastas de masas, que hacen películas a medida del capital y su propaganda, inmediatos y leales para realizar la misma película recaudadora, apostando todo a la confianza en dispositivos narrativos de comprobada eficacia. Que también, al igual que los otros, los estetas iluminados y pocos, consideran a las masas populares como portadoras de una inferioridad intelectual y a las que por eso no se les puede dar otra cosa que un producto de sencilla inteligibilidad. Es preciso decir también, que las masas asumen ese rol y dan un cierre necesario a la propuesta: cuando están frente a una película que ofrece prolongadas duraciones,

1. Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Bordes Manantial. 2010.

obsesivos encuadres y actuaciones corridas de lo natural, rápidamente, se sentencia: "es aburrida", "no la entiendo", "me deja afuera". Espectadorxs y realizadorxs se acusan mutuamente desde los confines de la eternidad y nada señala que esto vaya a cambiar en lo pronto.

A muy pocos realizadorxs les interesa hacer a las masas parte de la experimentación, la posibilidad de acceder a una nueva forma de representación es un ritual con estricto derecho de admisión. Se cuida con celo el secreto del fuego creativo. Pero en los hechos se experimenta menos de lo que se cree y al estar preestablecido qué es lo profundo y qué no, solo es cuestión de seguir la corriente, una corriente que paradójicamente se considera ir en contra de la misma. Obviamente nadie lo dice mucho menos se admite, pero tratamos a las masas como incapaces de entender ciertas películas, son discriminaciones en silencio. Mientras la secta de lo profundo expande sus dominios, su opuesto, eso que se llama cultura de masas, sigue en manos de los mismos, de las mismas empresas y personas, de los mismos dispositivos que ya saben cómo emocionar o cómo hacer enojar. Pero sus detractores, sus disidentes, rezan por que exista ese mecanismo enemigo para poder diferenciarse. Con esa diferencia montan su leyenda. Sin ese culto a la diferencia su farsa quedaría al desnudo. Es que como escribió Melville en *Moby Dick*; "No hay cualidad en este mundo que no sea lo que es por mero contraste. Nada existe en sí mismo".

No hay frontera que divida al cine más "artístico" del cine más "previsible". Esta idea de un cine que por masivo no sea simplista, suele relacionarse rápidamente con la figura de "cine social", de perseguir un objetivo político o didáctico, cosas que de por sí se consideran enemigas del "verdadero arte". Se ha naturalizado que el cine distinto, revolucionario, es aquel que rechaza la coyuntura, aquel que de por sí detesta toda referencia a la realidad material. Pero, un arte que se sabe avalado de antemano ¿puede ser tan profundo como eufóricamente exige ser tratado? Un arte que



garantiza la rareza, que oferta la receta de lo onírico, que encierra en una jaula a lo incognoscible, no destapa ningún pozo desconocido del alma humana, ni se escapa de ninguna caverna. Se termina celebrando el solo saber culminar la realización de un molde, al igual que en el cine más comercial al que se abomina.

Los filtros, efectos y trucos de cámara que usa Kiewskowski en *No matarás*² no serían nada sin su tema, sin sus metáforas de la Historia, sin sus referencias que atraviesan distintas tradiciones, mitos y ritos. La perfección compositiva en soledad es inerte para conmover, nos puede despertar atracción visual, pero ahí se estanca, los ojos no son autárquicos del resto del organismo. Los ojos son independentistas pero no independientes. A la vez la conmoción sola no alcanza. Sabemos que un "gran tema" filmado de forma efectista es igual de fastidioso, y el tema más insignificante representado con aura nos puede llenar de pasión. *Acorazado Potemkin*³ o *Entusiasmo*⁴ de Vertov a pesar de su antigüedad siguen siendo modernos ejemplos. Vertov, un autor innovador,

2. Krzysztof Kieślowski (1988) *No matarás* (título original en polaco: *Krótki film o zabijaniu*, 'Un cortometraje sobre la matanza') es la versión fílmica ampliada del quinto episodio del drama psicológico para la televisión compuesto de diez episodios llamado Dekalog ('El decálogo'), del director polaco. [https://es.wikipedia.org/wiki/No_matar%C3%A1s_\(pel%C3%ADcula_de_1988\)](https://es.wikipedia.org/wiki/No_matar%C3%A1s_(pel%C3%ADcula_de_1988))

3. Serguéi Eisenstein.(1925) *El acorazado Potemkin* (en ruso: *Броненосец Потёмкин*, o *Bronenósets Potiomkin*) Es una película muda dirigida por el cineasta soviético. Reproduce el motín ocurrido en el acorazado Potemkin en 1905, cuando la tripulación se rebeló contra los oficiales de la armada zarista. https://es.wikipedia.org/wiki/El_acorazado_Potemkin

4. Dziga Vertov (1931) *Entuziazm: Simfóniya Donbassa* (Primera película sonora de Vertov). Director:Dziga Vértov Cinematografía: Boris Zeitlin. Guión: Dziga Vértov. Link a la película; <https://www.youtube.com/watch?v=vUInm2dC6Ug>

experimental y militante comunista a la vez, cuenta que por su película "El Undécimo año"⁵ iban hordas de obreros por las calles invitando a las funciones. Vertov no se creía mejor que el público y tampoco lo consideraba un ente regulador. El público obrero aceptaba orgulloso el reto formal. La cuestión sería mezclar las formas del cine hasta donde pasan a ser indiscernibles (Deleuze)⁶. Donde una deviene en otra, para atrás, para adelante, sin cronología, sin centro ni futuro, sin caprichos ni ingenuidad, sin poder adivinar el momento en que esos trenes cambian de vía.

Crear que las masas no están capacitadas para entender un cine extraño es una posición ideológica afin a la derecha más atávica. Dar por hecho que es imposible hacer un cine profundo y popular a la vez, expresa una posición desincronizada con lo que se grita en la vida, donde esos que ven al gran público como una masa pegajosa y catastrófica, pertenecen o simpatizan con todo lo que sea rival de la derecha, a la que adjudican única portadora del desprecio a lo plebeyo. En los discursos de la vida son de izquierda, en la obra su ideología es confusa.

No se trata de hacer un cine profesor, ni un cine precarizado. Se trata de un cine filosófico pero anti filósofos. Tampoco hay que esperar un nuevo mundo que arraigue nuevxs espectadorxs, esa espera es puro tiempo perdido. Un cine que toma de la vida su fuerza motriz no para demostrar ninguna capacidad celestial, sino para recordar que nada de lo humano nos tiene que resultar ajeno. Sin subestimar a lxs espectadorxs y sin rendir culto a las formas. Si hay algo específico del cine es que no tiene nada de específico. Su esencia es que no tiene esencia, es madre y a la vez hijo bastardo de las otras artes. Es y no es a la vez, materializa y desmaterializa, fábula y complota con lo real, invoca a los sueños y los doméstica. ¿Cómo no va a ser capaz de ser masivo y profundo? ■

5. Dziga Vertov. *Memorias de un cineasta Bolchevique*. La Marca Editora.

6. Gilles Deleuze. *CINE III, Verdad y Tiempo, potencias de lo falso*. Editorial Cactus.





Lunes a viernes de 10:00 a 20:00 sábados de 10:00 a 14:00 y de 16:00 a 20:00

54 n° 653 1/2 entre 8 y 9 Teléfono: +54 9 (220) 421 9373

Correo/facetime: ladisqueriaonline@gmail.com

Red social: www.facebook.com/ladisquerialaplata

Blog: www.ladisqueriaonline.blogspot.com



REVELADOS/DIGITALIZACIONES
INSUMOS PARA LABORATORIO
TALLER DE REVELADO COLOR/BYN
PRODUCCIONES FOTOGRAFICAS



PRISMA Laboratorio Fotográfico

12 e/ 65 y 66 N°1618 - La playa estudios // (011) 15 - 41637315



. iluminacion
. efectos
. sonido
& grip

provideoShow

. Whats App +549 221 601 0107 . Calle 62 415 e 3 y 4 La Plata .



**LIGHTING
DESING**

W O R K - S H O P
Curso Practico Iluminacion y Gripping
10, 17 y 24 de Agosto

Dictado por Horacio Cavalleri
& Flora Rodriguez by ProvideoShow

f: provideoshowlp - @ deliriumfilms.contac@gmail.com - T: 1137851406 - 2216010107

CULTURA AUTOGESTIVA

el
espacio

LIBRERÍA . DISEÑO . COMUNICACIÓN . CUADERNOS . ROPA . OBJETOS
CD'S . SELLOS . EDICION DE LIBROS . MANEJO DE REDES . ESCRITURA

f El Espacio

☎ 221 4212946

📍 Diag. 78 #506

PIXEL



IMAXUSUAL

Club Hem
EDITORES

Terrome

ra.taller.estudio

NINJA!
PRODUCCIONES

SUGAR+FA

TRANSITO
COMUNICACION Y DISEÑO

galpón
momo
teatro

PRODUCCIÓN
INVESTIGACIÓN
TALLERES

gnomoteatro.wixsite.com/gnomoteatro

📷 @gnomoteatro

f Galpón Momo Teatro

@FUGACCETA

FUGACCETA@GMAIL.COM

CONTACTO



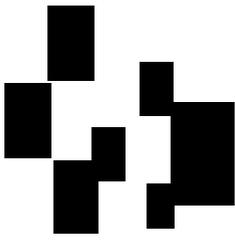
FUGACCETA

CATERING DE BODAJE

EVENTOS
PIZZA

INDIE
REN T A L

facebook.com/indierentalcine



sync

**comunicación
audiovisual**

Somos una empresa de producción, postproducción y generación de contenidos. Ofrecemos servicios profesionales para cine, televisión, publicidad y soluciones multiplataformas. Nuestra productora ubicada en La Plata cuenta con amplias y modernas instalaciones: set de filmación, oficinas de producción y salas de edición, postproducción de sonido, corrección de color y animación.

CONTACTO

54 221 15 5410290

info@estudiosync.com.ar

www.estudiosync.com.ar

fb: sync comunicación audiovisual



SERVICIOS DE PRODUCCIÓN

Pre - producción
Casting
Scouting
Técnicos
Set de filmación

POST-PRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO

Edición off y on line
Post de sonido
Corrección de color
Motion graphics
DCP

GENERACIÓN DE CONTENIDOS

Televisión
Documentales
Nuevas plataformas



uva
r e n t a l

Equipos Cinematográficos

uvarental.lp@gmail.com

 uva rental

Tel: 221-155527970

Calle 14 N° 1443 esq. 62



THE
MEDIUM
IS THE
MONSTER

LIC. EVA NORIEGA (FBA-UNLP)
<http://fba.unlp.edu.ar/screeners/>

ZYCLOPE

Estudio para Filmación y Fotografía Totalmente Equipado



Ubicado en La Plata - SinFin en 3 paredes - Medidas: 7mts x 8,50mts Tiro de cámara 14mts - Parilla de luces 7mts de altura con 16 canales dimmerizables de 2kw c/u - Hasta 30 Kw de Potencia - Amplia sala de Maquillaje y Vestuario - Ingreso Vehiculos - Cocina Equipada - Baño completo - Amplio Living/Estar - Internet WiFi - Ambiente Climatizado - Sala de edición y reuniones - Patio



WhatsApp: +54 9 11 3162-5949
facebook.com/zyclopeproducciones
Instagram: zyclopestudio
mail: zyclopeproducciones@gmail.com



CINE DE TERROR

Miércoles 20 hs
13 e/ 58 y 59 N° 1293
LABERINTO Casa club

Instagram: @museonegrocine

CICLO DE CINE PULSAR

JUEVES DE 20 A 00 HS

CINE DEBATE
PIZZA CASERA
POCHOCLOS GRATIS
CERVEZA ARTESANAL



CALLE 58
E/ 5 Y 6 N° 512



14 FESAALP
FESTIVAL DE CINE
LATINOAMERICANO
DE LA PLATA

WWW.FESAALP.COM

23 AL 30 DE NOVIEMBRE

CONVOCATORIA
ABIERTA

DEADLINE
30/07



La deuda de Gustavo Fontán, 2019.