

# PULSION

REVISTA DE CINE

## CINE PLATENSE

La imposibilidad como tendencia

## RELECTURAS

Sobre el cine de Martín Rejtman

**CONVERSACIÓN** con Valeria Racioppi

A propósito del relato en el montaje



# VIDEODROMO

## CINE Y PROYECCIONES

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



la plaza  
ciudad para todos

## **LAS MARCAS DEL RELATO**

Revista Pulsión #11

# LA PLATA

## NOVIEMBRE 2019



**PULSIÓN N°11**  
**AÑO 5**  
**NOV 2019**

### **Equipo editorial**

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

### **Diseño editorial**

Antonella Giambartolomei

### **Corrección de estilo**

Mariana Petriella

### **Imagen de tapa**

Calle 52 de Pablo Ceccarelli

### **Colaboraron en este número:**

Rosario Bléfari, Gustavo Fontán, Juan Artero, Álvaro Bretal y Lucía Torres.

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.

[www.revistapulsion.com](http://www.revistapulsion.com)

 [pulsionrevistadecine@gmail.com](mailto:pulsionrevistadecine@gmail.com) |  [/revistapulsion](https://www.facebook.com/revistapulsion)

 [@pulsion\\_revistadecine](https://www.instagram.com/pulsion_revistadecine) |  [@RevistaPulsion](https://twitter.com/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.

# SUMARIO

**4** **Sostener  
las estructuras**  
Pablo Ponzinibbio

**6** **Barajar el caos**  
Agustín Lostra

**14** **Sobre imposibilidad/es**  
Juan Manuel Artero

**22** **Prólogo a los días  
de *Silvia Prieto***  
Rosario Bléfari

**28** **Un mundo  
rejtmaniano**  
María José Pedernera

**38** **Narrar el movimiento**  
Álvaro Bretal

**44** **¿Dónde yace tu  
fuego escondido?**  
Lucía Torres Minoldo

**46** **Conducir el rayo**  
Conversación con  
Valeria Racioppi

**60** **Cosas que se rompen  
para volverse a unir**  
Lucía Torres Minoldo

**62** **Una película  
del movimiento**  
Juan B. Barcellandi

**68** **La realidad misteriosa**  
Pablo Ponzinibbio

**80** **Impresiones sobre  
el tiempo**  
Gustavo Fontán



# SOSTENER las estructuras

Por Pablo Ponzinibbio ■

Me quedan resonando -como ecos espectrales- dos películas que aparecieron en el número anterior: *C.I.T.A.* y *La distancia*. Ellas, además de compartir conmigo una cercanía de los territorios que retratan y las personas que las realizan, despiertan en mí una profunda incomodidad. Me enfrentan a una frustración que se me hace propia.

*C.I.T.A.* es un cortometraje que da en la tecla, indaga en el entramado subjetivo-productivo que supone una industrialización cooperativa y las consecuencias de su destrucción, de la que además somos parte también como cineastas ¿O no hay un juego de espejos entre todos los sectores productivos desmantelados por este nuevo saqueo? Su apuesta es la expresión sensible, el punto de encuentro, de dos modelos de país que esta época se disputa. Sin embargo, cuando me enteré de la cantidad de materiales y problemas que quedaron por fuera del recorte del cortometraje algo me dolió. Me refiero a las historias entrecruzadas que habitan ese espacio, su nacimiento en el plan quinquenal, el tejido de relaciones laborales que allí evolucionó, los problemas organizativos lógicos de cualquier cooperativismo, la obsolescencia de sus máquinas, su nueva función como centro cultural, entre tantísimas otras. ¿Por qué no escarbaron en las profundidades de uno de los problemas medulares de la argentina, su desmantelada industrialización? En el marco de este trabajo de una sensibilidad maravillosa que se permite escuchar una mosca resonando en la fá-



brica vacía. ¿Por qué no intentar capturar el movimiento de las múltiples tensiones que atraviesan la historia de la que fuera una de las fábricas textiles más grande de América Latina? Cuando encontramos un material de semejante inmensidad ¿Cómo sabemos cuál es el punto justo de un recorte?

*La distancia* da en la tecla también. Me refiero a que la descomposición de los vínculos afectivos que su propuesta intenta indagar en el *under* cultural platense ligado fundamentalmente a una universidad de arte, es también una parte medular de nuestro problema. De la savia capitalista de la que todos bebemos. Sin embargo, como decíamos en el número anterior, al no dar indicios ni informaciones sobre las motivaciones y conflictos de los personajes, de la red de tensiones que entre ellas se teje, el sofisticado expresionismo de su puesta en escena aparece como mera superficie abstracta. Solo textura, sin afección. ¿Por qué cuando -en ambos casos- encontramos la veta de una herida profunda y transversal desistimos de su exploración? ¿El tiempo no alcanzó frente a la urgencia? ¿No se pudieron sostener las estructuras necesarias? ¿Faltaron recursos o claridad? ¿Será que no le encontramos motivo a tanto sacrificio? O quizás -simplemente- nos falte una red afectiva mayor que nos permita saltar, arrojarnos sin miedo y definitivamente a la aventura de la narración. ■

# BARAJAR EL CAOS

Por Agustín Lostra ■

*"(...) Lo diré todo, incluso el asunto de la canasta de la ropa. Pero todo debe ser contado con un sentido del misterio, con brillo, con un resplandor crepuscular, porque tú, mi pequeño sol de este mundo, te has puesto. Te has caído por el enceguecedor borde del mundo. Ahora yo debo hacer mi parte."*  
Katherine Mansfield, *Diarios*.

## ¿QUÉ ES LA NARRACIÓN?

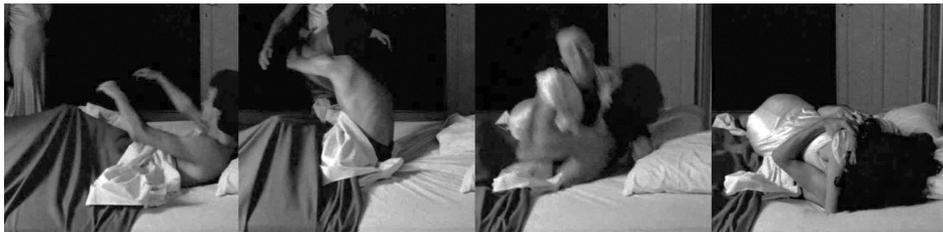
Siguiendo a Walter Benjamin y su análisis (en el ensayo *El Narrador*) el arte de la narración consiste en el intercambio de las experiencias, el acrecentamiento de la vivencia propia a partir de la voz del otro. Remontándonos al origen oral de las historias como reservorio de memoria y salto místico del hecho real a la épica fabulada.

La mitología fundante que otorga un halo sobre el mundo, que lo sacraliza y lo exhibe como fruto de un pasado remoto y sin embargo presente en el tiempo siempre presente de la narración (por más que se verse en pasado).

La narración como entrada a un mundo otro en el que uno se vincula, se extrapola de sí, se aprende distinto. Ser un samurái con Kurosawa, una caminata hacia una ventana con Bresson, un romance saltarín con Godard, un abrazo nocturno con Akerman, un niño al sol con Favio.



La narración como oposición a la información en tanto que no explica, que no busca totalizarse como saber quieto sino acercar una serie de acontecimientos, mostrar elementos cruzados para que resuenen en la otra.



## TENDENCIA A LA INMANENCIA

En esta era de sobreinformación es comprensible nuestra tendencia generacional reactiva a forjar imágenes audiovisuales que hagan permanecer un estado, que no lo varíen, que insistan en una forma, que la estancuen.

Pienso en un modo de creación ligado al adjetivo, a la descripción, más que al verbo, que al acontecimiento.

No es que en la mayoría de los cortometrajes y películas que se graben no pasen cosas, pero en verdad poco importa eso que pasa, no tiende estrechos lazos estructurales que den cuenta de un grosor de experiencia, de una multipolaridad, de una puesta en escena que hierva de significados, de un trabajo de capas. Simplemente suceden cosas para mostrar otra cosa: reencuadres, usos del cuerpo, del ritmo, la locación. Alguna obsesión formal del realizador, fetichismos. Pero el acontecimiento está muerto.

Si uno quiere recordar la película o el cortometraje lo más probable es que aparezca una imagen abstracta: el momento en que alguien apoya un pie, un color reventando, un salto de plano.

Se corre el riesgo de la postal, del golpe de efecto:

*Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo nitidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo.*

(Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*)

La totalidad comida por la gracia de un fragmento.

Y la propuesta de no proponer trama accesible, restaurable.

Ya no hay "aquí me pongo a cantar..." o "esta es la historia del Aniceto y la Francisca..." la voluntad de narrar, de emparentar a quien mira y escucha con un relato, con un pequeño mito, está bastante empobrecida.

¿Y qué ocupa su lugar?

## JUGAR LAS FICHAS

Narrar como disponer un lenguaje común, ocuparse de que la otra entre en la trama, que muerda. Narrar como anzuelar. El gesto del anzuelo. El gesto de la profesora que cierra la puerta aunque nadie hable afuera solo para generar esa apertura a la clase a partir de una cerrazón.

*Todo relato tiene inicio y final.* Es decir, hay una importancia en ese arco temporal, una finitud que tensiona el adentro, hay una intensidad de esa "experiencia" cristalizada, de esa brevedad.

Y una vocación explícita. Una vocación de lo explícito.

Pasó esto. Alguien muere. O alguien resucita.

¿Cuándo? A los tres días. No "alguna vez" sino "a los tres días".

La narración como una precisión.

Precisión de puesta en escena: no cualquier saco, ESE saco. No cualquier rostro, ESE rostro. No cualquier línea: esta.

La obsesión de la directora, de la autora, hacer andar ese Frankenstein para que genere lo perdurable. ¿En qué se cifra?

## ESTA NO ES LA HISTORIA DEL ANICETO Y LA FRANCISCA

Es complejo hablar de un hábito que ya ha perdido en gran parte su receptora.



La que escucha, según Benjamin, la que presta oído, permite ser habitada por eso que se narra. Lo hace perdurar. Se consume ahí.

Tiempos donde abundan las obras que no son obras: APUNTES PARA, RETAZOS DE. Películas hechas sobre películas que no se pudieron hacer (que no se quisieron hacer), obras que se definen por la negativa. Esta moda de lo inconcluso y este pulso de lo fragmentario parece regir nuestros andares contemporáneos pero lo cierto es que por otra parte la narración en mayúsculas goza de muy buena salud en el universo de las series

que cobran una vigencia asombrosa en la referencia colectiva.

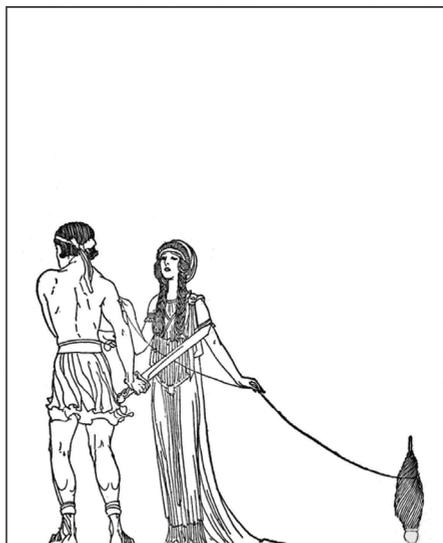
*Game of thrones* y *House of cards* se vuelven imaginerías con las que es posible caracterizar políticos, ejemplificar situaciones de nuestras vidas y predisponer miradas sobre el mundo. El consumo a lo folletín se impone, la cerveza rebajada con agua, para que dure; la compañía.

En una película, ningún elemento soporta su impunidad. Hay momentos que resaltan pero no como en la serie, no pueden sostenerse en su pequeña gloria, tiene que rendir tributo a lo que vino antes, a lo que vendrá después.

Fogwill dice acerca de la novela que se escribe sobre el recuerdo de lo que ya pasó. Es un montaje con la memoria de la lectora. Así el cine. Montañita de recuerdos, de pliegues, de asociaciones que la espectadora va cargando (con suerte) en su propia película.

Mi mamá me dice: "esa escena del principio" -no es del principio-"de la peli de Almodóvar, el velorio que las viejas parecen moscas bsssbsss ay no me la voy a olvidar nunca".

¿Qué permeó en la memoria? Las viejas que parecían moscas. Una metáfora. Una sensación. ¿Pero qué tuvo que haber para que mi madre accediera a esa sensación enrarecida, poética? El caballo de Troya de la narración: acontecimientos claros, personajes precisos, emociones reconocibles: el velorio, la muerte, la chica que vuelve al pueblo y entra al velorio. Un antes, un siendo, un después.



*El naturalismo postula una técnica de territorialización y cree que ese territorio es lo importante. Esto es a medias correcto. Es cierto, siempre se funciona en territorios, en planos, en convenciones; pero una técnica artística debe propender, además de a "un territorio", a una "desterritorialización". La esencia del arte es lo poético y lo poético es pura desterritorialización, mejor dicho lo poético es lo que sostiene la posibilidad de "alcanzar" un territorio rasgándolo, rompiéndolo y restableciéndolo en otro lugar, siempre distinto.*

(Pompeyo Audivert, *El piedrazo en el espejo*)

## NOMBRAR, SEÑALAR, RETRATAR

Algo en poder nombrar eso que se va a contar.

¿Qué escena va primero? La de los peces. La del disparo. La de la bailanta.

Esos acontecimientos, no por el solo hecho de acontecer, sino por cómo resaltan. En esta escena resalta el vestido de ella, en esta otra resalta el modo en que lo lleva puesto al caminar, y acá claramente la lluvia es la protagonista y el modo en que le escapa taconeando. Aconteceres, aconteceres que sobresalen a la trama, que se vuelven gusto en la boca de la espectadora.

*El amigo* de Leonardo Favio, su primer película, un cortometraje del año 1960. Cadena de acontecimientos, recorte de espacios, diálogos precisos, directos como balazos o besos súbitos. "¿Vamos a jugar?" En medio de las acciones (ligadas a esos lugares, con la contundencia de los objetos –autito, sortija, pelota–), precisas y contundentes, despliega un retrato de la marginalidad infantil. La osadía está en el punto de vista que no es solo "de vista" sino de ensueño, de fantasía: las fábulas que inventa un chico laburante entre los cepillos y su caja de lustrador.

La belleza de Leonardo Favio está dada por la extrema claridad de sus



imágenes y a su vez por su extremo misterio. El modo en que confabula una mística propia: la de los amigos querendones, la de los andares, la de los juegos. Él sabe mirar la belleza de los marginales y por eso la retrata con ese desparpajo, con esa soltura, sabe como Victor Hugo que *un hada está escondida en todo lo que ves*.

*Calle 52* (2019) de Pablo Ceccarelli: un gran límite como punto de partida, una acción de ceñir la exploración: la lluvia en la ciudad de La Plata. ¿Las lluvias? No, LA lluvia.

A por ello sale nuestro compañero. El trabajo se despliega a partir de los modos en que logra expandir esa lluvia. Volverla arco narrativo con sus intensidades y denunciar el abandono municipal que llevó a la fatal inundación de 2013, tren-



zando un devenir musical con un poema de denuncia. Cada elemento en el trabajo se enlaza con ese motivo, se vuelve punzante y dicente. A pesar de que solo habla la lluvia, los monumentos se vuelven náufragos, los edificios públicos ruinas, los árboles muertos. ¿Cómo lo logra? No solo a partir de la materialidad propia de sus imágenes (el primer plano donde vemos la municipalidad de La Plata con lluvia en un blanco y negro gótico) sino a partir de pequeñas desperdigadas informaciones escritas: HOMENAJE A LAS VICTIMAS. NAUFRAGOS. LA PLATA CIUDAD EN MOVIMIENTO. LA PLATA CIUDAD PARA TODOS.

La importancia de la explicitud, de lo que tiene que estar, los trocitos de pan, las señales.

## ARCOS Y FLECHAS

Un arco, un movimiento, de A a B.

*La hermandad* (2019) de Martin Falci: los chicos subiéndose al colectivo, llegada al bosque, armado de carpas, días y noches compartidos, fuego final, abrazos con llanto, desarme, partida.

*La disyuntiva* (2018) de Antonio Zucherino: un chico se mensajea con otro, se encuentran, caminan por el bosque, llegan a un claro, cogen, se van cada uno por su lado, el chico que se mensajeaba orina.

Lo importante es ver qué material se tiene entre las manos, ya sea en el texto a priori o en la mesa de montaje (la mesa del detective). Poder dilucidar qué recurrencias, qué relaciones, qué amontonamientos se producen en la obra para estructurar. Qué flechas van a desplegar esos arcos, a qué parte apuntamos, cuan raudo será el vuelo, cuan profundo el daño.

¿Qué otra cosa es narrar que acomodar las cartas de la palabra, de la imagen, del sonido en una dirección que las vigorice? Barajar el caos de lo acaudalado, hilvanar la endecha de lo que nos cautiva, encender el río de la canción. Un principio.

Había una vez. O el día de su cumpleaños. O un proyector se enciende. O en una finca aturdida de calor una mano borracha sirve dos copas de vino y a una le pone hielo.



## ¿BAILAMOS?

Hay una incomodidad en la previa al relato parecida a la de la previa al baile, porque hay que entrar. Y antes de mandarse están los resquemores, la abulia, el miedo. ¿Será que bailo, será que no? ¿Será que vale la pena verse esta peli?

La demanda del relato es estar penetrado por la escucha. Atraído a ese recorte, romantizado por ese pulso. Pide una sujeción, pide una dirección. Así sea un viaje expandido, clausura en su petición.

Entonces aquí se pone a cantar al compás de la vigüela y ahí viene la pena.

La que hace cantar.

Recordemos que boca que besa no canta. Cantar es airear la herida, coquetearla, sacarla a pasear, celebrarla. Pero de eso hablará otro.

Acá termina mi cuento.

Fin.

## CODA

*No sé qué es un libro. Nadie lo sabe. Pero cuando hay uno, lo sabemos. Y cuando no hay nada, lo sabemos como sabemos que existimos, no muertos todavía.*

(Marguerite Duras, *Escribir*) ■



# *Sobre imposibilidad/es<sup>1</sup>*

Por Juan Manuel Artero ■

*Sé que algunas piezas no encajarán jamás  
Te aseguro que mal puestas pueden funcionar  
Babasónicos, "Ingrediente"*

"Su idea original era..." es la primera frase del cortometraje *Single* (1970, Alberto Yacelini), realizado en el marco de la Escuela de Cinematografía de la UNLP, el cual se convirtió, tras la recuperación de la carrera y de los trabajos históricos, en una referencia del periodo por tratarse de una obra audaz con resonancias contemporáneas<sup>2</sup>.

*Single* construye un relato sobre la imposibilidad de narrar aquella idea original: abordar la soledad de un hombre común, encarnado en un campeón de remo, se convierte en una reflexión sobre la experiencia del director. En esas cuatro primeras palabras, montadas sobre las imágenes del equipo realizador observando la propia película en moviola, se inicia una cierta tendencia del cine platense que puede rastrearse hasta el presente. Se trata de las películas realizadas a contrapelo de sus fracasos, haciendo propias sus contrariedades, asumiendo su etapa negativa en pos de un relato síntesis.

El cineasta Hernán Roselli trabaja en su artículo *Vodevil*<sup>3</sup>, esta perspectiva, en el marco de la historia del cine, para pensarlo como el encuentro, el accidente, el cho-



que entre las ideas y la realidad. La frase de Paul Valery que llega vía Bresson/Roselli lo resumen perfectamente: "*Toda cosa lograda es la transformación de una cosa frustrada*"<sup>4</sup>. Las películas de Marcelo Obregón trabajan sobre esta tradición, y llevan por nombre *Imposibilidad* (1, 2, 3 y 4). La parte 3, quizás extraviada, trunca la propia serie con su significativa ausencia. Registrada bajo la histórica y hasta el momento última nevada que cayó sobre La Plata, su misterio puede leerse como un elemento necesario de la imposibilidad.

En el trabajo de Obregón la imposibilidad no se presenta como un obstáculo con origen en lo real, sino ya, tras la lectura de *Single*, como la motivación, el motor que empuja al relato, el punto de partida.

- 
1. El redactor agradece el intercambio de ideas y aportes de Pablo Ponzinibbio.
  2. Un análisis profundo sobre este film puede leerse en el artículo *La autoreflexión en el cine platense*, publicado por Álvaro Bretal en el número 6 de *Revista Pulsión*.
  3. ROSELLI, Hernán. *Vodevil*. Artículo publicado en *Revista de Cine* #2. Buenos Aires, 2016.
  4. Idem, anterior.



En el año 2005, el cambio de signo político tras el triunfo del kirchnerismo amplió las posibilidades de desarrollo en el campo cultural, y surgieron así festivales que se conformarían como parte fundamental del mundo cinematográfico de La Plata, con su apertura a las proyecciones de realizadores locales y los espacios de formación y debate. En la primera edición del Festifreak se estrenó *Imposibilidad 1*, realizada en veinte días con un equipo humano mínimo: Obregón, Vallejos, Vázquez, Alderete y Colombo, enunciados sin otra información en los títulos finales, casi formando parte de la dimensión ficcional. La realización se impuso a contrariedades propias de un período de transición tecnológica, inimaginables hoy, como el coloreado de una escena cuadro a cuadro en Paint y la saturación de la memoria de una precaria computadora, según recuerda el director<sup>5</sup>.

## Imposibilidades

*Imposibilidad 1* inicia con la enumeración de los elementos que la componen, en la voz del narrador que presenta "La imposibilidad de organizar las cosas o los hechos como deben haber sido"<sup>6</sup>. Una chica que se masturba viendo porno abstracto transmitido por un televisor con interferencia, una pelotita de tenis, una mano que cuelga un teléfono, un pie con esmalte, otra chica que recibe un impacto líquido en la cara (¿es esmalte? ¿Es sangre? ¿Es rojo?, las significación varía según el lugar del elemento en el relato), y la presencia de un patio que parece no encajar en ninguna de las opciones posibles. Estos elementos se combinan bajo las órdenes del narrador, que en voz over (una voz sin pretensiones pedagógicas, por momentos frágil) arma y desarma situaciones, imagina, arriesga hipótesis, juega, cree recordar. Es este narrador el de la imposibilidad del título, quien no logra encauzar los elementos en un relato orgánico e intenta múltiples versiones conectadas por un motivo musical que marca cada comienzo.



## No es mi culpa que no dijeras nombres en Argelia

Leyendo *Imposibilidad* desde la tradición del cine hecho en el marco de la UNLP, aquella frase que menciona la voz narradora cuando algo le recuerda “al olor de los taxis”<sup>7</sup>, encuentra un nuevo sentido, trae el pasado al presente. Obregón se propuso la imposibilidad como tema en una búsqueda cercana a un *ejercicio*, tal como en *Los Taxis*, obra fundamental del cine local. En aquel primer ejercicio de 1970, las imágenes también se constituían como relatos en el encuentro con las voces de los realizadores/narradores que intervenían sobre los cortometrajes tres años después, produciendo un efecto de caja china, de historia de otra historia, rasgo que comparan las obras analizadas.

*Imposibilidad 2* se presenta como continuación de la parte 1, en plano secuencia. El director reconoce vínculos formales entre ambas, pero no temáticos. Los elementos aparecen ya no ordenados por la voz del narrador sino en el marco de la puesta en la que se teje un amor imposible, atemporal entre un hombre y una mujer. La voz de la protagonista, en francés subtítulo, habla del carácter trunco de la relación, que se acerca al final, otra vez, sobre ese patio selvático. ¿Quiénes son estos dos personajes? ¿Cuál es su origen y por qué su amor es imposible? ¿Por qué el idioma francés? Las palabras del director nos sugieren una lectura: “Me interesó ver que yo estaba importando de Francia recursos de lenguaje de películas de una época en la que los militares franceses estaban construyendo el modelo de tortura que unos años después importaron los militares argentinos, y lo quise contar dentro de lo que estaba

---

5. Las referencias a las palabras del director Marcelo Obregón, y algunas ideas desarrolladas en la nota, están tomadas de una entrevista realizada en el mes de septiembre de 2019. El redactor agradece su participación.

6. Las tres *Imposibilidad* pueden verse en <https://vimeo.com/user2050172>

7. *Los Taxis* (1967/1970. Eijo, Giorello, Moretti, Oroz, Vallina, Verga)



## Queda re bueno... ¿La gente pasando?.. La gente levanta todos los planos

haciendo". Obregón se refiere al final de *Imposibilidad 2*, que presenta una placa que motiva a una lectura política, así como a vincular la obra ya no con *Los Taxis*, sino con el film posterior del mismo grupo realizador, *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966-1972*. La placa en cuestión (letras blancas sobre fondo negro, tal como las gráficas propias del cine político de los 70') menciona el entrenamiento que los genocidas argentinos recibieron de sus pares franceses, quienes habían aplicado las mismas técnicas en Argelia. Así, las menciones de la protagonista acerca de la picana, los pies de cemento, ser arrojado al río, o no "cantar" compañeros, encuentran su sentido histórico, estético y político más allá de la historia de amor imposible.

En *Imposibilidad 4*, el narrador espía como un voyeur en vacaciones a una chica en un desolado pueblo costero. Lentamente, la protagonista deja de ser una eventual turista para convertirse en una idea, la imaginación proyectada del narrador, otra vez perdido, siempre imposible, en su propia voz.

### ¿Final?

En *Single*, en aquel choque entre las "ideas que eran" y lo que finalmente logra concretarse, sucede un encuentro con lo real que deviene relato. Logra hacer de su imposibilidad no un obstáculo sino un momento necesario, que recuerda a aquel "diálogo que nunca acabe" propuesto como manifiesto en *Los Taxis*.

Los ejemplos citados son emergentes de tiempos de crisis (desde los 70' de *Single* y *Los Taxis*, hasta el post 2001 de las *Imposibilidades*), oscilantes entre lo viejo que muere y lo nuevo que no termina de nacer. En esa tensión, las películas de esta tradición superan el idealismo primitivo presente en aquel "su idea original era...". Pueden



## Sólo que está sin el pasto... la autopista estaba más pelada... en el film

pensarse enmarcadas en una poética que se proyecta al futuro, que no se detiene en la descripción de la melancolía, que va al encuentro del conflicto. En ese sentido, la vigencia de estas obras no radica sólo en su valor como documento histórico. Plan-tean problemas narrativos que continúan interpelando al presente.

Esta línea puede rastrearse en uno de los primeros trabajos de Manque La Banca, *Grrr* (del año 2012), que comienza, tal como en *Imposibilidad 1*, con la descripción de lo que vemos como enumeración de los recursos narrativos. Si en la obra de Obregón los elementos se combinan de formas casi infinitamente posibles, en el primer largometraje de Manque La Banca (*Los Muertos 2*, 2016), el cristal de múltiples caras se destruye contra una roca<sup>8</sup> para dar paso los *testimonios* de los propios realizadores que cuentan su experiencia en la película. Se supera el relativismo (todo depende del cristal con el que se mire, los elementos pueden combinarse de una u otra forma), en pos de la asunción de una mirada sobre el mundo.

Esta línea puede hallarse también en un trabajo como *Placer Estético* (Lahora, Migliavaca 2009) " En el año 1995, Wong Kar Wai viaja a la Argentina para rodar *Happy Together*. El rodaje se estanca y la película surge de esa dificultad. En el año 2009, un grupo de alumnos de la UNLP trata de hacer un documental recorriendo las locaciones donde se filmó la película. Este es un registro que nace de la imposibilidad de evocar esos espacios", tal como manifiesta la placa inicial.

---

8. Puede profundizarse este análisis en la nota *De espadas y cristales* de Agustín Lostra en el número 6 de la *Revista Pulsión*.

9. Prof. Emérito de la FPyCS, referente de la lucha por la reapertura de la Carrera de Cine de la UNLP.

rector. Durante la entrevista  
creativo de sus películas y  
*“Toda cosa lograda es la tran-  
trada”*. La reflexión casi se p  
rutina con las que intentó

a, Bresson habla del proceso  
dice, citando a Paul Valéry:  
*transformación de una cosa frus-*  
pierde entre las respuestas de  
separar la paja del trigo, lo

Salvo alguna excepción, las películas aquí analizadas son las primeras obras firmadas por los realizadores, que, adrede o no, pero conscientes de su procedimiento, pusieron en cuestión su propia condición, en un movimiento narrativo de voluntad transformadora. La línea que inicia *Single* incorpora el conflicto en el interior del relato, no lo diluye en la propuesta argumental ni lo esquiva desde la forma. Narran la historia de una historia, generando una dialéctica autoconsciente que remite a la frase de Valéry/Bresson/Roselli: "Toda cosa lograda es la transformación de una cosa frustrada"

En el caso de la serie *Imposibilidad* de Obregón, quien conscientemente retoma aquel juego de *Single*, el encuentro ideal/real sucede en el interior mismo del relato. Se trata de una imposibilidad planificada, motivada por la voluntad de trabajar sobre lo imposible. Esto se observa en particular en la primera parte, donde el conflicto no está dado por las condiciones de la realidad (como en *Single*), sino que es incorporado como un elemento narrativo desde el guión.

Esta particularidad resulta interesante para pensar a las obras contemporáneas, realizadas por una generación que, en sintonía con reflexiones de Carlos Vallina<sup>9</sup>, nacen en la imagen, y desde allí parten para encontrar la realidad. ■

# PRÓLOGO A LOS DÍAS DE *Silvia Prieto*

Por Rosario Bléfari ■

Martín quería escribir un nuevo guion después de hacer *Rapado* y había puesto sus antenas a funcionar. Eso quería decir que cualquier cosa que escuchara o presenciara podía ser tomada, transformada e incorporada al futuro guión. Al principio serían anotaciones en sus múltiples libretas, donde apuntaba cosas al paso, cosas que pescaba con una red más bien fina y que se sumaban sin un destino definido. Podía ser algo que alguien dijo o que surgía en medio de una conversación. Yo lo veía hacer eso, ese gesto de anotar algunas cosas y me parecía uno de sus chistes, de hecho nos reíamos. Para mí era como una especie de parodia, la del escritor que toma apuntes, a pesar de ser algo que yo misma siempre hice aunque de una manera menos metódica. Era el gesto como de estar jugando al cronista lo que me daba risa, desenfundaba la libreta y el lápiz y no le importaba nada, se detenía a anotar con velocidad algo ilegible para los demás y valioso para él.

En ese momento, yo trabajaba de moza en un bar con mi novio, Fabio Suárez, haciendo medio turno cada uno, y con Valeria Paván, la mujer de nuestro compañero de banda ("Suárez"), Marcelo Zanelli. Llevábamos como uniforme un mameluco del tipo que usan los mecánicos, sería luego el uniforme que usa Silvia Prieto en el trabajo donde cuenta los cafés que sirve por día. Nos veíamos seguido en esas épocas



con Martín. Fue una casualidad que justo consiguiéramos trabajo, si mal no recuerdo gracias a Valeria, en ese bar cuyo dueño, Rolando Borensztein, había sido amigo de la adolescencia de Martín. A veces Martín pasaba por el bar y nos veía en acción con los uniformes y las bandejas.

Un día Valeria Paván anunció que empezaría a escribir una novela, y así lo hizo. Ya fuera en su hora de descanso o en los tiempos muertos en los que el bar estaba tranquilo, ella escribía sin parar y a mano en un cuaderno que tenía sobre el mostrador o en el delantal. Martín leyó ese material y algunos de los elementos que aparecían los utilizó para el guión. No solo de la novela -muy diferente a la historia de la película- surgieron cosas, sino de muchas otras situaciones y comentarios reconocibles para muchos de los que éramos amigos en esa época, como lo de la muñeca que se parece a *Brite* y es colocada en el último estante de la biblioteca para no tener que verla. En el caso original, Fabio Suárez había recibido un regalo, una estatuilla de cerámica que representaba un punk con cresta, alto y flaco y que le dijeron que se la regalaban porque se parecía a él. Fabio se había sentido confuso al respecto, ¿así me ve?, se había preguntado y después de reflexiones y dudas había resuelto ponerla allá arriba para no verla, tampoco quería tirarla ni regalársela a otra persona. Lo de decirle a alguien



"lámpara de botella" fue algo que surgió en una conversación con Cecilia Biagini, actriz y amiga en común, en la que se usó esa comparación para explicar que algo era un adorno barato hecho por uno mismo sin demasiada dedicación, imaginamos en el momento de la charla que a alguien le decían así como un insulto y nos reíamos. La forma en la que alguien puede reaccionar en medio del compromiso de compartir un alquiler fue tomada de una ocasión en la que compartíamos una casa con unos amigos. Cuando llegó el día del pago en el que todos teníamos que poner la plata, uno de ellos contestó tal como cuenta Brite que Gabriel le contestó a Garbuglia, lo cual, en ese momento, fue motivo de asombro y enojo, pero también de cierta admiración por nuestro amigo, a quien, por lo visto, no le importaba ni le urgía nada de nada.

Martín creyó durante mucho tiempo que si los verdaderos protagonistas de algunas situaciones recortadas y levantadas de la realidad reconocían sus palabras o actitudes, podían llegar a enojarse con él, pero eso nunca ocurrió. El

personaje insidioso de Brite que se mete con las fechas de ovulación de Marta, la alusión a Gabriel como "el petiso" y lo que le dice a Garbuglia: "Marta ya no es una nena...", eran cosas ridículas y absurdas muy reconocibles y era posible que alguien se ofendiera, pero nadie pareció darse cuenta de esas cosas no se reconoció en ellas al ver la película. Tal vez por la manera en la que estaban esos elementos entretejidos y tal vez así se despersonalizaban, dejaban de pertenecerle al protagonista real y pasaban a ser parte de la vida de los personajes de la película. Con respecto a esto, dice Martín: "Igual para mí fue siempre un misterio que nadie me pegara una cachetada después de ver la película".

Esas, por mencionar algunas, claro, fueron piezas que pude reconocer al leer el guión, genialmente transformadas, atribuidas a unos en vez de a otros, hiladas entre sí, junto a otras que no recuerdo, que inventó por completo Martín o que captó en otros ámbitos. Por supuesto, lo de Paván tuvo una mención más formal que Marín siempre hizo, pero las cosas en



las que yo y mis amigos estábamos involucrados, fueron para mí como un regalo. El aspecto principal de ese regalo consistió en prestarnos atención. Descubrí con el tiempo la importancia de estar cerca de alguien que presta atención a lo que pasa, a esos momentos de nuestras vidas que tal vez hubiesen pasado de largo en la selección de la memoria como actos o palabras poco importantes o de corta vida en la marea de acontecimientos que se superponen con el paso de los días. Y segundo, por reelaborarlos con gracia y acierto para hacerlos formar parte de un todo completamente ajeno y con vida propia, ya que nada tenía que ver la historia ni los personajes -en forma directa y literal- con nuestra vida.

Las charlas con Martín tienen ese tono que con pocas personas se logra. Ese tipo de charlas en las que contamos lo que nos pasó o lo que nos enteramos que les pasó a otros, donde la forma en que lo contamos hace que hablemos de otras cosas al mismo tiempo. Lo que nos afecta para bien o para mal, para el asombro, para detenerse en ese punto porque sí, sin finalidad precisa, siempre como al borde de un gran chiste, agregando remates caprichosos que desvían el curso, restando drama o preocupación, aunque sean cosas que nos preocupan mucho de verdad. Martín puso en el guión de *Silvia Prieto* esa absurda liviandad que resulta casi trágica. Si me cruzo con Martín, hoy en día, en la computadora, es decir escribiendo, siento que vamos a elaborar un diálogo, que no es solo decir algo. Conversar con él me obliga a subir el nivel de atención y respuesta e inmediatamente se pone en funcionamiento el "rejtmanianismo", que regirá nuestras réplicas y exigirá velocidad y ocurrencia. Sin considerarme graciosa, hablar con él me hace entrar en esa frecuencia y todo se transforma. Enseguida estamos riéndonos.

En el caso de *Silvia Prieto* me fue mostrando el guión en distintas etapas, yo había leído de la misma manera sus cuentos. Hace poco encontré impresiones de los primeros cuentos y versiones de guión que me había pasado a medida que escribía. No creo que le haya podido decir algo, ni yo ni nadie, que le sirviera demasiado. Siempre me pa-



reció que él sabía mejor que cualquiera lo que quería, pero de todas maneras me mostraba y escuchaba lo que sea que le comentara con mucha atención. A medida que el guión avanzaba y entendí que yo sería *Silvia Prieto*, empezó el trabajo. Como actriz, reconocer esos elementos salidos de la vida misma pero transformados sutilmente, creaba la complicidad necesaria para establecer esa especie de transferencia que debe existir entre actores y directores. Esto hacía que en mi actuación hubiese un segundo nivel casi imperceptible, como una guiñada de ojo -"yo sé de dónde viene esto y por qué está acá y cómo nos hace reír que esté acá"- aunque la expresión de mi personaje fuera seria y sin acentuar ninguna intención de chiste. El humor aparecía en mi actuación como una complicidad fuera del código accesible.

Hace poco, en medio de algunos registros personales en video de la época, encontré uno de los ensayos en la casa de Martín de la escena del restaurante entre *Marcelo*, *Garbuglia* y *Gabriel*. Martín marca los tonos, la escena tiene que salir de corrido. Habiendo terminado de rodar su última película, *Dos Disparos*, me encontré con uno de los actores, Fabián Arenillas, y hablábamos de esas escenas de diálogo propias de Martín, suelen ser largas, sin cortes y no hay posibilidad de improvisar cualquier cosa si uno se equi-

voca, entonces el que se equivoca los hace perder a todos, es como un juego de presión: todos tienen que hacerlo bien porque sino arruinan el trabajo del otro. Suelen ser los pasajes que se repiten mucho, las escenas que más cuestan. En todas sus películas hubo alguna de esas. Por eso los ensayos son importantes con Martín porque son como coreografías encadenadas, los actores están encadenados unos a otros, como los personajes.

Entonces me acordé de la escena de *Doli vuelve a casa* que me tocó repetir muchas veces, y donde no había ningún párrafo largo ni diálogo entre varios actores. Era una de mis primeras veces actuando frente a una cámara. La acción consistía en sonreír y nada más. Lo que Martín quería era un gesto apenas perceptible, que no fuera de decepción, ni demasiado alegre, ni falso. Era muy difícil acertar el tenor exacto de la sonrisa que él quería y hubo que repetirla muchas veces. Martín suele negar el rigor exagerado que a veces se le atribuye y siguiendo sus ejemplos y explicaciones termina una dándole la razón: hay un grado de soltura y libertad en lo que hace que no parecen provenir de la misma persona obsesiva que corrige un gesto o pide determinado tono específico hasta el colmo. Pasajes riesgosos como el de la muñequita tirada en la calle mientras pasa el tiempo en *Silvia Prieto*, contesta-



ciones de los personajes, ciertos monólogos, la escena de llanto de Cecilia Biagini viendo a León Gieco cantar *Hombres de hierro* en *Los guantes mágicos* son decisiones que despegan la historia de la línea, que llevan todo a otra dimensión, sin pudor de ser excesivo, con absoluta libertad. Y con respecto a la improvisación dice Martín que su intención, al principio, con *Silvia Prieto* era ir filmando y escribiendo a medida que filmábamos, pero no pudo, escribió el guión entero antes de empezar a filmar. Ese espíritu de ir escribiendo e incorporando materiales está en la película de todos modos.

Martín también es un coleccionista de pequeños detalles secretos de sus películas, cosas como lo que pasó en la realidad de la realización y que parecen producto del desborde del efecto Rejtman, vertiéndose de la ficción a la realidad. Como en la escena en la que alguien reconoce a *Garbuglia* desde un coche y le grita: Garbugliaaaaaa! Martín recuerda y reconstruye: "La persona que grita es Martín Mainoli, en ese momento alumno mío de la escuela de cine y después montajista de *Copacabana*, *Entrenamiento elemental para actores* y *Dos disparos*, pero la voz que grita "Garbugliaaaaaa!" es la mía..."

Viendo sus películas siguientes o leyendo sus cuentos podría uno imaginar una realidad - ya desconocida para mí- de la que extrajo nuevos parlamentos y escenas. Si pienso en eso no logro reconstruir un mundo proveedor que no sea rejtmaniano. El recorte anula la posibilidad de otro mundo.

Leyendo sus últimos cuentos me di cuenta que el método de encuadre de situaciones, diálogos y personajes, extrañados de la realidad, puede llegar a consistir en la creación de un vacío alrededor, dejándolos resonar solos, permitiéndoles que reverberen. Ese recorte y señalamiento, ese rodeo, es lo que produce el efecto de absurdo en acciones que no son tan inusuales al fin, o no en todos los casos, que de hecho las hemos visto u oído al menos alguna vez. Por eso es que luego resultan para cualquiera una especie de remezcla de lo familiar. Pero este es solo uno de los recursos Rejtman. Otro, es esa especie de coleccionismo, tan pródigo que los encadenamientos parecen dirigirse hacia lo imposible, hacia el infinito del desvío, hacia la exasperación de la relación de objetos, personajes y acciones, todo administrado con el arrojo y convencimiento de un homeópata: ahora esto.<sup>1</sup> ■

---

1. Rejtman, Martín. *Rapado. Silvia Prieto. Los guantes mágicos*. -1a ed. - Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.

# UN MUNDO REJTMANIANO

Por María José Pedernera ■



Durante la pasada edición del festival FestiFreak se proyectó *Shakti*, el nuevo cortometraje de Martín Rejtman. A raíz de su vuelta a escena con una producción, luego de casi seis años de pausa, esta vez, en un formato de menor duración, reaparecen ciertas preguntas alrededor de su cine y, por qué no, alrededor del cine mismo como dispositivo narrativo.

En este caso nos encontramos con la historia de Federico, un joven judío que transita el duelo por la muerte de su abuela al mismo tiempo que se separa de su novia. Durante el intento de superación de su estado depresivo asiste a sesiones de terapia y conoce en un bar a una chica llamada Shakti que pertenece al movimiento religioso Hare Krishna. La firma rejtmaniana aparece de manera clara en elementos tales como los knishes -una comida típica de la comunidad judía- o en la llave de un consultorio de terapia que circula entre los pacientes que asisten. Insistencia y señalamiento sobre acciones cotidianas que en su estética repetitiva se vuelven absurdas.

"Melancolía, comedia y absurdo" declara la plataforma cinematográfica MUBI para definir al cine de Rejtman y realiza una retrospectiva trayendo las nuevas restauraciones de la filmografía del director, culminando con el visionado de *Shakti*. En su apartado "por qué verla" describe: "una obra que condensa, en sólo 19 minutos, toda esa fina ironía, el humor absurdo y la modesta calidez que definen su trabajo: *Shakti* es una joya minimalista".

Quizás en este corto el minimalismo de sus recursos termine socavando un poco la "magia" del dispositivo rejtmaniano: una narrativa que construye acontecimientos a partir de un recorte preciso de las acciones que sus personajes llevan a cabo, acciones que se desprenden de la trivialidad más llana, y que en su acumulación producen ese cierto dejo de melancolía, comedia y absurdo.

Luego de varios visionados trato de entender por qué, a diferencia de lo que le sucede a MUBI que logra empatizar con el cortometraje, a mí me ocurre lo contrario: no logro sentirme interpelada por el protagonista ni su mundo. En cambio -y en esto sí estoy de acuerdo con la plataforma- dentro de las obras anteriores percibo otro funcionamiento más claro y efectivo en cuanto a su forma narrativa.

Hay algo que no se puede poner en duda: *Shakti* lleva la firma del mismo autor de *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1998), *Los guantes mágicos* (2004) y *Dos disparos* (2014). En este sentido sus procedimientos narrativos son similares, pero las posibilidades de "entrar" como espectadora en este corto se ven sesgadas.

No dejé de sentirme inquieta por revisar y volver a ver una vez más sus películas ¿Qué pasa en *Shakti* en comparación con el material anterior?, ¿qué herencias perduran?, ¿o qué variaciones aparecen en este caso?



## 1. Un ¿no? realismo

Dentro de algunos estudios realizados sobre el Nuevo Cine Argentino, suele ubicarse a Martín Rejtman junto a otros directores como Juan Villegas o Diego Lerman dentro de la categoría de los "no realistas", en oposición a realizadores "realistas" como el cine de Pablo Trapani, Lisandro Alonso o el de Lucrecia Martel. En relación a estas categorías, un poco estancas, pienso que el cine de Rejtman está mucho más cerca de la realidad de lo que creemos y posee una forma peculiar de trabajar el realismo al tomar como materiales de insumo eventos de la vida misma.

El uso del término "lámpara de botella" o la idea de regalarle a una amiga una muñeca porque le encontró un parecido en su aspecto, son acciones posiblemente extraídas de la realidad e

insertadas dentro del universo de *Silvia Prieto*. De todos modos, si no fuera así, cabrían dentro de la posibilidad de un mundo real.

Estas acciones son procesadas generando un efecto de absurdo por su señalamiento incisivo y su repetición constante, causando a su vez múltiples ramificaciones: un objeto puede disparar todo un nuevo mundo. Las películas de Rejtman poseen ese tono propio de la deriva conversacional, una nunca sabe dónde puede terminar en relación al punto de partida, se acumulan elementos cuyos encadenamientos parecen en principio improbables, un poco como en la vida, claro.

Lo interesante es que no suelen ser acciones aisladas donde prevalece únicamente el recurso narrativo por el pla-



cer de la forma y por la forma misma, sino que siempre hay premisas mayores donde se conocen los objetivos de los personajes. En *Rapado* se advierte la necesidad de un adolescente de abandonar la convivencia en el seno familiar para empezar a habitar ese otro mundo joven; en *Los guantes mágicos* se percibe el estancamiento de ciertos personajes, ya sea a nivel material o a nivel emocional luego de una crisis económica.

En *Shakti* asistimos al duelo emocional del protagonista por la muerte de un familiar y la consecuente separación de su pareja. No sabemos mucho más sobre él, no podemos terminar de situarlo más allá de su práctica religiosa o de los lugares que transita cotidianamente. ¿Cuál es su motivación? ¿cuáles son sus objetivos? ¿qué es lo que busca resolver?

La decisión de omitir esta información produce un desprendimiento con respecto a la construcción de un realismo, ciertas acciones ya no parecen responder a este orden. Federico va a terapia pero decide no entrar a la sesión, se pasa la hora haciendo tiempo dentro de su auto. Federico tiene el departamento hecho un desastre, llegan su hermano y su padre a poner un poco de orden. Federico sale con su hermano a bailar a una discoteca, conoce una chica que luego termina huyendo despavorida de su casa. Todo sale mal para él, ¿pero hacia dónde se dirige?

El personaje está despegado de la realidad que transita, no la hace carne dentro de ese sistema, sino que parece más bien observarla desde afuera.



## 2. Circulación e intercambio objetual

Dentro de este sistema circulan no sólo objetos, sino también personajes, y categorías híbridas que nacen del cruce entre ambos: existen objetos que devienen en personajes – las balas que lleva dentro suyo Mariano en *Dos Disparos* o el Renault 12 de Alejandro en *Los guantes mágicos* – y personajes que devienen en objetos – todas las mujeres llamadas Silvia Prieto que parecen producto de un coleccionismo pródigo de la Silvia “original” que interpreta Rosario Bléfari-. Todos los objetos funcionan como si tuviesen un mismo valor.

En *Shakti* estas operaciones también son evidentes. Las apariciones de los kni-

shes implican uno de los pocos – quizás el único – cambio a nivel dramático que sufre el protagonista. Es un elemento que produce una transformación en Federico. Su saber cambia de principio a fin, ya que creía que esa comida judía, importante dentro del seno familiar, siempre había sido cocinada con cariño por su abuela. Sin embargo, al final del cortometraje nos enteramos junto a él que esos últimos bocados que él conservaba en su freezer habían sido cocinados por la mujer que cuidaba a su abuela.

La circulación de esta comida a través del relato me parece que no sólo aporta el tono propio de Rejtman, sino que es



fundamentalmente lo que le da consistencia al film. En su cine conocemos a los personajes no sólo a través de sus acciones, sino también mediante los objetos que los rodean y conforman su entorno. Los knishes aquí son el Renault 12 de Alejandro, la moto de Lucio o las balas de Mariano, son el pilar fundamental para caracterizar a Federico en su forma de percibir el mundo

La llave del consultorio de la terapeuta también es otro elemento que circula a lo largo del relato entre distintos personajes. Sin embargo, no cobra mayor relevancia, sólo funciona como toque de gracia y excusa narrativa para dar in-

formación al espectador (a través de un diálogo donde se intercambia esta llave, se sabe que el auto que chocó era el de su psicóloga).

Este objeto muere ahí, no posee otra función más que la de vehicular informaciones, está exento de lograr caracterizar al personaje como por ejemplo lo hacía la muñeca que le regala Brite a Silvia Prieto. Dispara todo una nueva trama de personajes desde que Silvia lo tira por la ventanilla de un micro, y su existencia no es decorativa, sino que sintetiza gran parte del conflicto que lleva en sí la protagonista, es decir, la pregunta por su identidad.



### 3. El sistema de la voz en off

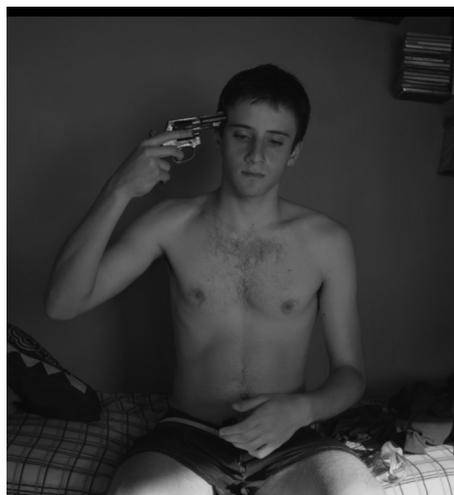
"El día que cumplí 27 años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la llevé al LaveRap. Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida. Nada iba a volver a ser como antes(...)". Este es el comienzo de *Silvia Prieto*, con la voz en off del personaje de Bléfari. Del mismo modo comienza *Shakti*: "El día que murió mi abuela tomé la decisión de hablar con Magda y decirle que teníamos que separarnos. Era una situación delicada. Lo último que quería era lastimarla".

En las películas de Rejtman se producen repeticiones en el uso de los recursos narrativos, uno de ellos es el empleo de la voz en off. En ambas situaciones la forma de presentar a los protagonistas es mediante la omisión de su presencia física a través de imagen, por el contrario se priorizan sus voces, y las informaciones que se nos dan son: el momento preciso de la vida en el cual están - el día de un cumpleaños o el día que murió un familiar - y qué decisiones tomaron - conseguir un trabajo, llevar a lavar toda la ropa o separarse de una pareja -.

Este es su sistema, y si bien se identifica su reiterada utilización incluso con la misma estructura, en *Shakti* no termina

de armarse ese cierto efecto de melancolía, comedia y absurdo. ¿En función de qué está puesto este recurso? Al igual que la llave de la terapeuta, siento que la voz en off no explora las posibilidades de expandir el universo propuesto, sino que se posiciona más bien como una marca de estilo.

Un procedimiento evidente aquí y en otros fragmentos es el de usar la voz para reiterar informaciones, ya sea dando pie anticipadamente a lo que va a suceder o describiendo sobre la misma escena lo que está transcurriendo. Por ejemplo, en el corto escuchamos que el personaje dice "Al día siguiente en terapia hablé de lo que había pasado", finaliza esa voz y corta a un plano con su psicóloga dentro del consultorio. Este procedimiento es utilizado a lo largo del film, principalmente para anticipar escenas, pero su funcionalidad se cierne a la de establecer un ritmo de montaje y a partir de allí estructurar, organizar el relato: anuncia que va a empezar una clase de coro y luego lo vemos efectivamente en un coro, dice que decidió operarse de la miopía y luego está con los ojos vendados en el pasillo de una clínica, cuenta que su padre y su hermano pasaron por la casa



y luego vemos a estos dos personajes en la puerta de su casa. Este recurso típico aquí no produce demasiados hilos dramáticos nuevos, todo gira en torno a Federico y sus imposibilidades de llevar adelante el duelo que marcan los puntos estructurales del cortometraje.

La voz en off de Silvia Prieto en cambio, se presenta y hace sistema de una manera más expansiva. Suma otras informaciones, complementa al personaje, dialoga con elementos de la película que ya han sido presentados, es decir, pone a rodar en toda su amplitud a este mundo rejtmiano.

Cuando Silvia habla con su dealer de marihuana la voz en off de ella se cuele sobre el diálogo directo que están teniendo. Lo escuchamos a él preguntando "¿es tan pesado como un taller mecánico?" y encima se interpone la voz en off diciendo "Devi me preguntó si mi nuevo trabajo era tan pesado

como un taller mecánico". No sólo se reitera marcadamente esta información desde fuentes distintas, sino que a su vez se hace referencia al elemento "mameluco amarillo" que ya vimos y que estamos viendo en esa misma escena porque ella lo lleva puesto, y que por si no había quedado claro, segundos atrás ella aclara en una línea de diálogo "me hacen poner este mameluco ridículo". Más adelante esta voz en off continúa: "Pensé en invitarlo a comer, pero no le dije nada y le conté que me había comprado un canario. Él tenía un regalo para darme: un contestador automático", se agregan informaciones nuevas haciendo explícito el pensamiento de la protagonista, se vuelven a mencionar elementos que ya comenzaron a circular en el relato como el canario, y a su vez se anticipa la acción del regalo del contestador que se ve a continuación.



#### 4. Una estética de la acumulación

Hay una sed que deja el cortometraje al ponerlo en diálogo con la filmografía del director, que se genera producto de comprender que si el universo narrativo de *Shakti* se prolongara en un largometraje, comenzaría a establecerse poco a poco esta red de relaciones entre personajes, objetos, personajes devenidos en objetos y objetos devenidos en personajes que circulan constantemente generando intercambios y repeticiones que parecen infinitas. Entonces la melancolía, la comedia, y el absurdo comenzarían a aflorar.

De todas formas, ¿sería justo hacer una apreciación sólo en términos de duración? Pienso más bien que esto puede pensarse pero no como una única opción que justifique todo lo dicho anteriormente. Sino que debería considerarse junto al asunto de cómo se organizan las tramas narrativas en el mundo rejtmaliano, cómo se van sedimentando y acumulando dentro de un relato a medida que el mismo avanza en su temporalidad.

En las películas de Rejtman los personajes provocan la aparición de nuevas tramas que comienzan a dialogar en conjunto con sus acciones y el entorno que habitan. Silvia Prieto se encuentra con su ex marido, toman un café, ella se compra un canario, al día siguiente troza un pollo y se encuentra con su dealer de marihuana, él le regala un contestador automático. Hasta aquí sólo transcurrieron seis minutos de película y ya se introdujo la trama del ex marido, la del personaje de Valeria Bertuccelli que trabaja para una marca de jabón, y la del personaje del dealer.

Dentro de este dispositivo narrativo las tramas son pensadas como ramificaciones, como gajos de una misma cosa que se desprenden para tener una existencia potencialmente independiente, pero sin dejar de responder de manera inevitable al mundo del cual partieron.

En *Shakti*, la estructura del relato pareciera no querer ingresar completamente en todas las posibles tramas que se sugieren, sino que se concen-



tra en ir describiendo cada uno de los pozos depresivos que va atravesando el protagonista.

Este universo planteado aquí queda entonces algo ceñido a la vida de Federico, no termina de desplegarse producto de que no hay chance de que entremos, aunque sea por unos minutos, en las tramas de otros personajes. Si bien tenemos el principio y el final del cortometraje enmarcados por la aparición de Delia, la señora que cuidaba a la abuela, el resto es un mero transitar del protagonista. Se presentan otros personajes pero no se desarrollan, quedan disminuidos a la función de objetos dramáticos que circulan alrededor de Federico. Shakti aparece, desaparece y reaparece en relación a los momentos de sus depresiones. El hermano y el padre están allí para marcar cuáles son las posibles soluciones para su estado de ánimo: ordenar y limpiar su casa, llevarlo a bailar, sugerir una operación de miopía, comenzar a asistir a un coro de canto. El personaje que cobra otro

valor más pulsional es justamente el de Delia, posee escenas propias sin el protagonista, se vincula con un objeto crucial como los knishes y produce una resignificación en el relato a través de este objeto.

¿Cómo empatizar con Federico y su entorno? ¿Cómo trascender el plano de la observación de ese universo y terminar entrando, caminando, hablando, accionando junto a esos personajes, siendo una prolongación más de ese micromundo durante unos instantes luego de que la película ya ha finalizado?

Encuentro cierta atracción hacia la forma "natural" en la que esta sensación de ser ilusoriamente parte del film pareciera colarse luego de los visionados. Esa es la seducción que encuentro en el resto de la filmografía. La acumulación de situaciones, de personajes, de objetos, de repeticiones, de insistencias que me permiten sentirme parte de este mundo rejtmiano. ■



# Narrar el movimiento

Sobre *El futuro perfecto*, de Nele Wohlatz

Por Álvaro Bretal ■



Nuestro lenguaje estructura nuestra realidad. El modo en que percibimos y comprendemos el mundo que nos rodea se relaciona con nuestra capacidad de comunicarnos con el entorno. Este hecho, que suele pasar desapercibido cuando estamos rodeados de personas que hablan el mismo idioma que nosotros, se hace material para Xiaobin, la protagonista de *El futuro perfecto* (primer largometraje en solitario de la alemana residente en Argentina Nele Wohlatz, luego de *Ricardo Bär*, codirigido junto a Gerardo Naumann), a quien el desconocimiento del castellano le genera una serie de dificultades durante sus primeras semanas en Buenos Aires, como la imposibilidad de pedir un almuerzo en un bar o la pérdida de su trabajo en una fiambrería.

Xiaobin —a quien Wohlatz conoció en un curso de castellano para extranjeros— vive junto a su familia en la parte de arriba de un local que funciona como lavadero y tintorería. El desamparo familiar la expulsa en soledad a una ciudad inabarcable, que puede resultar sutilmente hostil para quienes no comparten ni sus códigos ni su idioma. A los diez minutos de comenzado el film, Xiaobin cuenta que, luego de perder su trabajo en la fiambrería, llegó a su casa y escondió sus ahorros, temerosa de que la madre se los quitara. Es en ese momento que se hace presente, en pantalla, el título de la película. El presente de Xiaobin es triste y solitario: dejó atrás un océano de distancia con su tierra natal (el plano inicial de la película es un Río de la Plata vasto y sobrecogedor, que hace acordar al océano) para enfrentarse a una ciudad ajena y, en principio, anónima. El título del film resuelve la pregunta por el futuro de la protagonista, y en esa resolución tendrá un lugar clave su aprendizaje del castellano.



*El futuro perfecto* comienza con un retrato seco del mundo de Xiaobin, replicando su desconcierto desde la puesta en escena. En estos primeros minutos el humor del film es igualmente seco, construido desde la confusión y la perplejidad, muchas veces a través de un montaje que descubre resoluciones inesperadas. Gracias a que asiste a clases de castellano, poco a poco la protagonista comienza a dominar el idioma. También conoce a Vijay, un muchacho indio, con quien tiene algunas citas y eventualmente se pone de novia. Incluso decide adoptar un nuevo nombre en español, cambiando el de Beatriz que le habían puesto sus compañeros del curso de castellano por uno supuestamente más parecido a Xiaobin: Sabrina. A medida que su conocimiento del idioma avanza, también avanza su vida, y el film abandona unos diálogos lúdicamente esquemáticos, similares a los ejercicios de libros de textos para aprender idiomas, para ir volviéndose más rico y complejo. Algo similar ocurre con el trabajo de cámara, que acompaña constantemente a la protagonista, y se vuelve más libre a medida que su propia vida presenta más dinamismo y diversidad. Cuando Xiaobin aprende el condicional, puede imaginar futuros posibles. Cuando las opciones en su vida se vuelven múltiples, la puesta replica esta variedad.

Una escena es clave para comprender esto: después de cuarenta minutos iniciales en los que se intercalan escenas de la vida de Xiaobin con momentos de sus clases de castellano, vemos al grupo de estudio en un ambiente diferente: relajados, pasan una tarde en la Costanera con un nuevo amigo, el actor argentino Nahuel Pérez Biscayart. Tras conversar sobre distintos temas, los inmigrantes le piden a Biscayart que les enseñe a llorar. Como señala Roger Koza<sup>1</sup> en una entrevista con la directora, aquí se pone en juego el hecho de que el cine —del cual la actuación es una parte— también es un lenguaje. Y el aprendizaje del lenguaje del cine, al igual que el de cualquier otro, implica técnicas y estrategias. Puede convertirse, en definitiva, en un juego de formas y máscaras; carácter lúdico reivindicado por la propia estructura narrativa de la película.

*El futuro perfecto* es una película que juega constantemente con la idea de desdibujar límites —o, lo que es parecido, dibujar límites nuevos—: es una ficción que, en



su construcción, toma elementos reales de la vida de su actriz protagonista (y tiene su origen, también, en la extranjería de su directora); es una producción argentina dirigida por una alemana sobre las vivencias de una china en un país nuevo para ella(s)<sup>2</sup>. Es una película que se construye desde la no pertenencia y desde la incomodidad. La clave es cómo esta incomodidad logra hacer un doble viaje: de las preocupaciones personales y artísticas de su directora<sup>3</sup> a la metodología con que se construyó el film a aspectos específicamente cinematográficos, como la narración, la puesta en escena o la dirección de actores. Se puede pensar, por ejemplo, en la aparente estabilidad que define a la película durante sus primeros minutos (una estabilidad identificada con el carácter absorto, perdido, apocado, de cierta vertiente del nuevo cine argentino y post nuevo cine argentino) y cómo esa estabilidad se va desarmando lentamente. Aunque la ficción y el documental nunca se distinguen con crudeza<sup>4</sup>, sí se genera una suerte de invasión de la ficción sobre el documental, marcada por dos elementos interrelacionados: el manejo del español por parte de Xiaobin y la aparición del ámbito de la fantasía, la imaginación, lo *posible*.

- 
1. Roger Koza, *El giro lingüístico: Un diálogo con Nele Wohlatz sobre El futuro perfecto*, Con los ojos abiertos, 04/09/2017: <http://www.conlosojosabiertos.com/giro-linguistico-dialogo-nele-wohlatz-futuro-perfecto/>
  2. Acá hay otra clave para pensarla: a diferencia de tantas otras películas, donde el carácter internacional (coproducción) es naturalizado y lleva a forzar decisiones cinematográficas (locaciones, actores, incluso cuestiones narrativas), *El futuro perfecto* parte de lo extranjero para construir sus preocupaciones temáticas y formales. Lo internacional no es una excusa o un error, es el origen de todo.
  3. “Como no le veía el punto a empezar a trabajar con argentinos que hablan entre ellos en español, me desesperé un poco”, dice Wohlatz en una entrevista con Ezequiel Obregón para *Escribiendo Cine*. <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0013832-nele-wohlatz-la-pelicula-esta-escrita-en-base-a-la-vida/>
  4. Como sí ocurre, por ejemplo, en otra película argentina del mismo año: *Los muertos dos*, de Manque La Banca (véase *La autorreflexión en el cine platense*, Revista Pulsión #6, agosto/2017).



La interpretación de personajes es una de las herramientas utilizadas para enseñar castellano en las clases a las que asisten Xiaobin y sus compañeros. Esta conversión momentánea en un otro sirve para comprender la última parte de la película. En la charla en la Costanera con Biscayart, el actor le había comentado que cuando los meteorólogos preannuncian el clima "está mal, es como decir el futuro" (para rematar con un "bah, aunque tienen herramientas"). De igual manera, Xiaobin —que ya domina mucho mejor el castellano— ahora sí tiene herramientas. Y, si bien no le sirven para conocer con certeza su futuro, sí le son útiles para imaginarlo. Si el cine argentino pasó en su historia, dicho mal y pronto, de una enunciación excesiva a un uso controlado, casi mínimo, de la palabra<sup>5</sup>, el film de Wohlatz se pregunta explícitamente por los usos múltiples y mutables del lenguaje, tanto en la vida de una persona como en la estructura de un film (dos elementos que, en definitiva, tal vez no puedan separarse del todo).

La estrategia para poner en escena el mundo de lo posible y lo imaginario, sin traicionar su sobriedad (y cierto minimalismo *rejtmaniano* que nunca se va del todo), consiste en la aparición de pe-

queñas variaciones, sorpresas que contrastan con el día a día algo apagado —aunque cada vez menos apagado— de Xiaobin. Así, una vez establecida una propuesta que habilita ciertas expectativas, Wohlatz mueve la película —y, con ella, a Xiaobin— de ese lugar, a través de grandes decisiones narrativas (las secuencias surgidas de la imaginación de la protagonista, la escena junto a Biscayart), pero también de la intrusión de géneros como el melodrama, la comedia negra o el policial, inimaginables durante la primera parte del film, o de cambios en la puesta en escena, como una secuencia en la India filmada cámara en mano, a modo de una grabación casera.

Gran parte de la riqueza del film proviene, en definitiva, de la distancia. Las preocupaciones de Wohlatz por su extranjería no son expresadas a través de un cine del yo (que hubiera sido, tal vez, lo más simple y directo). La decisión de poner en escena a Xiaobin funciona como una especie de desvío, de quiebre. Se trata de una figura que, si bien personifica algunos de los conflictos de la directora, introduce otros nuevos. A la vez, este mecanismo sirve para jugar con el detrás de escena sin por eso exponerlo (a diferencia del film anterior de la di-



rectora, o de películas de Mariano Donoso como *Opus* y *Buenos Aires al Pacífico*).

*El futuro perfecto* propone algo novedoso en el contexto del nuevo cine argentino y el post nuevo cine argentino, una propuesta feliz: la languidez de su protagonista no responde a una condición existencial ni al retrato de un mundo zombificado, sino a una relación circunstancial y mutable entre la protagonista y su entorno. La voluntad de aprender y de relacionarse con personas en situaciones similares son motores de cambio posibles. Un elemento en apariencia menor conjura este movimiento. Al comienzo de la película, Xiaobin, en una práctica de castellano, dice que no le gustaría tener una mascota porque ya tiene suficiente con cuidarse a ella misma. Luego, en uno de sus futuros posibles, imagina que tiene un gato, al cual se lleva con ella cuando se separa de Vijay. La última escena del film nos muestra a Xiaobin capturando un felino, tal vez para adoptarlo como mascota. El animal parece tener un significado simbólico: si primero representa

la insatisfacción de la protagonista y luego se introduce en el ámbito del deseo como una presencia en los futuros posibles, eso puede significar que finalmente Xiaobin pudo atrapar uno de esos futuros, salir del ámbito de las posibilidades para encontrar una vida plena.

En la entrevista Koza, Wohlatz comenta que le interesaba retratar a la ciudad de Buenos Aires a través de los ojos de una recién llegada. Estamos, entonces, ante una ciudad sin características particulares, una Buenos Aires constituida exclusivamente por lugares anónimos, por no lugares. Esa idea del no lugar o la no pertenencia termina siendo recurrente en la película: entre el documental y la ficción, entre la melancolía y la esperanza, entre el estancamiento y la vitalidad, sin género específico y al mismo tiempo atravesada por géneros varios, *El futuro perfecto* halla su lugar en el no lugar y así logra enfrentar, también, esa idea que sugiere que los mejores films son homogéneos, unívocos y cerrados sobre sí mismos. ■

- 
5. Martín Rejtman y Lisandro Alonso comparten al menos dos cosas: que sus obras han tenido una influencia duradera en el cine argentino post 90s y que sus personajes hablan solo cuando es estrictamente necesario.

# ¿Dónde yace TU FUEGO escondido?

Por Lucía Torres Minoldo ■

Este texto ha sido publicado originalmente en el sitio [diasdemontaje.wordpress.com](https://diasdemontaje.wordpress.com)

*Para que un plano merezca la pena, es necesario que «algo quemé en el plano».  
Eso que quema, es la vida y la presencia de las cosas y de los hombres que la habitan.*

Jean-Marie Straub, citado por Alain Bergala en su libro *La hipótesis del cine*

Primero que nada: tenemos un oficio, como cualquier otro. El senséi dice que trabajamos con el hacha y la madera. Uno de mis directores me dijo hace unas semanas, mientras se iba de la sala de montaje, que lo que estábamos haciendo era como tirar una piedra por un barranco y que esa piedra se iba a ir puliendo hasta llegar al corte final.

Durante mucho tiempo me pregunté si las películas tienen una especie de esencia o naturaleza elemental que las hace ser lo que son más allá de todas las miradas y las manos que intervinieron en ella. Las editoras, así como las directoras de fotografía o asistentes de dirección, somos ante todo intérpretes de un deseo. Una DF brasilera me dijo una vez: «Somos médiums». Creo que el guion de una película, o ese primer corte que el director edita para calmar su desconcierto pos rodaje, son para nosotras instrumentos de trabajo sobre los que nos corresponde mirar más allá. El subtexto, lo no dicho, lo que se connota.

Porque la escritura se va transformando en cada uno de los tres nacimientos de la película: el guion, el rodaje y el montaje. Pero si hay algo que permanece uniendo todo eso, es el deseo original que tuvo el director, ese impulso o fuego disparador de lo que vino después, un proceso que puede haber durado años y años y en el que nosotras aparecimos justo sobre el final, con todo el cansancio de ellos a cuestas.

Hace unas semanas, hicimos la proyección en sala de *Mochila de plomo*. Cuando salimos de verla, su coguionista Pipi Papalini me dijo que lo que más le gustaba era que la película le parecía muy honesta. «¿Con qué cosa?», le pregunté. Y me respondió: «Con el espíritu del guión».

Yo no sé si se pueden ver los espíritus de los guiones como si fueran un aura o si siempre puedo entender el deseo de un director. Pero sí creo que cuando me acerco a leer ese deseo es cuando puedo proponer algo más focalizado, más orgánico, en esos primeros corrimientos del lugar original que el director estaba pensando para montar la película.

El deseo se transforma en un faro orientador, y entonces es más fácil considerar juntos los caminos que se abren a partir de un material en bruto y decidir cuál vamos a transitar durante el resto del montaje. Nuestro trabajo consistiría en no perder nunca de vista eso *que quema al director*. Quizá ahí esté la clave.

Me parece que cuando el deseo se cuidó hasta el final, las espectadoras y los espectadores lo sentimos. Debe ser por eso que algunas películas parecen contener algo vivo. Y nos devuelven la esperanza de que lo verdadero todavía puede existir dentro del cine. ■

# CONDUCCIR EL RAYO

*Conversación con Valeria Racioppi*



**Pablo Ceccarelli: Vos has trabajado, en su mayor parte, como montajista de películas documentales ¿Cómo pensás la narración desde ese contexto?**

**Valeria Racioppi:** Yo pienso que siempre es relato. Como punto de partida, como base. Siempre está asociado a la necesidad de contar o dar cuenta de algo. Incluso en estructuras no convencionales, más plásticas o experimentales, hay una necesidad de compartir un universo.

En mi caso, soy muy defensora del guión, ya que tiene el germen de alguien que quiso contar algo e hizo el primer ejercicio de establecer un principio de organización. También me permite ver ciertas imágenes, que después no están en el material, pero que las puedo tratar de traducir. En documental a veces hay guiones y la mayoría de las veces no. Cuando lo hay desde un principio, la película final no se parece a este. Y cuando no existe un guión previo, este se desprende del proceso de trabajo. Se cumplen las cuestiones administrativas de escribirlo para presentarlo a fondos, pero después no opera sobre los procesos de desarrollo.

Con respecto a las estructuras, estas se encuentran mucho intuitivamente. Vas tirando de los elementos, los vas probando en distintas combinaciones. Yo tiendo a organizarlos como si las escenas fuertes fueran imantando a las otras. Tomo algunos núcleos y sé que por una cuestión de progresión dramática cierta escena va a estar después de otra tentativamente. Muchas veces se cambian de lugar y tenés que reorganizar todo lo que venías armando. Pero es lo que más hay que permitirse. Porque si se fija una idea desde un principio, estas muerto, porque al otro día esta cambia por yuxtaposición, por orden, por sacar una palabra o por incluir una introducción distinta. Hay que ir identificando esos vínculos que tienen las escenas entre sí y que muchas veces ya generan una proto-estructura. Porque de alguna manera establecen bloques más manejables, uniones entre estos. A mí me gusta la idea de "cluster" o de "constelación", una estructura molecular de vínculos y relaciones. Ahí es donde se va escribiendo ese guión definitivo que va a ser la película.

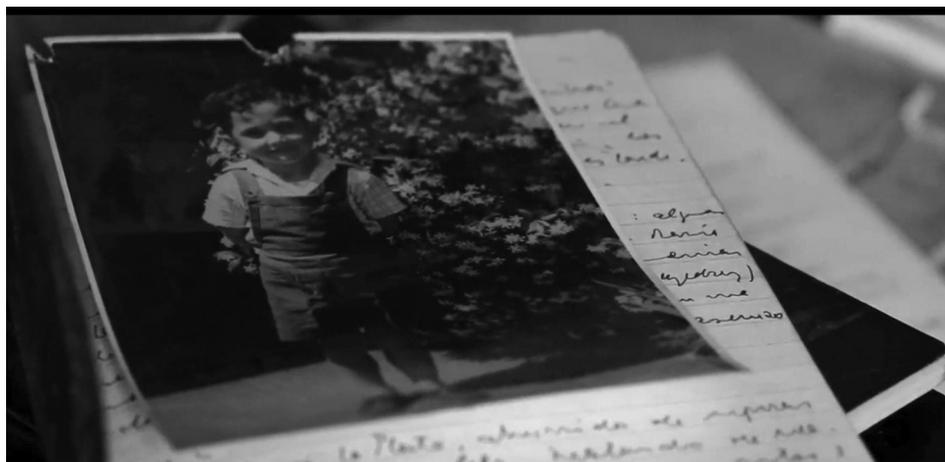
### **PC: Crees entonces en la idea de la "escritura en el montaje"**

**VR:** Completamente. Quizás es una deformación personal, pero toda mi manera de pensar es literaria y lingüística (Un poco también porque estudié durante muchos años la carrera de Letras antes de comenzar en el cine). Está profundamente marcada por el lenguaje. Y es desde ahí donde trabajo en el armado de un gran texto que sería la película. Si yo explico mi trabajo, lo hago siempre desde la teoría de Saussure de los ejes paradigmáticos y sintagmáticos.

Durante un tiempo largo vemos una maqueta con carteles, apuntes o con 3 o 4 escenas superpuestas en la línea de tiempo. Me hace acordar un poco a Flaubert que escribía con los "Paparols". Arriba de una palabra que no le cerraba ponía un papelito con otra palabra. Y otro papelito con otra. Y así sucesivamente, hasta que en algún momento se terminaba de definir cuál era la correcta por contexto. Esto mismo ocurre con los planos o las escenas que coexisten en simultáneo. No encuentran inmediatamente el orden lineal o sintagmático.

Muchas veces lo que hago, es armar un archivo aparte donde escribo el armado que estoy haciendo. De texto, de escenas y secuencias, incluso las silenciosas. Entonces, co-existe mi timeline con un archivo textual donde puedo leer de principio a fin la película. A veces con títulos como "Entrevista a tal..." o "Escena tal..." para escaletearlo un poco. Así trabajamos con Andrés Di Tella, por ejemplo. Constantemente, cuando llegábamos a un armado, leíamos la estructura. No solo la que pones en cartelitos sobre una pared o una mesa. Sino literalmente los textos. Cómo resuenan, como se van a construir.

Esto lo veo muy necesario cuando las películas son muy habladas, o cuando hay muchas entrevistas. Pasa muchas veces que se automatiza el oído y dejas de escuchar lo que se dice. Así que a veces pido que subtitulen un corte para leer mientras lo estoy viendo. Me ayuda a entender si el editado de audio tiene el sentido que estamos buscando.



**PC:** Vos mencionas que en el montaje de documental hay una zona de trabajo que tiende a ordenar el material y otra donde se busca estallar. Una dicotomía entre el orden y el caos.

**VR:** Hay algo que yo llamo "plus de materialidad". La imagen documental, y las buenas ficciones también, tienen eso. Son esos cuerpos, como le da la luz, el espacio donde están. Algo que dice siempre más para el espectador que lo que yo puedo inferir en la imagen. Un despliegue constante, como un río, donde el relato avanza pero se bifurca todo el tiempo hacia otras capas que están coexistiendo entre múltiples. Entonces, lo que tratamos de establecer en el montaje es una cierta estructura dramática con una progresión determinada para evitar esa diseminación total y que se sostenga la tensión. La base más sólida. Pero más allá de ese principio de estructura rectora, después todo se abre.

### **PC: Un territorio para pararse y luego ir cavando más profundo<sup>1</sup>**

**VR:** Hay algo que se trabaja entre el avance del relato y la simultaneidad de elementos que es incontrolable. No lo controla ni el montaje ni nadie. Es la magia que tienen los planos en su relación. Como decía Bresson. "El cine se trata de la relación de las imágenes entre sí".

---

1. Retomando lo que desarrolla Agustín Lostra a partir de Pompeyo Audivert en Pulsión #10 y en este número.



**PC:** En una charla que diste en Tandil Cine<sup>2</sup>, vos mencionaste un concepto denominado "corte imposible" (casi como si se tratara del "montaje prohibido" de Bazin). Lo nombraste cuando hablabas de una secuencia de *Los cuerpos dóciles*<sup>3</sup> de Diego Gachassin y Matías Scarvaci.

**VR:** Lo que sucede es que parte del relato de esa película está estructurado a partir del juicio a dos adolescentes. En esa secuencia que menciono, están por condenarlos y tienen un debate con su abogado, que es el protagonista de la película. Él en un momento se levanta, sale por la puerta de atrás para negociar con el fiscal la condena, y la cámara sigue filmando y se escucha la conversación que tienen en la habitación trasera. El DF no estaba monitoreando el audio, no sabe que hay una escena allí. Para él simplemente se fue el protagonista, sigue filmando un rato y después mueve la cámara. Él no estaba escuchando el fuera de campo de ese micrófono inalámbrico que tenía el abogado (el audio está sin tocar absolutamente por una cuestión legal). Entonces es verdad que el registro de esa escena, en términos de imagen, es bastante "pobre". Pero lo que vemos es que en esos dos o tres minutos se juega la vida de esos pibes. Por lo que poner un corte iba a implicar una manipulación del tiempo real que decía "la vida de estos pibes vale tan poco que en tres minutos se la juegan en una conversación". Por eso que consideramos que era imposible intervenirlo, porque hubiera mutilado el corazón de la película solo por una cuestión de "elegancia", que es un concepto bastante precario para pensar la estética.

Hay películas que son elegantes todo el tiempo y es su potencia. Es todo un gesto parejo y prolijo. Pero por una escena no. Yo prefiero que queden desprolijas pero que tengan el alma de lo que vienen a mostrar finalmente. Pensar dónde cortar y hasta dónde sostener el plano puede exponer o no a un personaje que, finalmente, es una persona en el caso del documental. Tiene una sobrevida por encima del registro fílmico que no tiene solución de continuidad como podría ser la de un actor. Es toda una dimensión, te diría, "ética" del trabajo. Y creo que el cine no puede estar ajeno a un montón de responsabilidades con lo que se enuncia sobre el mundo que se está viviendo.



**PC:** Pensar al cine como algo que no está “por fuera” del mundo, que es “más grande que la vida”.

**VR:** Le dedicamos mucho tiempo al trabajo como para pensar que la vida está afuera. Es como dice Viktor Shklovski, el formalista ruso: el arte está ahí para devolver la sensación de vida. Para desautomatizar las percepciones.

Muchas veces no tiene que ver con realizar decisiones novedosas o que las herramientas con las que trabajemos sean complejas o alocadas. Siempre se me viene a la cabeza lo que hizo Favio en Perón: sinfonía de un sentimiento. Tomó los archivos que todos conocíamos y simplemente les hizo zoom. En sí los recursos con los que contamos no son tantos: acelerar, ralentizar, reencuadrar, duplicar, superponer, aislar.

Pero lo que sí tenemos que tener como obligación es plantarnos desde un lugar y tratar de generar algo con el discurso que se está armando.

**PC:** Ya se piensa en el espectador en el proceso de construcción de la obra.

**VR:** Yo trato que los directorxs que trabajan conmigo no piensen tanto a quien está destinada la película, el “target”, que es un concepto bastante mercantil. Sino qué quieren que la persona que salga del cine piense, sienta, le quede como imagen, como percepción. Y tratar de llevar eso a lo más universal posible para que pueda impactar y hablarle a cualquiera. Esto ya intuye y condiciona cómo va a ser la forma de la película.

Por ejemplo, recuerdo mi trabajo en *Años de calle* de Alejandra Grinschpun, la cual sigue a un grupo de chicos durante tres etapas separadas por 6 años. Ella me decía desde un principio “Quiero que cuando alguien se pare a darle una moneda a un chico, lo mire y piense que detrás de esa persona hay una historia”. Ese tipo de enunciado se tradujo en la película. Y la primera secuencia es muda porque la idea era focalizar lo que

---

2. *Oficios del cine*. 15° Tandil Cine (2017). Puede verse completa por youtube: [https://youtube.com/watch?v=US5\\_OAyaFGA](https://youtube.com/watch?v=US5_OAyaFGA)

3. Disponible para ver completa en Vimeo: <https://vimeo.com/326448156>



no miramos. O en otro momento, donde uno de los personajes que sale de la cárcel vuelve a su casa con sus padres. Él no termina siendo bienvenido y a la noche vuelve finalmente a dormir en la calle. Sin embargo, lo que ocurrió fue que la cámara se rompió. El material llegaba hasta la casa y ahí se cortó, no hubo posibilidad de continuar filmando. No sabíamos cómo resolverlo porque el material no alcanzaba para desarrollarlo. Allí Alejandra me dijo "terminó como empezó". ¿Qué se hizo entonces? Que la secuencia terminara como empezaba. Literalmente. Usamos dos veces el mismo plano del inicio de la llegada para usarlo como final.

Todo lo que se charla en la isla se convierte en parte de una película. Yo creo que edito (en el sentido de presionar los comandos) un porcentaje muy chico en relación a lo que converso.

**PC:** Me quiero concentrar en tres películas en las que has participado: *327 cuadernos*, *El silencio es un cuerpo que cae* y *Ausencia de mí*. Todas ellas están vinculadas por el uso de material de archivo.

**VR:** En las tres se partió de la idea de que todo archivo tiene un principio de **herida**, porque hay una marca diferencial con el resto del material, que puede ser plástica, sonora o de formato, y que además funciona como huella. Y desde ese lugar se rompe cierta homogeneidad de la percepción.

Más allá de la complejidades que existen en cada caso, el uso del archivo en cada una se puede sintetizar de la siguiente forma: En *327 cuadernos* de Andrés Di Tella, el trabajo fue básicamente construir, con material totalmente ajeno y de distintos autores, una experiencia íntima y subjetiva del personaje principal bajo la consigna de que existen, como dice el mismo Piglia, "momentos en que la historia entra en la vida". A la vez, la película tiene un apartado de archivos históricos que son los descartes, los restos, lo que se decidió que no servía para la mirada oficial, de forma tal de establecer una manera más cercana e inmediata de vivir la experiencia histórica. Por ejemplo, la muerte del Che Guevara se cuenta no solo con la visita del hermano, sino con los restos de la visita del hermano. O no es la llegada de Perón: es Perón saliendo en la ventana en bata y López Rega echando a los montoneros enfrente de la casa.





*El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi está compuesto de un archivo doméstico que si bien es muy personal, es el imaginario de una época, y que además, por la mirada de la directora, está iluminado de manera tal que puede yuxtaponer sentido y volverse potente. Salvo el caso el registro de la escultura del David, que es el motor con que inicia la película, las escenas no estaban en ese material, sino que se generaron en su diálogo con la mirada del presente. También la película tiene esto que denomino "archivo fabulado" o "fantasioso", que tiene que ver con zonas que no tenían registro visual en el archivo de Jaime y que no podían ser transmitidas por otra persona que no fuera Agustina. Son materiales generados por ella para compensar esas ausencias de imágenes y no hacerlas caer en un testimonio ajeno.

Por última, en *Ausencia de mi* de Melina Terribili, el archivo tiene la intención de encarnar el presente del personaje que está narrando la película, que es Alfredo Zitarrosa. Se quiso anular esa idea de que el archivo es "el pasado", sino que lo que vemos lo hacemos junto a él en simultáneo. Que fuera una experiencia vital que actualizara, a casi 30 años después de su muerte, la presión y la violencia del exilio, en un contexto donde la gente hoy mismo se está muriendo cruzando las fronteras entre países. Y que él estuviera vivo en esos materiales. Y de hecho, eso en la práctica se fue comiendo todo el registro del "presente" con sus hijas, que eran como 100 horas filmadas y quedaron finalmente unos pocos minutos.

**PC:** En la conversación que tuvimos con Agustina Comedi<sup>4</sup> sobre su película, ella afirmaba que “si unx tuviera que pensar quien narra y desde qué momento, sería una persona que está sentada en una isla de montaje que mira esos materiales y dialoga con ellos”

**VR:** Es que de hecho la lectura de algunos materiales y el uso de las placas responde a eso. A la situación de montaje. Nosotras veíamos el material y decíamos “¡Pará, pará!, frená acá”. Queríamos rescatar la experiencia, los gestos corporales de nosotras en la isla de edición. Eso se reproduce en la película como forma, frenándola y escribiéndole lo que decíamos arriba. Por ejemplo, cuando estábamos viendo que la tía decía algo y sonreía, Agustina en ese momento frenó el cursor y me dijo “¡Viste! La gente sonríe cuando dice la verdad”. Eso terminó quedando. O querer rescatar más tiempo, como en la parte que los padres bailan. “Quiero verlos bailar más. Quiero verlos más tiempo”. Bueno, entonces congelemos

las imágenes. “Mirá la cicatriz que tiene en la cara”. Ok, corrijamos el color para que la cicatriz se siga viendo. Entonces, en ese sentido la película está armada como si fuera alguien que la ve desde una sala de montaje.

Hubo un trabajo muy exhaustivo sobre el material. No hay ni un fotograma que no esté controlado hasta el extremo. Porque es una película que, debido a la complejidad ética que asume con el cuidado con los personajes, el respeto por las disidencias y lo que se buscaba contar, no se podía permitir ningún desvío, ningún descuido. Tenía que fluir como finalmente lo hace. Y de hecho, la película tiene a nivel montaje una falla rítmica adrede.

**PC:** ¿Cuál?

**VR:** La del baile de los dos chicos, que se hace más largo de lo que debería hacerse. Son dos segundos igual. Pero está voluntariamente estirado para poder frenar un poco la película y potenciar el desarrollo estructural. Para poder respirar y continuar.

---

4. Incluida en Pulsión #9, publicada en octubre de 2018.



**PC:** Esta “experiencia” en el montaje que nombras lo vinculo con lo que escribió otra montajista, Lucía Torres, sobre las cortadoras de negativo<sup>5</sup>. Ella dice que en la actualidad, con el paso del filmico a lo digital, se pierde la “materialidad” en la isla de edición.

**VR:** Se pierde pero lo que se recupera es la percepción del tiempo. Y ahí el trabajo se vuelve orgánico, físico. Porque ¿cómo decidís un corte? Porque lo sentís. Sentís que se terminó el plano, que falta o que sobra. ¿Y donde lo sentís? En el cuerpo. Ahí se repone la experiencia física. En la cuestión más rítmica. Es verdad que la manipulación no es la misma desde que existe el digital y esa es una gran ventaja. La precisión del corte es un abismo. Antes en la moviola podía ser un poco más laxo. Pero creo que la gran materialidad se pasó a la percepción temporal y visual.

Disponemos de mejor tecnología para probar en distintos tamaños como va funcionando un plano, que antes era imposible con los copiones. Yo creo un montón en los procesos de post-producción. En los recortes, en los cambios de velocidad, en borrar zonas del encuadre o en la composición de nuevos planos que no eran del registro. Los planos no vienen cerrados, puede seguir siendo intervenidos una y otra vez dentro de las posibilidades y capacidades técnicas. No es que nos llegan como están y tengo que armar el montaje si o si con eso.

Por ejemplo, en *Extramuros*, el protagonista en una escena visita un Centro de la Memoria y recuerda una anécdota donde, en la habitación en la cual estuvo detenido, escuchaba que al lado estaban violando a una mujer. El asunto es que eso era un recuerdo generado por una fotografía que él señalaba dentro del plano. Lo que te estaban contando en tercera persona era la violación de esa mujer que vive, que tiene familia. Entonces, lo que hicimos fue primero sacar la primera parte del relato, que era demasiado explícita, y después reencuadrar el plano hasta que la foto no se viera nunca.

La dimensión ética no solo está entre corte y corte sino también en todo lo que está en el encuadre. Porque todo va a operar. Y nosotras con Liv Zaretsky, la directora, no podíamos permitir que esa mujer pasara por esa violencia de nuevo. De volver a ser expuesta a una situación así. Así como hay “corte imposible”, hay también “cuadro imposible”.

---

5. Puede leerse completa en su blog *Días de montaje*: <https://diasdemontaje.wordpress.com/2019/01/13/salas-de-montaje/>



**PC:** Hay todo una parte que no quedan en los cortes finales de la cual fuiste testigo.

**VR:** Yo muchas veces he dejado de dormir durante noches con cada una de las películas que trabajé. Por las temáticas, que en algunos casos eran muy fuertes. Por un lado es súper enriquecedor el proceso, pero también es muy demandante a nivel emocional. A mí me saca la cabeza cuando escucho defender el discurso documental como si fuera "la realidad". Lo que no se puede manipular, lo no intervenido. Yo digo "¿qué? Si todo se puede manipular como en cualquier relato. Me parece una idea inocente, ingenua y algo estúpida, además que le cierra al documental un montón de puertas.

**PC: Vos en Tandil dijiste también que “la dirección es el rayo que le da vida al Frankenstein”.**

**VR:** Eso es lo que más me gusta de ser montajista: poder ver los rayos ajenos y cómo me atraviesan. La sensación de identificar qué tiene esta persona para decirme, o la magia que va a iluminar estos materiales para darles vida. Yo hago un poco las conexiones, los cobres para conducir ese rayo primario. Y que siga vivo después de dos, cinco o diez años que se tomaron para hacer esa obra.

Que no significa que sean las primeras ideas con las que se llega a la isla. Ni que formalmente la película se parezca a estas. Sino que de alguna manera la contenga y sea honesta con eso. Y cuando tenemos dudas, en vez de imponer una forma o ir por un camino y fijarlo, probar y probar como si se tratara de unos dados. Tirás y no. Tirás de nuevo y otra vez no. Tirás por décimo séptima vez y ¡Pum!... ¡Generala!

Porque si yo le impongo un rayo distinto, si llevo la película a una supuesta “versión mejor”, no tiene mucha lógica. Para mí la mejor versión es la que representa de alguna manera el pulso de esa persona. No hay algo externo que yo les pueda aportar, sino que hay una traducción de elementos. Una tarea muy cotidiana con el otro, por lo que trato de estar el mayor tiempo posible con lxs realizadores. Yo no edito con ese método de “acá está mi material, armame un primer corte y después nos vemos”. En ficción puede haber un poquito más de esa dinámica, pero en documental jamás porque creo que trabajo de la misma manera con los materiales que con lxs realizadorxs. Ellxs son un material más.

Por eso no creo que los montajistas le hagamos las películas al otro. Es un proceso de trabajo que a veces tiene mayor o menor grado de participación pero la película es del otro y eso no se puede perder de vista. Yo podría con los mismos materiales armar otra película, seguro, en muchos casos. ¿Pero de quién sería el pulso vital que las sostiene? No es mi rol, no es mi idea y tampoco es el universo que me afectó. Yo soy un poco vicaria a los universos ajenos. Si quisiera transmitir mi propio universo, el gesto sería dirigir y no montar. ■

# COSAS QUE SE ROMPEN

Este texto ha sido publicado originalmente en el sitio [diasdemontaje.wordpress.com](http://diasdemontaje.wordpress.com)

# PARA VOLVERSE A UNIR

Por Lucía Torres Minoldo ■

*LOS DESEOS II*  
*Arreglá un objeto.*  
*Mientras lo hacés,*  
*también arreglás algo dentro de vos.*  
*Pensá en una «herida» en tu vida o en el mundo.*  
*Pedí que sea curada mientras arreglás el objeto.*  
Yoko Ono, *Acorn*

Termino la jornada en mi isla-hogar y mientras lavo los platos de la cena observo cómo, a una distancia de pocos centímetros, la caída de un vaso puede ser fatal. Esas piezas separadas van a convertirse ahora en otra cosa, un lugar de paso para los gajos de mis plantas, donde estarán viviendo hasta echar raíces.

Yo también me rompo a veces por dentro y después tengo que volverme a unir. Igual que los pedacitos de películas cortados en líneas de tiempo. Lo extraño es que esas partes no llegan a ser unidades en sí mismas, porque ya dejaron de ser planos para convertirse en otra cosa: cortes. Sí, son cortes. Y trabajamos con ellos. Incluso se convierten en otra unidad nueva, cuando los usamos para nombrar los avances de la edición: tengo un nuevo corte, falta poco para el corte final.

Me gusta pensar que todas las películas fueron alguna vez esa montaña de pedazos rotos de algo. Y recién ahora entiendo que eso que hacemos en el montaje es andar rompiendo planos—como si cortáramos papeletos— cada vez que la cuchilla pasa por encima de un clip.

Pienso en un vidrio partido, o en un jarrón de cerámica que se estrella contra el piso. En todas esas astillas que quedan ahí, convertidas en polvo, que no vamos a poder recuperar nunca. Sin ellas, que eran parte del cuerpo original, tampoco podremos llenar los intersticios. Y al querer reconstruir la forma original, el jarrón se verá lleno de pegamento y grietas marrones.

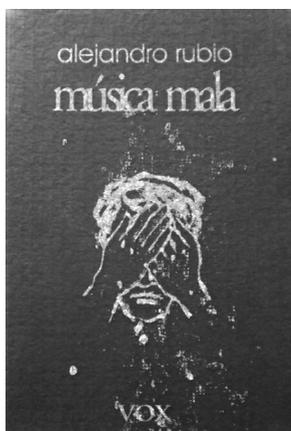
En las películas, a veces, los cortes directos también sangran. Y está bien que sea así, que hagan visible la herida. ¿O acaso la mayoría de las historias no nacen de un dolor? Lo que pasa es que el cine transforma todo en luz, y nos encandila con eso, con el espacio oscuro y sereno, la butaca tan cómoda. Y allá adelante pasan los reflejos de colores mientras otra cosa circula alrededor, otro tono, otros ecos, de algo como lejano que se va viniendo cada vez más cerca, de afuera hacia adentro o quizá en sentido contrario. ■

# Una película del movimiento

Por Juan B. Barcellandi ■

*Estoy liquidado. Mi hijo también,  
por otra parte; pero él  
no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar  
entre éstos que son, van, vienen,  
se mueven, edifican. Para salvarlo  
del tedio vecinal yo mismo edifiqué  
un búnker en el living; sentados detrás  
de la metra soviética miramos todo el día  
televisión por cable.*

(La Información, *Música mala*)



Hace unos años el cineasta Sebastián Lingiardi conoció a un grupo de poetas militantes peronistas que se reúne en el famoso bar porteño "Varela, Varelita". Motivado por el vínculo entre estética y política que encontró en ese espacio decidió filmar con uno de ellos, Alejandro Rubio, reconocido poeta de la generación del '90, quien escribió un libro llamado *Música mala* (VOX, 1997) y del cual la película toma el título para subvertirlo al territorio del cine. Pero lejos está de ser una biografía de artista. La película propone generar un diálogo entre la poesía de Rubio y el devenir del ascenso y descenso Macrista al gobierno a partir del año 2015. *Imagen mala* (Sebastián Lingiardi, 2018) trabajó esa premisa como obra abierta durante varios años, ya que al montarse con acontecimientos inmediatos permitía y obligaba a ser re-pensada y vinculada a los hechos que se sucedían en el tiempo.

En ese flujo de trabajo las operaciones formales que utiliza Lingiardi son múltiples, el material de archivo desborda la lógica causal, y si encuentra un orden narrativo es a partir de la referencialidad más directa a los hechos de estos últimos cuatro años.

Ya al comienzo se observa la forma en la que se va vincular la poesía de Rubio con las imágenes. Una larga introducción donde la pantalla permanece en negro durante varios minutos, la voz en off del poeta advierte con una dicción dificultosa algunos pasajes de su autoría, donde habla de la mente de Perón y hace un juego de palabras con frases del líder: *Solo la trama de la mente y la organización vence al cuerpo, al pueblo/Ni pintura de uñas roja cada dos sílabas, ni lamentos ni piedad ni encuestas/Mente y Organización juntas vencen".* *Transcurren más de seis minutos de recitado y la pantalla sigue en negro. Solo se inscriben algunas palabras y frases consistentes como "vencer...", "la felicidad del pueblo que no es..."* resaltadas en letras blancas. Esos minutos introductorios declaran el diálogo que se propone. La voz que parece oírse desde un más allá pero se materializa al tocarse con las imágenes que surgen posteriormente.



Siguiendo esa larga introducción se observa una transmisión de la TV Pública en la que aparece Cristina brindando su último discurso como presidenta, con la voz resquebrajada, en diciembre del 2015, frente a una multitud que se acercó a verla en la Plaza de Mayo. Un zócalo premonitorio advierte: *"Solo le pido a dios que quienes nos sucedan puedan mirar al pueblo argentino a los ojos"*. En palabras del propio Lingiardi, ese discurso, el fin de una etapa de gobierno, funciona como el inicio de la estructura narrativa. La película se proyectó desde el año 2016 sin cerrarse durante un largo tiempo, hasta que Macri arregló con el FMI en el año 2018. En esa transmisión se lo ve al ex presidente en una emisión de TN en la Casa Rosada. Habla serio a cámara enfrente de un atril. El zócalo dice: *"Decidí iniciar conversaciones con el fondo monetario*

*internacional"*. El Macrismo empezó su caída libre y la película su culminación.

Es interesante esa decisión estructural, ya que da cuenta del ejercicio estético de proceso abierto y en permanente movimiento que propone la película. Un hecho concreto y que afectó el rumbo de nuestro país es el disparador para pensar en la conclusión y el significado de lo que se muestra. Luego de ese arreglo con los organismos financieros internacionales las imágenes adquieren otro nivel de lectura.

Podemos ver esto en una secuencia que Lingiardi extrae de *General Pico* (Sebastián Lingiardi, 2015) documental de su propio acervo en el cual abordaba su ciudad natal. Los planos son los mismos que aquellos, muestran el trabajo de las fábricas y su maquinaria, pero en este caso la relación que se establece con ese discurso del endeudamiento



nos obliga a pensarlo de manera diferente. No es cualquier imagen, son los trabajadores de una fábrica. Entre esos planos se oye la voz de Rubio recitar lo siguiente: *Junto a la cama un orinal/Un libro de Mao en la repisa/y en mi mente una divisa/nunca votar a un radical*. Lingiardi dice que para él, peronismo y cine tienen que representar directamente el conflicto con el trabajo.

Alejandro Cozza en *El cohete a la Luna*, comenta que *Imagen mala* retoma la tradición del cine militante de los años sesenta y setenta. Seguramente sea por esa permanente búsqueda de lo más urgente, que dé cuenta de un estado actual de las cosas. Por aquella época había una intensificación y radicalización política que se vinculaba a la vanguardia estética, no solo era un cine testimonial, de denuncia, sino que inscribía a los actores fundamentales del cambio

de época dentro de la narración, con el fin de abrir al diálogo, proponiendo una participación activa que desborde la duración de la película. Cine de militantes para militantes.

En este caso la gente está en las calles en repetidas ocasiones. Rubio asiste a una marcha en la que lo vemos en plena g de Julio con las banderas del peronismo flameando detrás. También hay material de archivo grabado en VHS del festejo por el bicentenario de la Argentina, filmaciones cámara en mano en la marcha a favor de la despenalización del aborto, en los disturbios por la reforma previsional de fines de Diciembre del 2017, y en la masiva movilización en defensa de la educación pública. El pueblo es el actor fundamental y Lingiardi lo muestra.

Además se permite experimentar con múltiples recursos que evidencian la lucha por cómo construir lo que se quie-



re representar. Hay algunos pasajes donde todo parece volverse abstracto y delirante. Un extraño personaje con máscara sube por un camino de tierra en un bosque neblinoso. El subtítulo inscribe frases de este tipo: *los complejos habitacionales vigilados por expertos/ los programas de intercambio estudiantil erizados de púas/la plataforma submarina rebosante de luces*. Cada tanto un letrero rojo avisa sin preámbulos: "de la ex URSS". La escena que por momentos parece irracional, remite a la caída soviética en los '90, pudiendo trazarse un nexo con la época en la que se editó Música mala.

Hay otra secuencia en la que sumado a una voz en off en inglés de una chica aparecen unos planos filmados de la televisión. Películas y series de canales norteamericanos. Cinecanal, Cinemax, Film Zone, Sony, Fox. Las imágenes por separado dan lo mismo, todas representan a la maquinaria que las elabora y que proponen un lenguaje dominante.

*Imagen Mala* entra en relación directa con la política más actual, tiende a ser una obra abierta porque piensa en el devenir de los acontecimientos en nuestro país, pero también analiza las condiciones de producción de esas imágenes, en un proceso de reciclaje y



"El estado de guerra es constante, prevaleciente, irrenunciable: sin la tensión bélica a flor de piel no existe motor para continuar produciendo literatura argentina"

Alejandro Rubio

recolección de material que en muchos casos le pertenecen al otro, para conducirlo hacia un sentido propio. Me surge así una pregunta que abre una disputa y da vueltas en estos tiempos de crisis y saqueo neoliberal: ¿Por qué escaparle a ese "fantasma" de la referencialidad directa al presente en el cine argentino contemporáneo?. En una entrevista inédita que le hicimos con Juan Artero el director nos decía: "*Narrar es tener la voluntad de romper con el lenguaje dominante*". Esa frase despierta una toma de posición y surge un interrogante que tiene que ver con el lenguaje del cine: ¿Cómo materializar en imágenes una

forma de pensar?. ¿Cómo pensar un cine de la praxis? En esa sobreabundancia, fragmentación y diferencia surge la contestación a ese lenguaje dominante del cual toma distancia, y que impera por un sentido unívoco y homogéneo. *Imagen mala* propone colisionar los sentidos, extirpar de diversas fuentes, medios y formatos para alterarlos y reconducirlos hacia donde quiere. ■



# La realidad misteriosa de mi querido cine argentino

Por Pablo Ponzinibbio ■

Este texto nace como respuesta a *12 años de cine argentino*, un texto publicado en *La vida útil* donde su autor, Lautaro García Candela, intenta esbozar un mapa de los últimos años del cine argentino. De sus filiaciones posibles con este. En el fondo, lo que está buscando son sus propias herramientas. Encontrar las claves para su propio cine.

Como yo comparto ese gesto quiero establecer un diálogo con él, uno que nos desborde, que me permita hacer algo más que una contestación; confrontar sus ideas del lenguaje para precisar las mías. Devorar su retórica tajante para ser yo también devorado por ustedes.

## El inmenso ahora

Empiezo por festejar la maravillosa vastedad del cine nacional en los últimos años. Una inmensa cantidad de películas donde cada quien toma el tren que desea. Por lo menos hasta hace poco había trenes para todos. Si no podemos comprender la importancia de esta diversidad, caemos en una idea muy norteamericana de reducir el valor de una película a la cantidad de espectadores o al ruido que hizo su estreno. Por el contrario, yo creo que cada película tiene su público y esto no es ninguna injuria sobre el propio film. Porque más allá de la coherencia interna y la profundidad de cada propuesta, el grado de afección siempre se produce por múltiples y móviles capas de identificación. Aunque el cine -como todo lenguaje- se aprenda a escribir y leer, ninguna experticia nos asegura las mismas inquietudes ni formas de percepción. Y de eso las obras no tienen la culpa. Si hay que reconocer que hoy las películas y sus públicos se ven asfixiados por la situación de exhibición que padece nuestro cine nacional. Pero esto poco tiene que ver con su cantidad o con un momento de "baja intensidad del cine", sino, con la hiper-concentración de las distribuidoras norteamericanas y la (por ahora) total desregulación del estado argentino.

Si elijo empezar por acá es porque este problema es central. Estamos discutiendo sobre películas que es muy difícil ver. Y sospecho, sobre realizadores cada vez menos motivados a hacerlas por el desbalance entre las posibilidades de circulación y el esfuerzo que conlleva la producción (también en condiciones cada vez más restrictivas). Y aunque todo esto tiene un efecto de debilitamiento sobre nuestro cine nacional, yo quiero creer que la intensidad intempestiva del cine -que nos ayuda a ver lo que nunca habíamos visto- no se debe fundamentalmente a su circulación inmediata; sino, a las preguntas sobre el lenguaje que cada película deja como testimonio de sus procedimientos. Por eso, este texto se aleja de la idea de mapa y pretende ser otra cosa. Más bien, un conjunto de ideas-herramientas que me permiten acercarme al cine *que me gusta ver y hacer*<sup>1</sup>. Una búsqueda por revitalizar y erotizar el vínculo con el cine.

---

1. Como dice Fontán en su entrega de *La casa del cineasta* disponible en <http://www.conlosojosabiertos.com/>



## 1. Cosas tristes no

(La herida)

*Sin herida es inconcebible el deseo.*

*Si hubiera alguien sin heridas en este mundo, viviría sin deseo.*

John Berger. *Esa belleza.*

Cuando tenía aproximadamente 12 años mi mamá me trajo accidentalmente *El laberinto del fauno*, el mantero le había asegurado que era una historia de dinosaurios algo alegre, no esa porquería –explicó mi mamá horrorizada por la crudeza de la película-. *Cosas tristes* no fue siempre su lema antes de prender la tele y me parece la síntesis fantástica de una hegemonía que se impuso en el cine (no solo argentino)<sup>2</sup>. Un cine inocuo e inofensivo, que nos permite mirar *-las cosas tristes-* desde un lugar seguro, a la distancia y sobre suelo firme. Pienso, por ejemplo, en *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019) que llega al cine trayendo el recuerdo del corralito mientras la Argentina repite una vez más la trágica historia de un saqueo con máscara de deuda<sup>3</sup>. Podría resultar curioso que una propuesta que apela a conquistar a su público por medio del humor trabaje con fibras tan sensibles del imaginario argentino y sobre todo lo haga en el momento de su repetición. Pero esta película no intenta ofrecer solamente risas ligeras sino que quiere conmover a su público –que no es el público–, como sucedía también con *Relatos salvajes* (ambas producidas por K&S). Y lo hace trabajando el imaginario y la escala de valores de un grupo social que padeció el corralito y que además, entre otras cosas, vio en la televisión como máquinas excavadoras recorrieran la Patagonia buscando bóvedas. Por más liviano que se pretenda un relato, su efectividad está íntimamente relacionada con la capacidad de profundizar en las heridas. **Narrar es, siempre, trabajar sobre la herida.** (Y por eso también acumula una sucesión de tragedias como muertes, robos y abandonos).



Lo que me preocupa –y mucho- es que estas “heridas” se observen desde el lugar seguro de la costumbre, la distancia del ridículo y el suelo firme de una unipolaridad de sentidos que impone al relato como Verdad. Es decir, la (in)sensibilidad que propone la película con su uso utilitario de los elementos cinematográficos dispuestos solo para demostrar aquello que se quiere decir. Desde la patética caracterización de todos los personajes pobres que quiere demostrar que hay giles más giles que otros; la caricaturización del abogado estafador, que más que exacerbar ciertos rasgos borra toda su complejidad; hasta el gag de la placa con fecha anterior al corralito que nos demuestra que la película no piensa a la Historia como un misterio a indagar sino como una postal para decir “Tal cual”/ “me pasó”/ “Es así”, cual niño que dice “late” lo más rápido que puede antes de ver las figuritas. Y que además nos coloca como ignorantes, eternas y cómodas víctimas de las circunstancias. De hecho, el suceso histórico al que hacía referencia solo aparece como *excusa* donde curiosamente los protagonistas sufren la picardía de un abogado y no un plan sistemático (borrando toda historicidad y responsabilidad del suceso). Quizás la mejor síntesis sea la voz off de Darín casi divina que nos da informaciones clarísimas e incues-

- 
2. Quizás como contestación de un cine capaz de representar el horror a pura espectacularización de la violencia.
  3. Es muy curioso el diálogo con su antítesis *La deuda* (Gustavo Fontán, 2019) que también, estrenada un poco después, aborda el trauma del nuevo saqueo, ya no como una fantasía del pasado (que ve a la distancia el 2001) sino desde el tratamiento de las consecuencias afectivas de una deuda que se vuelve pedagogía de los afectos.



tionables sobre los sucesos, incluso en el momento en el que él pierde todo el dinero de los demás. Porque *La odisea de los giles* carga una contradicción. Aunque parezca un cuento chino, una fábula, su pretensión es la de retratar las cosas como son. A Darín, que es un buen tipo honesto y laburador, hay que creerle. Y a esta película, más allá de que sea medio bolacera, también. Porque en el fondo -más allá de la fantasía- el ser argentino (bien) es así.

Eso es lo que la hace tan peligrosa, su caballo de Troya. La liviandad pasatista de las comedias ligeras donde se construye relato y normativa aparentando no hacerlo (otra que los Marvel). Sin exploración de lo desconocido. Sin asumir la propia construcción del discurso. Sin impugnación de la película, de la realidad y de la Historia como relatos (que siempre responden a la mirada

de quién los escribe). En esta película es grosero, pero diría que este es un problema que siempre está latente. Digamos, luchar contra las propias certezas. Contra la realidad como algo dado. Porque las películas no dejan de ser artilugios que nos inventan/mos para ordenarnos. Para legitimar relaciones de poder, inclusiones y exclusiones. Por eso me pregunto, cuando le achacamos al cine argentino la falta de "realidad", le estaremos achacando la falta de referencialidad directa a los hechos sociales, de la esfera política o, incluso, de estas generalizaciones normativas en vez de estar preguntándonos cómo se relaciona nuestro cine con el mundo y su misterio; o sea, qué capacidades tiene cada película de atender contra sus propias certezas, de tironear de la manta corta de la realidad para que un escalofrío nos recorra los pies.



## 2. Caso contra caso

*(El misterio y la falla)*

*Hay que intentar ver la falla, ese detalle insignificante que un día nos permite comprender con claridad meridiana que la realidad es una construcción, que somos sus autores y que podemos modificarla.*

Lucrecia Martel.

La realidad es la escritura de lo real, o sea, nuestra mirada sobre un mundo que siempre se nos está escapando. Yo creo que el cine trata de explorar y expandir aquella frontera. El misterio de descubrir lo inexplicable, de ver lo invisible. ¿Qué estrategias podemos desplegar para arrojarnos en la búsqueda de lo inaprensible? Aquí encuentro mi disputa con el autor de *12 años de cine argentino*, Candela. En el fondo se trata de una por las formas del misterio. La diferencia fundamental es que para mí el misterio es producto de la fricción. Una chispa transversal, ambigua y fugaz que solo se da en el roce de una estructura. Y que -sobre todo- es perturbadora porque siempre impugna nuestro orden de lectura. Para ejemplificar, más allá de la película de Lautaro (*Te quiero tanto que no sé*), y de una cierta influencia rejtmaliana inconfundible que lo atraviesa, él elige como brújula -su *I-ching*- *Un mundo misterioso*. Perfecto. Cual batalla de pokemones, *La mujer sin cabeza*, yo te elijo. Me interesa cruzarlas especialmente por la forma que tienen las dos películas de abordar aquello que ocurre cuando (parece) que no sucede nada. Cómo intentan re-ver aquello a lo que nos acostumbramos a no ver, como quien busca los anteojos que tiene puestos.



### Se da en la estructura

En *Un mundo misterioso* Ana le pide un tiempo a Boris, que deja su casa. A partir de ese movimiento él redescubre un mundo que se le presenta cada vez más "misterioso". En *La mujer sin cabeza*, una mujer atropella algo y no se detiene a ver si fue un animal o una persona, y esta incertidumbre la desconecta cada vez más de la realidad que la rodea. En esta última el acontecimiento irrumpe en el devenir de la protagonista, que puede ser muy tedioso pero nunca está por fuera de una trama de múltiples sucesos entrelazados (eventos sociales, juegos de amantes, relaciones de clase, enfermedades, locuras, etc.). Por el contrario, *Un mundo misterioso* parte -y llega- de un tedio representado por el mero despojo donde los sucesos acontecen aislados. Por ejemplo, los dos personajes *discuten* tirados en la cama.

Están aburridos -dice ella-. ¿Qué es lo que los desmotiva tanto? ¿Qué deseos tiene cada uno? ¿Cuáles son sus conflictos, sus represiones? No hay elementos que expandan en este sentido. Porque están tirados en la cama diciendo que están aburridos deberíamos suponer que tienen una depresión que borra -como un filtro- todo signo de deseo. Puede ser, pero no tenemos mayor indicio que ese y, como dice Flannery O'Connor, no se puede suponer nada que no este de alguna manera en el texto. En la película hay una intención de que este despojo sea sistemático. Pienso en el mecánico que atiende a Boris en la noche de año nuevo. Está llorando. ¿Por qué llora? La película solo nos muestra que corta cebolla, pareciera no importarle sugerir otras razones posibles. No sabemos, ni vamos a saber nada de él. ¿No les



parece una persona especialmente centrada siendo que está solo -y trabajando- en la noche de año nuevo? ¿No hay ninguna huella de como horadó en su persona aquella soledad? Pienso que las apariciones de este mecánico, de una ludópata y del conserje que también trabaja en la noche de año nuevo, entre otras, dan cuenta de una soledad que atraviesa -debajo del manto de desafección- a Boris. Allí hay una herida, lo que no puedo comprender es por qué la película intenta jugar su sentido en un minimalismo de elementos y relaciones que borra toda huella de la misma.

Una vez en clase, me señalaron un fragmento de *Los muertos*. Era un viaje en canoa. El profesor nos decía "miren como rema ¿ven que no hace fuerza? Conoce esa acción, sabe que hacer exactamente a cada momento, no lo

piensa, lo lleva en el cuerpo". Nos intentaba compartir una sensibilidad por la lábil materia que compone al cine capa sobre capa-como en una cebolla-. Esa que, como decía, *La odisea de los giles* desprecia en el momento en el que pone a Darín a forzar un acento insostenible. Me parece importante aclararlo porque cuando marco -por ejemplo- que es extrañamente centrada la caracterización del mecánico y que no tenemos mayores indicios sobre su soledad, no estoy pretendiendo otra película que desarrolle la vida de este tipo, sino, un trabajo más minucioso sobre la decisiones de puesta en escena; sobre la experiencia de un cuerpo que se expresa en la mayor o menor tensión de un musculo, el odio que se escapa en una incorrección gramatical, el miedo que reside en un matiz de la voz o la historia -en cicatrices- de un rostro.



## Es transversal

*Un mundo misterioso* pareciera querer convencernos de que el misterio reside en acciones sueltas, autoconcluyentes y sin ningún tipo de historia. Como podría ser escuchar *cualquier cosa* por una ventana, pajaritos en un árbol, ringtones en la puerta de un hotel o comer un sanguuche de pan y ketchup ¡Ah! casi me olvido de hacer abdominales fumando. Pero más allá de su intención de absurdo, el problema es que estas acciones no son ambiguas. No tienen múltiples explicaciones, sino, que –en el sistema del film- carecen de una. Volvamos a la idea de misterio. Para mí, está fundado en la intriga que nos genera lo inexplicable, lo ambiguo y, por qué no, lo absurdo o contradictorio. Se trata de una *sucesión de preguntas* que el espectador puede ir conjurando so-

bre aquello que no tiene una (única) respuesta aparente. **Por eso lo misterioso tiene que ver con lo múltiple, no con lo negado.** En *Un mundo...* no encuentro ninguna pregunta, solo asistimos a la constatación de hechos mínimos despojados de todo tipo de relación, como podría ser el cruce de un Tokha y un Renault 6 solo para que veamos que se parecen.

La única intriga que me viene es por la motivación del personaje. Pero me queda rápidamente zanjada ya que la película omite –como si con eso estuviera sugiriendo– el entramado de tensiones en el que se inscriben las acciones. Dicho de otra forma, evita el conflicto que es siempre la evidencia del deseo, entonces se borra la huella de cualquier motivación. Por ejemplo, en ambas un conocido sorprende a la/el protagonista preguntando



en off ¿Quién soy? Pero Boris ni se inmuta ¿por qué lo haría? En cambio, Vero al verse increpada se estremece. Claro, viene de buscar los papeles que podrían probar un accidente. Este tipo que la interpeló la arrastra sutilmente a su auto y le asegura que *él ya retiro todo, que no se aflija*. Entonces se disparan las preguntas ¿Quién es este tipo? ¿Qué relación tiene con ella? ¿Qué hizo? ¿Qué sabe? ¿Qué quiere? Esta intriga nos corre de lugar, pone un velo de sospecha sobre las acciones. Su valor es el de desautomatizar la percepción. Otro ejemplo, los llamados -por Candelala- "besos furtivos". Furtivo significa que se hace a escondidas. ¿Por qué alguien se escondería para besar otra persona? En el caso de Boris no se me ocurre, no hay conflicto. O se desean y se besan (con "Rulitos") o no lo hacen (como con la otra chica). En cambio en *La mujer sin*

*cabeza*, se entremezclan amantes, familiares, menores de edad y homosexualidades reprimidas que además se dan en el marco de un presunto homicidio y de un conjunto de favores para encubrirlo. *Entonces no hay una motivación univoca sino una red de deseos en tensión*, cuya fuerza radica en la capacidad de concentrar y yuxtaponer las diversas relaciones sociales, de familia, de clase, de raza, de género, etc. Es decir, en la trama. Allí, ver con ojos nuevos, implica re-ver las relaciones (siempre de poder) que se tejen.

Esta es la diferencia fundamental de ambas propuestas y de las concepciones de misterio. Lo que nos jugamos es si despojar, o no, al par deseo-misterio de su entramado de conflictos. Y creo que quien lo haga, puede ser catalogado como conservador de las hegemonías que no impugna.





### 3. Conclusión

Mi pregunta por el lenguaje del cine es siempre una pregunta por las relaciones de poder que establece cualquier representación, en este caso, audiovisual. El misterio, precisamente, atenta contra nuestro propio relato, para devolverle siempre el signo de su incompletud, hace que vivan en él lo abierto, lo mutable. Lo estalla para que tenga un poco más de onda... expansiva.

¿Pero cómo puede el misterio, lo abierto, lo infinito, lo inexplicable, ser el producto de un orden determinado y estanco de elementos? Digámoslo así, una película es un conjunto de materiales sensibles dispuestos en un sistema con el único objetivo de animarse ante una mirada. Como el montaje que propone Eisenstein pero ya no entre planos sino entre las múltiples significaciones que un mismo elemento nos puede despertar. A mayor densidad de la trama y sus elementos más fricción, y por lo tanto mayor posibilidad de una chispa, de una falla. Hace ya un tiempo, en la física cuántica se concibe que un elemento –a través de lo que se llama fenómeno de superposición- esté en dos estados simultáneos. El problema es que cada vez que se “mira” (mide) el elemento, este colapsa a un estado determinado (el famoso gato en la caja). Yo creo que el cine podría pensarse de un modo similar. Lo abierto, lo misterioso, es el producto de la superposición de relaciones o formas de un evento que ante cada nueva lectura o relectura siempre colapsa en una nueva e inestable imagen -de nosotros mismos-.

O dicho de otro modo: “A veces en la sutileza de la representación una imagen se transforma en presencia: nos mira y nos vuelve vulnerables, otra vez humanos.”

(Gustavo Fontán en *La casa del cineasta*) ■

# IMPRESIONES sobre el tiempo

Por Gustavo Fontán ■



Publicado originalmente en el blog *Con los ojos abiertos*

Una vez, cuando era niño, me perdí en el centro de Mar del Plata. Iba con mis padres –estábamos de vacaciones y caminábamos por la peatonal-, me distraje mirando algo y me perdí en la multitud. Durante varios minutos giré sobre mí mismo, buscándolos. Pero fue inútil. Daba vueltas, hacia adelante, hacia atrás: no estaban. No sé cuánto tiempo pasó durante esa búsqueda. La recuerdo con la imprecisión de un desesperado. Pero de pronto, me resigné: caminé hasta la pared, me senté en el piso -no en cualquier lado, sino junto a un vagabundo, como buscando algún tipo de protección en su desamparo-, y misteriosamente llegó la calma. Años después le recordé este episodio a mi madre. Para mi sorpresa me dijo que nunca había ocurrido, que seguramente lo había soñado. Me negué a creer esto, era absolutamente preciso en mi memoria. Pasó bastante tiempo hasta que lo acepté y fue por un detalle: la serenidad con la que pasé de estar perdido a sentarme junto al vagabundo se volvió incongruente de pronto. Aunque la escena tenía para mí la certeza de la lluvia sobre la cara, ese detalle la volvió inconsistente. Seguramente fue un sueño, me digo desde entonces. Pero tal vez no. Y no importa ya la constatación. Lo que me importa ahora es preguntarme qué creencia, qué procedimientos y qué efectos vuelven creíble –o no- ese movimiento, esa transición; y trazar algunas reflexiones sobre el tiempo en el cine.



En *Santiago*, la película de Joao Moreira Salles, aparece, hacia el final, una escena de *Melodías de Broadway*, de Vincente Minnelli: la pareja que representan Fred Astaire y Cyd Charisse está envuelta en problemas; los celos y prejuicios atraviesan la historia. Ella y él caminan y, de pronto, comienzan a bailar. Mientras vemos la escena en la película de Salles, escuchamos: "Tímidamente caminan lado a lado. Sin una palabra, sin una mirada. Entonces algo hermoso y fortuito sucede. Vi la escena miles de veces. Me encanta la transición de caminar a bailar. Es una transformación sutil, sin protestas."

*Transición, transformación*, son las palabras a las que apela Salles para dar cuenta de algo a lo que asistimos, que ocurre frente a nosotros. El cambio que acontece en los personajes, que los lleva de caminar a bailar, trae apare-

jado una temporalidad, un modo particular del devenir. Podríamos pensar entonces que su comentario impacta en un conjunto de problemas del cine en relación al tiempo: las transformaciones, las transiciones, las elipsis, las interrupciones, los modos, en fin, del suceder. A partir de esto me gustaría formularme un conjunto de preguntas: ¿Es posible que las formas de construir el devenir, en una película, respondan a un conjunto de experiencias previas en relación al tiempo? ¿Es posible que la lógica, aunque inscripta claramente en las decisiones narrativas –la construcción de la subjetividad del personaje por ejemplo, o los modos de pasar de una acción a otra, de una imagen a otra, de un espacio a otro– encuentren su sustento en esas experiencias? ¿Qué tipo de rasgadura conllevan las cesuras y las transiciones?



Recuperar el concepto de experiencia, ponerlo en el centro de la discusión, es vital frente al establecimiento persistente de los medios masivos de comunicación –por darle un nombre a ese aparato cada vez más sofisticado de producción de opiniones y creencias– de un statu quo que nos desvía de la posibilidad de un contacto sensible con el mundo, y coloca a las informaciones en el centro del saber. Al mundo se lo conoce, según el sentido impuesto, por las informaciones que tengo del mundo. En uno de los seminarios dictados por Ricardo Piglia, en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, allá por los años 90, decía: "Las cuestiones internas a la construcción de la narración están conectadas para Benjamin a un problema más de fondo: lo que él llama experiencia, el conocimiento subjetivo del mundo, lo que un sujeto conoce de la

realidad y su sentido. Benjamin ve la narración muy conectada con la construcción y la transmisión de la experiencia. Considera que en la situación moderna la experiencia se ha empobrecido y que el narrador está en un lugar crítico. Es muy difícil narrar, dice Benjamin, porque en el mundo contemporáneo ya no hay experiencia, solo hay información. La proliferación delirante de la información en los medios de masa ha sustraído al sujeto de su relación con la experiencia". Entonces, poner a la experiencia en el centro del problema es recuperar, antes que nada, el sustrato sensible, humano, de los relatos; atender a lo que tiene de único una mirada.

Preguntarnos si las formas de representación dan cuenta y están vinculadas a esas experiencias –las experiencias en un sentido general, y la experiencia del tiempo en un sentido particular– nos



permite pensar que la forma, es decir el modo particular que adopta el lenguaje, responde a una necesidad imperiosa, inconsciente, sensible, que dicta los modos de respirar, de fraccionar, de cortar y de entazar. Primero está en la experiencia y luego en las imágenes, en la ¿lucha? con la materia por darle albergue a aquello que estuvo en la vida. Henri Matisse habla de sus cuadros pero perfectamente podríamos trasponer su idea al cine: "Pretendo llegar a concentrar en el cuadro las sensaciones que están en su origen". Desaparece entonces lo dogmático de la forma en una apertura siempre necesaria a la experimentación. Sigue Matisse: "No existen reglas al margen de los individuos: si no, cualquier profesor tendría el mismo genio que Racine". Las reglas son devoradas, fagocitadas, desconocidas, pervertidas, en el proceso de construcción de una película; toda cues-

tion técnica se convierte en un instrumento y los dogmas una necesidad.

Es probable que no haya posibilidad de confirmar la hipótesis que recorre este texto; es decir, establecer un recorrido posible, en algunos autores, que dé cuenta de las experiencias que están en el origen de los relatos. Incluso podríamos pensar que sería un propósito torpe e infructuoso, un callejón sin salida, una cacería de causas inscriptas en la biografía y consecuencias reconocidas en el relato. Hay momentos, de todos modos, en que lo intento conmigo mismo y rastreo en mi memoria. Recuerdo, por ejemplo, los modos de moverse la luz a través de las ventanas de mi casa natal, la belleza de ese movimiento de luces y sombras, tocando los objetos, deslizándose por el espacio en un tiempo continuo, en esa fiesta de principio a fin. O esa boca se-



mioscura -porque a pesar de la noche siempre había pequeños reflejos en la madera, en los objetos, que agigantaban la oscuridad-, que era la habitación de la infancia, y ese modo cenagoso del tiempo, al que un reloj de péndulo le otorgaba el pulso, mientras el niño, aquel que era yo entonces, esperaba el día temiendo a la muerte. O el suceder del río Paraná, casi inmóvil en apariencia, potente y temible en sus entrañas; como si el tiempo avanzara a través de secuencias estáticas, somnolientas, y nos sorprendiera de pronto la alteración, un cambio menor, un pequeño salto en una supuesta continuidad, una falla. Lo intento a veces y rastreo en mi memoria. Pero no vale la pena, lo sé: a nadie le importa, y está bien porque este camino ofrece una reducción del saber. Probablemente, las experiencias que pugnan en los relatos, si les damos

de algún modo lugar, son aquellas de las que no podemos hablar. Entonces las películas toman la forma de la memoria, siempre imprecisa y fragmentada, siempre misteriosa. O la forma de los sueños. Por eso, las películas que me gustan ver y hacer son aquellas que están conciliadas con lo inefable y con el olvido. Y a esto quiero llegar: aunque reconozco la imposibilidad de rastrear un conjunto de experiencias, asignarles entidad, nombrarlas, me gusta atender a la idea que reconoce en las experiencias la sustancia de los relatos. Pienso que así resguardamos, contra viento y marea, el reservorio humano que le da sentido al lenguaje. ■

# INDIE RENTAL

[facebook.com/indierentalcine](https://facebook.com/indierentalcine)



FUGACCETA



CATERING  
DERODAJE

*/fugacceta*  
*@fugacceta*

221.674.00.33



Club

# CALIGARI



## Suscribite a Revista Caligari

y recibí su edición trimestral  
en papel en tu domicilio.

### ADEMÁS, OBTENÉS BENEFICIOS EXTRA

Entradas para avant-premières, festivales de cine,  
y participar de importantes sorteos todos los meses:

REVISTAS | LIBROS | MERCHANDISING  
ENTRADAS DE CINE | CUENTAS **qubit**tv

\* La suscripción tiene un valor de \$100 que se cobrará automáticamente todos los meses.  
(El costo de suscripción incluye los costos de envío en CABA y Provincia de Buenos Aires)

[www.caligari.com.ar](http://www.caligari.com.ar)



Equipos Cinematográficos

[uvarental.lp@gmail.com](mailto:uvarental.lp@gmail.com)

 uva rental

Tel: 221-155527970

Calle 14 N° 1443 esq. 62

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



IMPULSA

Club Hem



Terrome

ra.taller.estudio

NINJA!  
PRODUCCIONES

SUGAR+FA

TRAVITO  
EL ENTRENAMIENTO EN MOVIMIENTO

galpón  
momo  
teatro

PRODUCCIÓN  
INVESTIGACIÓN  
TALLERES

[gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro](http://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro)

📷 @gmomoteatro

f Galpón Momo Teatro



---

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 (221) 421 9373

Correo/facetime: [ladisqueriaonline@gmail.com](mailto:ladisqueriaonline@gmail.com)

Red social: [www.facebook.com/ladisquerialaplata](http://www.facebook.com/ladisquerialaplata)

Blog: [www.ladisqueriaonline.blogspot.com](http://www.ladisqueriaonline.blogspot.com)

**THE  
MEDIUM  
IS THE  
MONSTER**

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

“Frankenstein como mito para pensar los efectos de la tecnología en los medios, las remediaciones y los medios híbridos.”

. iluminacion  
. efectos  
. sonido  
& grip

provideo Show

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



## CINE DE TERROR

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

Instagram: @museonegrocine

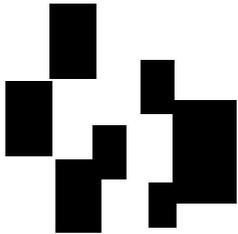
## CICLO DE CINE PULSAR

JUEVES DE 20 A 00 HS

CINE DEBATE  
PIZZA CASERA  
POCHOCLOS GRATIS  
CERVEZA ARTESANAL



CALLE 58  
E/ 5 Y 6 N° 512



# 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](mailto:info@estudiosync.com.ar)

[www.estudiosync.com.ar](http://www.estudiosync.com.ar)

fb: sync comunicación audiovisual



## **SERVICIOS DE PRODUCCIÓN**

Pre - producción  
Casting  
Scouting  
Técnicos  
Set de filmación

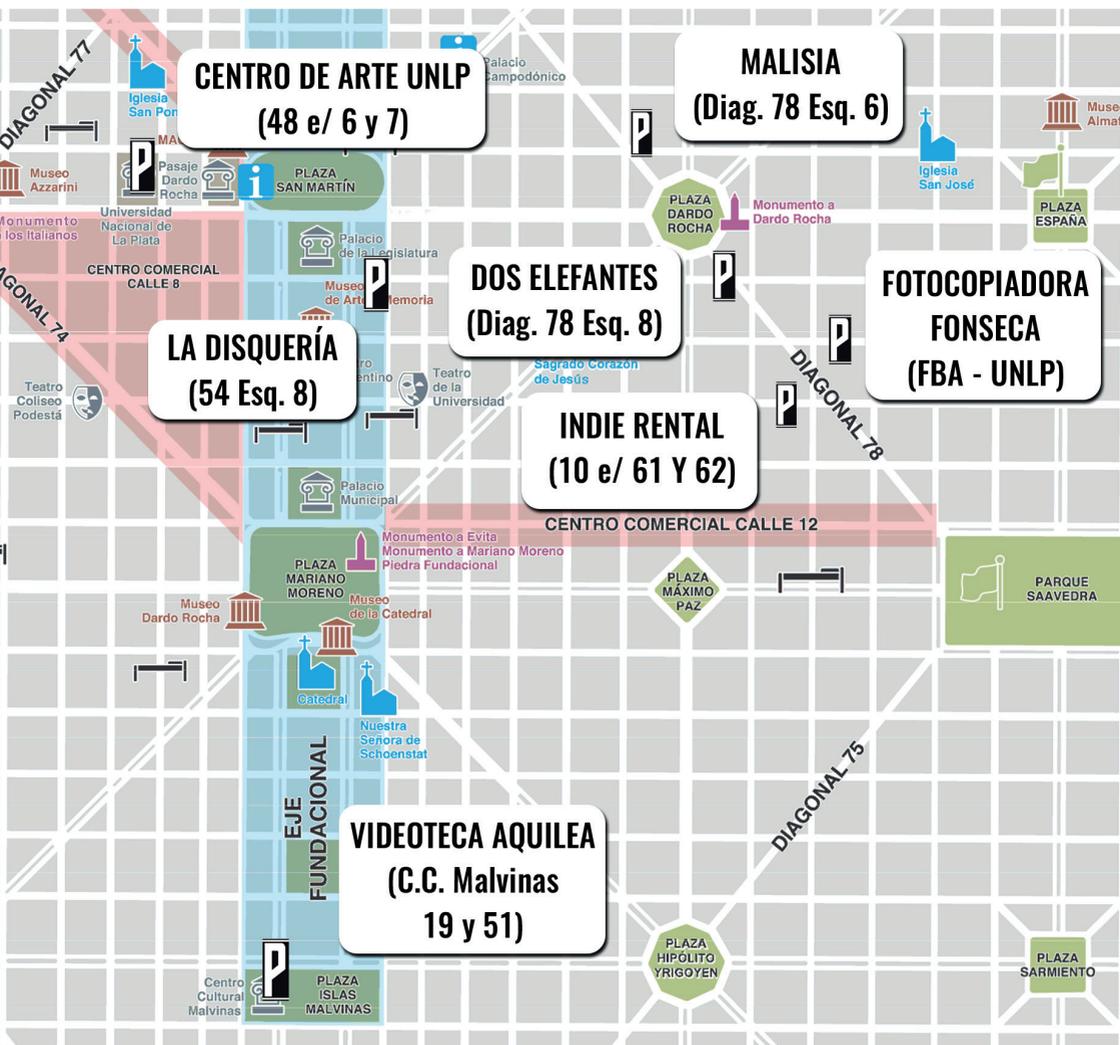
## **POST-PRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO**

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

## **GENERACIÓN DE CONTENIDOS**

Televisión  
Documentales  
Nuevas plataformas

# Conseguí nuestros NÚMEROS DISPONIBLES: #7 - #8 - #9 - #10



Ahora también en  
**C.A.B.A**

**CEAA UNA Audiovisuales**  
(Sede Salguero 60)



REVISTAPULSION.COM



calles2\_2019