

PULSION

REVISTA DE CINE

RELECTURAS

Sobre Lluvia de Jaulas de César González

CINE PLATENSE

Una mirada sobre Esquí de Manque la Banca

CONVERSACIÓN con Hugo Manso y Sol Miraglia

Acerca de sus realizaciones



LA PLATA
NOVIEMBRE 2021



PULSIÓN N°12

AÑO 7

NOV 2021

Redactores

Juan M. Artero

Juan B. Barcellandi

Agustín Lostra

Mariana Petriella

Diseño editorial

Antonella Giambartolomei

Corrección de estilo

Mariana Petriella

Imagen de tapa

Esquí de Manque La Banca

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

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

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

SUMARIO

A black and white photograph of a rocky, uneven terrain, possibly a desert or a rugged landscape. The foreground shows a sandy or dusty ground with some small rocks and shadows. The background is a dark, textured rock face. The word 'SUMARIO' is overlaid in large, bold, white capital letters in the upper center of the image.



Un corazón confundido entre el gentío

Por Mariana Petriella ■

“Y aunque es banal, el espectáculo de la ciudad ofrece un placer muy especial”

Dos o tres cosas que yo sé de ella / Jean Luc Godard.

Recuerdo bien la sensación al ver *Lluvia de Jaulas*. Recuerdo cómo, desde el circunspecto espacio de mi butaca color carmín, iba cediendo al vaivén de un paso a ritmo despreocupado, multiplicado en interminables vueltas, atrapando las instantáneas que ofrecía el recorrido plasmado en la pantalla. A mi cabeza llegaban reminiscencias del vagabundeo del *flaneur*, ese errante e ilustre callejero que ha desglosado Walter Benjamin en *El París de Baudelaire*.

La película revela modos de ver realidades y de enunciarlas. Lo hace a través de una perspectiva que se va construyendo cautelosamente, donde confluyen la mirada que dirige la cámara y la del protagonista, Alan (Alan Garvey), un adolescente hipersensible, que en el momento justo de construir su propia cosmovisión del mundo sale a transitar la gran ciudad, a transformar ese tránsito en experiencia. El punto de vista peculiar que resulta de este cruce de miradas articula el montaje poético como principio organizador de los materiales que circulan a lo largo del film; y permite expandir el ojo para encontrar arte en eso que

llamamos *realidad*. Por eso propone experiencias, hace sentir. Los límites entre obra y vida parecen difuminarse, formando una misma actitud vital y artística, una nueva noción para percibir el mundo y para modificar la forma de crear.

En cada uno de sus trabajos César González ha profundizado sobre diversos aspectos del espacio concreto de las villas: sus geografías, arquitecturas, sus paisajes coloridos, los clarososcuros, las personas con sus sentires, los conflictos, la dicha, la sociología y la política que en ellas se desarrollan, la economía, el trabajo, la vida misma en todas sus facetas, tal como se da en un entorno que es para él familiar y propio, lo conoce hasta el detalle más oculto en sus múltiples recovecos. De esta manera ha creado su universo propio dentro del cine argentino. Al igual que en la "trilogía villera" (*Diagnóstico esperanza, ¿Qué puede un cuerpo?, Atenas*), *Lluvia de jaulas* vuelve a esa realidad, pero bajo el brillo de esta observación tan singular, lúcida, melancólica y ociosa, capaz de eclipsarlo todo. Mientras que en aquellas películas el orden del relato hace avanzar la trama, en ésta todo se teje en torno a Alan y a su visión panorámica de múltiples historias recogidas, fragmentadas y filtradas por su mirada en ciernes. Como si lo más importante fuera ofrecer ese modo de ver -su esencia, su dinámica-. Así me sucedió en el cine, entré con ojos ávidos de experiencia al mundo del film.

TURISTA EN MI CIUDAD

La mirada adolescente de Alan fluye junto a esa otra que es ojo, pero también voz directriz del relato. Juntas lo transgreden, tienden a atomizarlo en varias situaciones que, a modo de impresiones, se alternan a un ritmo muy bien sopesado, durante ese deambular que se repite una y otra vez. Las salidas de Alan en busca de la gran ciudad, en busca del conocimiento del mundo percibido con sus propios ojos y sentidos, son el principio y el fin que justifican a las voces que enuncian en el film, cuya esencia tiene mayor impronta poética que lógica narrativa. La vuelta a casa, es siempre un regreso con la sensación – ¿la perplejidad?- del que ha aprehendido algo nuevo luego de la práctica de la observación. Es un paseo con las ansias y las características de lo iniciático. Es el paseo del *flaneur*.



Recordemos que la psicología de este personaje nace junto a la expresión de un nuevo sentimiento vital y un nuevo orden del mundo, dentro del cual la ciudad se abre transformándose en un nuevo paisaje, se erige como urbe moderna en ese contexto de grandes cambios que fue el s XIX. Aparece el gran monstruo urbano que es la MULTITUD: el *flaneur* es alguien que no está seguro en su sociedad y por ello, busca sumergirse hasta perderse en ella. Ama la soledad y quiere a la multitud. Exactamente quiere/necesita estar solo en medio del gentío. Se abandona, se pierde en la gran masa. Busca asilo en ella. La ciudad habitada se le aparece algunas veces como fantasmagoría -y la multitud también-. En ocasiones es tétrica y confusa. Otras, tan colorida o excitante como lo espera el turista más exigente. De vez en cuando explota en mil fuegos artificiales. O mil contradicciones. A veces es habitación. Otras, pasaje.

El *flaneur*, como buen vagabundo, nunca se aburre. Su andar es lento y errático ("como el de una tortuga" dice Benjamín). Es un cronista y también un filósofo, un observador indolente e incógnito, un detective contra su voluntad, un artista que atrapa las cosas al vuelo y sale a la aventura sin importar qué pista seguir. Sigue -se pierde- un pedazo de papel que se ha soltado a los juegos del viento.

Alan comparte casi todos estos rasgos y, sobre todo, tiene un carácter introspectivo y reflexivo. Camina, mira a su alrededor con asombro, saca conclusiones, hace conjeturas. La ciudad es un dispositivo que le permite, además, escribir: sentado en medio de la muchedumbre, en una plaza, frente a una avenida o viajando en un tren repleto. Escribir es el acto mediante el cual hila todas estas reflexiones que se transforman en la base de su sistema de ideas, una filosofía incipiente e imparable en su mente adolescente, sedienta de construir una interpretación del fenómeno que es la realidad. Escribe bajo los efectos de la contemplación, de una melancolía a la que da lugar, no refrena, de la que nunca se distrae (el *spleen* en su estado casi original, si es posible aplicar ese humor melancólico por excelencia al transeúnte de una ciudad del siglo XXI). Todo lo que irradia la atmósfera de Buenos Aires, la calle Florida, las plazas, las estaciones, una caminata junto a las vías del tren, la bajada al inframundo del subte o los pasillos de la villa bajo una lluvia impiadosa, activa la sensibilidad de este callejero que capta con mucho instinto y ojo casi detectivesco la efervescencia de las situaciones citadinas.



ESTAMPAS EN TRÁNSITO: de la villa a la ciudad, de la ciudad a la villa

“Examino la ciudad, a sus habitantes y los lazos que los unen, con la pasión de un biólogo que examina la relación del individuo con la raza y su evolución. Solo así puedo atacar el problema de la patología social. Formando la esperanza de una ciudad nueva.” / Jean Luc Godard

En los viajes que conectan la villa con el centro de la ciudad Alan descubre, piensa, interpela. Representados de varias formas: las caminatas, el tren, el subterráneo. El dinamismo de la imagen se corresponde con el de la palabra. Vemos a Alan jugando con un globo, visitando a un amigo internado en un hospital, o a una multitud de mujeres manifestando en la plaza un 8 de marzo, en contra de la violencia que castiga sus cuerpos, en contra de la violencia simbólica, en contra de los feminicidios de todos los días, reclamando por lo justo y tan necesario, el aborto legal.

La película avanza a través del montaje poético realizado por la mirada del *flaneur*, que captura diversos personajes, situaciones y objetos en la villa o en las calles del centro: un diálogo entre chicas: “si yo me lo cruzo al violín lo clavo en el pecho por todas las que no están”, una noche de cocina y baile en familia (con todas las reminiscencias posibles del neorrealismo italiano), otra de confesión y cervezas, una escena de lucha libre, largas caminatas fantasmales por los pasillitos de la villa, el esqueleto de un auto *pirañado*, algunas reuniones improvisadas entre amigos, personas deambulando sin rumbo fijo, un partido de fútbol bajo la lluvia, la imagen de la villa desierta y azotada por una gran tormenta, la luz rosa-violácea de un amanecer cualquiera pero único, sobre la que se delinean los contornos de las copas de los árboles en medio de la quietud inalterable, un operativo policial, la habitación de un artista anónimo plagada de retratos de Descartes, Hegel, Velázquez y toda esa romántica presencia impregnada en sus rostros, más viaje a través de una ventanilla con un paisaje interminable pasando a toda velocidad... todo esto se conjuga con un entretejido textual muy rico, compuesto de registros que adoptan distintas formas: notas de un diario

de escritura, varias citas, referencias a textos de otras películas -ajenas y propias: hay, por ejemplo, una auto-cita de *Diagnóstico Esperanza*- y también metáforas para renombrar a la ciudad o a la muchedumbre: "ciudad panóptica", "prolijo pelotero para grandes", "la soledad está adentro de todos los productos", "un asco recíproco no permite convivir". Hasta el mensaje recogido en la calle que llega de parte de una estatua viviente interpela y encuentra su lugar en este mosaico textual: "Aquel que tiene un por qué para vivir, se puede enfrentar a todos los cómo".

DE DÓNDE VENIMOS Y A DÓNDE VAMOS

Como si fuera un punto de anclaje en el devaneo del *flaneur*, aparece el 2001 "año en que nací" escuchamos decir a la voz de Alan. Y año que, además de ser bisagra, el punto de inflexión para todo cambio posible, el salto mismo al nuevo milenio, representa para Argentina la odisea terrenal e incendiaria, que culminó con un presidente huyendo en helicóptero -la referencia en la película es obligada- a los cielos turbios de un país cayendo en la catástrofe.

¿Es posible saber hacia dónde ir sin comprender antes de dónde venimos? La mirada que sostiene la cámara ilumina la introspección adolescente, cuya sed por entender su entorno se traduce en pensamiento propio, cuando no en poesía. Esta revelación sobre el origen del caos a su alrededor es vital y se expresa a través de la forma poética.

"El filósofo produce ideas,
el poeta, poemas,
el profesor, compendios,
el delincuente produce delitos,
lo cual contribuye a incrementar la riqueza nacional.
El delito es parte de la división nacional del trabajo.
El delincuente produce a la policía.
Esta orgía de la represión está llena de cómplices."



Bajo este orden de cosas heredado y perverso cabe preguntarse si hay otros caminos posibles que el de convertirse en un gángster para alguien nacido y criado en una villa de la Argentina en llamas del 2001. Ese mundo del delito ejecutado por *delincuentes producidos* como parte de un plan meticuloso y macabro se presenta bajo la forma de la tentación para Alan, que sí, podría portar un arma muy fácilmente, eso sería algo lógico según esta política, iniciarse en el delito. Pero lo cierto es que él percibe como lo hace un artista: tiene a la música, escribe, sobre todo experimenta el mundo de un modo hipersensible, lo guían la observación y la extrañeza. Vive y siente un natural desconcierto, la disyuntiva existencial se expresa con toda la lucidez de su nebulosa adolescente. El proceso de saber de dónde viene y descubrir hacia dónde ir es algo que dura un tiempo indefinido, prolongado, perenne. Cualquier decisión podría traerle un cambio de rumbo: porque la meta del *flaneur* es lo nuevo. ¿Existirá una ciudad nueva para experimentar otras realidades posibles? La conciencia de ser un condenado desde la cuna es una especie de clarividencia para este joven muy lúcido: "Fui preso antes que persona" se oye en off.

Los ecos de la tragedia de Porotito, muerto a balazos con 13 años, resuenan, casi conviven, con esa explosión del baile de Elías, una escena con la impronta de la improvisación -quizás eso la hace perfecta e inolvidable-. La experiencia poética llega a sus niveles más intensos para configurar un final sin final, donde la potencia de las ideas ensayadas a lo largo del film se funden en imágenes de inexplicable belleza: Alan besa un puñado de flores junto a un fuego, se escucha el eco de una música, sirenas, tiros, fuegos artificiales. Tal vez piense -como lo haría el *flaneur*- en las idas y vueltas que conforman la vida, en la fugacidad de la existencia, el deseo de un orden nuevo como meta a perseguir, o en el último de los viajes, la muerte. ■

*Todas las citas que aparecen en esta nota fueron tomadas de *Lluvia de Jaulas*, de César González (Argentina, año 2018, 82 minutos).



AVENTURA, REALITY Y ENSUEÑO

CONVERSACIÓN CON DIEGO LEONE

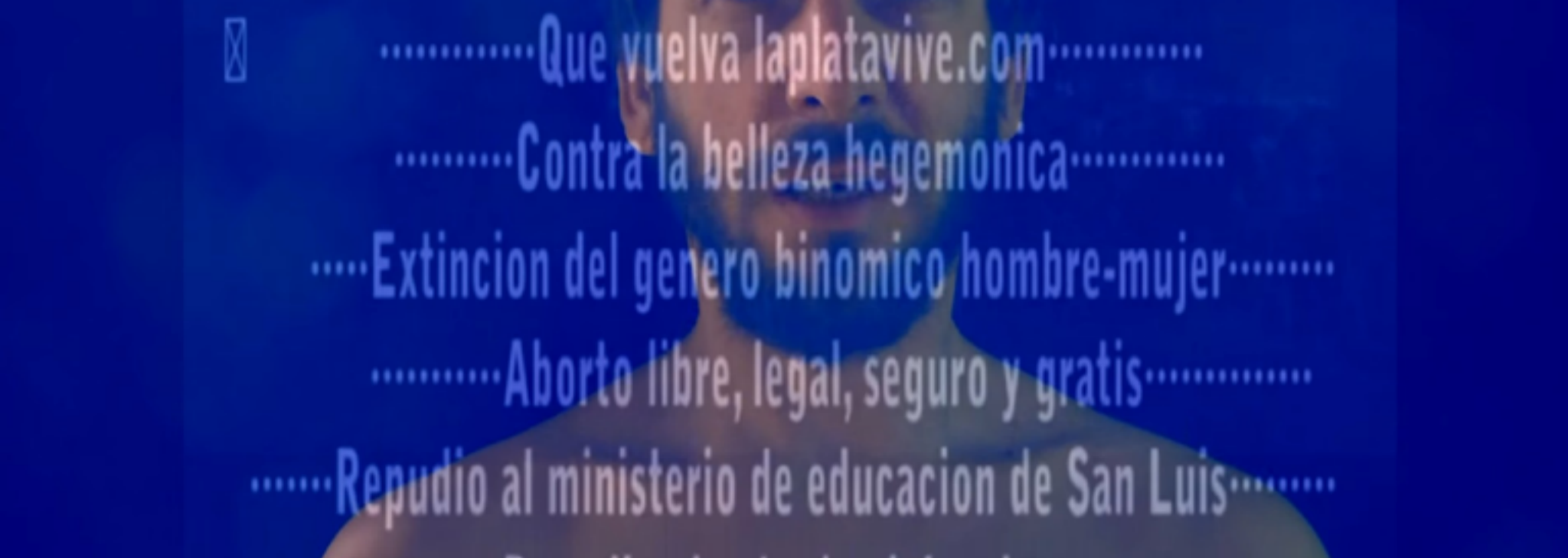
Por Juan Barcellandi & Agustín Lostra ■

Juan Barcellandi: Contaste que filmás desde los 12 años. ¿Cómo fueron tus primeros acercamientos al cine? ¿Cuántas de esas primeras experiencias con la cámara siguen vigentes en tu forma de hacer hoy?

De chico empecé sacando fotos con la cámara réflex de mi viejo, me gustaba hacer fotos familiares, retratar a mis amigos en el barrio. Cuando terminé la escuela hice un curso de fotografía y después entré en la Facultad de Artes. Usaba una videocámara VHS compacta con la que empecé a registrar momentos de mi familia y de mí mismo. Recuerdo que el primer video que hice se trató de un plano secuencia donde registro una pelea con mis viejos. La cámara estaba puesta en el baño, donde la puse, dejando la puerta abierta, en el plano se los ve a ellos que actúan. Les sirvió para sacar su enojo verdadero. También recuerdo que filmaba imágenes de marchas y asambleas.

Todo esto previo al 2001. Mi adolescencia transcurrió durante los '90, una época muy careta durante la cual era fan de grabar los hits de la radio en cassettes para escucharlos en el Fiat 147 que teníamos con mi hermano. Manejábamos desde los 13, yo quería ir a bailar a boliches, desde que pude fui a matinés, también a peñas, fiestas en casas chorizo y a bares *under*. Después de terminar la secundaria, empecé el curso de fotografía. Me sentía un poco perdido, hasta que una amiga me dijo que su hermana necesitaba un actor para un corto y fui. Ese día quedé fascinado y decidí que quería hacer cine. El primer año de facultad aprobé pocas materias. Me gustaba Guión, que en ese momento daba Leopoldo Brizuela, a él le había gustado un trabajo mío, lo cual me motivó para escribir y luego ser profesor también. La historia se trataba de un mochilero que viajaba al sur con muchas dudas sobre su identidad y se sentía seducido por un camionero que le preguntaba si era puto. El joven se escapaba diciendo que no y se quedaba en un pueblo de la cordillera. También recuerdo el primer corto que hice con mis compañeros, sobre un desocupado que vivía en el Arroyo del Gato y escuchaba la voz de una estatuilla de San Cayetano que le decía: "Yo apoyo la flexibilización laboral", eso lo volvía loco y lo incitaba a tirarse de un puente del arroyo. Esas fueron mis primeras experiencias con el cine. Luego me fui a estudiar a la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, en CABA. Me iba en bicicleta y en tren a capital todos los días. Ahí estudié sobre el cine documental y su vínculo con lo sociopolítico, comprendí lo importante que es la mirada del realizador, el límite ficción-documental y también las modalidades de Nichols. Aprendí a editar con el Adobe Premiere, eso me abrió a un mundo nuevo de exploración con el video. Me compré una compu, una cámara MiniDV y comencé a registrar todo lo que se me cruzaba. Después, a los 24 años, me di cuenta que tenía que volver a la Facultad de Artes porque quería ser profesor.

.....Basta de crímenes de odio.....
.....Exclarecimiento del crimen de la Moma.....
.....Real aplicación de la ley de identidad de género.....



Agustín Lostra: ¿Desde cuándo generás archivo de lo que te fascina? ¿Considerás el filmar como parte de un ritual, de una sanación?

Al principio filmaba para generar un registro documental. Me gustaba andar con mi cámara de video en la mochila por si me cruzaba un suceso inesperado o algo divertido. El cambio se produjo cuando terminé de cursar y empecé el taller de Tesis con Hernán Khourian. Me di cuenta de que yo hacía Video y empecé a hacer uso de la materialidad de las imágenes, el movimiento de la cámara ya no fue un error y pasó a ser mi presencia. Cuando hice *Aventurxs* (2015) me animé a editar esa presencia, le di un valor. Eso se transformó en mi manera de hacer. La cámara empezó a ser la extensión de mi cuerpo y la imagen, el registro de mi transformación a través del tiempo. Yo no hablo de sanación sino de una construcción del “Yo soy” que es un proceso duradero en el tiempo. El video es un espejo donde logro verme, es un medio para percibirme y sentir que soy parte de algo más grande. El ritual empieza al filmar, después sigue todo un proceso de ver eso como algo extraño y alejarse un poco, procurando que la distancia permita ver eso como si no fuera de uno mismo. Después, en el acto de proyectar termina todo en la pantalla o en las redes. Las imágenes son recibidas por alguien que se siente parte de eso que ve, que se emociona.

AL: Hablaste de tu cortometraje *Aventurxs*. Donde además de tu autorreflexión se observan registros de vagabundeo, viajes, marchas, fiestas, tu familia, amigxs, etc. ¿Qué es para vos la aventura?

Cuando trabajaba en el *Canal Digo* de la Provincia de Bs. As., me la pasaba de acá para allá filmando cinco personajes por día. Recorría todos los barrios de La Plata, Berisso y CABA. Hacía un programa donde hablaba mientras viajaba en bondi llamado *Tiempo Muerto*, en un capítulo hablé sobre mis apodos y conté que de chico una amiga de mi vieja, interna del Melchor Romero me había escrito un poema que se llamaba *Diego Aventura* porque para ella yo era un contador de aventuras. Fue ahí que me di cuenta de que eso se había transformado en realidad y se me ocurrió hacer un video sobre las aventuras de un camarógrafo marica que recorre lugares y personajes con su cámara. La aventura es la forma en la que me gusta vivir, como si todo lo que filmo fuese un *reality* de mí mismo, soy el soñador que sueña el sueño que sueña.

JB: En tu tesis de grado, *La vida mía*, un documental sobre Lola Bhajan, seguiste a tu personaje durante diez años. A mitad de la película decís que te mueve la curiosidad, el sentimiento, la imposibilidad de finalizarla y una obsesión por registrarlo todo. ¿Cuánto hay de inventarse una excusa? ¿Qué buscás en esa forma de registrar a lo largo de los años?

Con la tesis me pasaron mil cosas, una de ellas, construir mi forma de hacer. Al principio quería crear una película que fuera una mezcla de video porno y docu-ficción, algo de eso quedó, pero después se fue para otro lado. En la tesis cuento que parte del proceso fue perderme, tanto en el personaje como en mi mente. Yo quería hacer lo que tenía ganas, sin forzar las cosas. Buscaba la imperfección, el ruido, el error. Haber estado todo ese tiempo con Lola me hizo ser parte de su vida. Al principio ella me intrigaba, me parecía un personaje inabarcable que cambiaba constantemente, pero

aprendí a entenderla y a respetar sus tiempos. Construí esa manera de hacer, a la vez que nos buscábamos a nosotrxs mismxs. Ambxs estábamos perdidxs y así vivimos la vida. Yo quería saber quién era Lola, pero no sabía ni quién era yo. Creo que esa forma de realizar me enseñó que hay un misterio final por descubrir, que es una intuición, pero también es parte de la imaginación. No había forma de saber que Lola se convertiría en cantante o qué pasaría con su familia si no seguía filmándola. Lo último que agregué fue mi voz en off, yo estaba negado a eso porque no quería ser un personaje, creía que con mi mirada alcanzaba, pero no era así y tuve que crear esa trama. La creé con cosas que me pasaron, pero las puse en escena en lugares que eran necesarios dramáticamente, creo que ese trabajo aportó a la narración y pude encontrar un relato más claro. Esa tarea de reflexión me llevó dos años más. Yo quería hacer una película que me cambiara, que no dejara de interesarme, quería ir a lo profundo del proceso de realizar un documental, pero a la vez me resistía a exponerme. La película tenía que atravesar el tiempo y lo comprobé después de registrar una década de la transmutación de Lola. Ahora sí se podía percibir perfectamente lo que buscaba y lograba darle valor al proceso de construcción de la identidad. Nadie cambia en un día.

AL: En el texto que acompaña a la tesis decís que te consideras un documentalista. ¿Qué es lo que te interesa documentar?

Me interesa registrar el mundo que me rodea a través de mis ojos y poder captar algo de la visión de lxs demás. Mi interés es generar archivos, ya sea en video, fotos, películas, quisiera que mis películas sean como una colección de lo real. Pero lo que más me interesa de los materiales que pueda hallar en la realidad, es el poder del montaje en relación a generar diferentes formas desde el sentido del paso del tiempo. Quiero capturar el presente por si cambiáramos tanto como para olvidarme de quién soy y de dónde vengo.

AL: ¿El retrato es siempre autorretrato?

Si lo pienso desde el video me parece que siempre es un autorretrato, lo que elegís registrar habla de quien sos, de cómo lo ves y de ese tiempo en el que estabas haciendo el registro. Me interesa hacer uso del carácter indicial del registro. Creo que en la elección del tema ya hay una decisión, en esa decisión hay una opinión, luego en la forma de filmar tal o cual tema o personaje también hay una forma de ver. Me interesa acen-
tuar esa cercanía o esa distancia, lo que llamamos enunciación, que para mí es siempre opaca, porque quiero mostrar mi opinión y desde donde muestro lo que muestro.



JB/AL: *El Reality de Lyla Peng* es uno de los grandes hallazgos con el que nos encontramos en tu canal de Youtube. Parece haber algo en el documental de personajes que es recurrente y que trasciende tu autorreferencialidad, una necesidad de abrir mundo a aquellas personas que te motivan. La cámara pensada como un intercambio. De volverse anónimo. De identificarse con lo filmado.

El Reality de Lyla Peng surge también de mi trabajo en *DigoTV*. Una vez me pidieron que la entrevistara; cuando la conocí hicimos muy buena onda y nos pusimos a jugar a hacer un reality, los videos surgieron de esa improvisación, del juego. La verdad, fue un éxito inesperado porque a la gente le encantó. Siempre hay identificación, la cámara es un canal para que fluya la energía entre quien filma y quien es registrado, por eso tal vez funcionó muy bien. Después el proyecto no continuó, pero amo a Lyla, y agradezco haberla cruzado. Siempre que filmo algo es porque me siento representado, sino no lo hago. No me gusta hacer cosas solo para resaltarme yo o inflar a otras personas, me gusta elevar a la persona registrada y noto que cuando la persona ve eso se entrega, porque sabe que no vas a usarlo para un fin meramente propio. Creo que la cámara registra lo que veo y siempre hay una identificación, también me gusta la idea de ser por un instante el ojo del espectador y llevarlo por diferentes laberintos de lo real, hasta su propio interior.

JB: Hay semejanza entre la personalidad de Lyla y tu lenguaje: sobrecarga de imágenes artificiales, yuxtaposiciones, saturaciones de color, remixes noventosos electrónicos y cumbieros, extravagancia. Esa “aberración” técnica parece estar exacerbada como parte de una búsqueda rebelde, contestación a lo otro, a lo perfeccionista.

El objetivo realizativo era hacer un registro de la espontaneidad y lo performático de Lyla, haciendo una parodia de un reality show. Junto con Pepa Lozano pensábamos un

tema y un lugar que organizara el rodaje, pasar un día con ella. Siempre me interesó el reality como forma, porque mezcla lo real y la ficción, y esto fue lo que me llevó a la experimentación con este formato. Cuando la conocí mi idea era, como decís, ir mostrando toda esa mezcla de estilos superpuestos que conviven en ella como personaje. La experimentación también estuvo en la búsqueda de un montaje que representara el ritmo acelerado que me daba el personaje y su mundo. Así surgió esa dinámica "trabólica" de la cámara que la sigue sin parar. Ella habla un poco de lo que le pasa con lo bello, con la norma; y eso encaja perfectamente en los temas que vengo trabajando: nada es casual, todo dialoga con todo. Por ahí siempre hablo de los mismos temas a través de diferentes formas: el juicio del deber ser. Siempre me encuentro con eso porque tiene que ver con mi propia vida.

JB: Pienso en tus trabajos *Narcisos Punk* (2010) y *Cuerpos.com* (2008). Ambos están montados con videos descargados de internet, el primero tiene toques lyncheanos, me recuerda a la primera parte de *El Auge del Humano*, de Teddy Williams y esa mezcla del pop y la basura en *Gummo*, de Harmony Korine El segundo está relacionado con los videos virales, roza lo gore, lo sórdido. ¿Qué se juega con montar cosas de internet? ¿Cómo llegás a esa experimentación?

Esos videos fueron experiencias de improvisaciones con materiales robados de Internet buscando jugar con el sentido de lo privado que se torna público. El video *Cuerpos.com* lo hice en tres días, me dedique a seguir los links de videos que me llevaban a otros, ponía palabras en el buscador de Youtube e iba encontrando los materiales. La idea era pensar en los diferentes usos que se le da a internet y cómo se expone el cuerpo. Generar un mix de imágenes donde ver cómo el cuerpo se modifica con las acciones que realizan los personajes a otros cuerpos o a los propios. Esos videos fueron filmados de la pantalla marcando el lugar de mi mirada. Después de recopilar

varios materiales diferentes me puse a hacer un orden según el impacto que me generaba cada imagen y así intentaba organizar una estructura que llevara a un clímax. *Narcisos Punk* es sobre gente que se miraba a sí misma en vivo en la página Cam4, pasé una semana buscando gente "frikeandola" y luego me puse a improvisar con la materialidad del video para establecer vínculos entre ellos, como si los personajes se miraran entre sí. También me interesaba el montaje de lo sonoro que lograba capturar de esas transmisiones.

AL: ¿Cómo convive en tu mundo lo berreta y lo excelso? Hay imágenes de una belleza fuertísima, por ejemplo, Lola en las playas uruguayas, el niño entre los pastizales en *Jony de la 630*, vos entrando al mar en *Aventurxs* (2015), que se mezclan entre toneladas de trash y por eso justamente resaltan con más fuerza, ¿Pensás esto como un sistema? ¿Lo ves?

Me gusta romper con la expectativa tanto de lo narrativo como de lo bello, algo desprolijo puede ser hermoso y lleno de sentimiento, como una imagen bien hecha y prolija con buena luz. Todo lo que hago está pensado en relación a generar vínculos entre imágenes. Cuando filmo pienso dónde iría cada imagen y en relación a qué. Tengo un orden de las cosas en mi mente que se plasma en el acto de montar imágenes. Me gusta hacer imágenes desde la intuición, veo como están las cosas dispuestas en la realidad, donde está la luz y donde me pongo yo. Las imágenes de Lola en la playa, creo que toman esa fuerza por lo que fue visto anteriormente, este trabajo pone foco en los procesos, desde el plano del personaje y del proceso creativo, en este caso el paso al HD fue usado como un punto de giro en la estructura dramática. La Imagen de *Jony de la 630* fue creada por mis alumnitxs de un taller que hicimos en un barrio y es el ejemplo de eso que decía sobre estar en el momento adecuado y ver dónde está la luz y dónde la cámara. Las imágenes funcionan como el aire, a veces dando un respiro luego de la vorágine de imágenes conglomeradas en un instante. En *Aventurxs* después de ver mi

mundo interior lleno de ruido y voces fue necesario para mí que se genere un instante de paz y disfrute. Sentí que estaría bien representado por mi cuerpo desnudo que se mete a ese mar inmenso y fresco.

AL: Pienso en los comerciantes del barrio chino en el reality, la familia de Plaza San Martín que se enoja en *Aventurxs*. En esa fiebre del registro uno se mete en lugares incómodos, ¿Disfrutás ser un metido, ser incómodo, ser odiado por quienes son registrados? ¿Cómo manejas el límite acerca de qué se filma y qué no? ¿Creés que hay algún límite?

Sí, hay límites pero son movedizos. Hay que percibir lo que ocurre en el momento del registro y filmarlo, después se decide que se muestra. Yo quiero exponer mi incomodidad y la de los otros, porque siento que vivimos en un mundo incómodo, es un poco poner en escena el miedo a enfrentar esa situación de incomodidad. La gente de la plaza San Martín se manifestaba en contra de mis derechos, las imágenes son producto de un impulso y la improvisación, en realidad fui a filmar a mis amigos que marchaban en apoyo a la Ley del Matrimonio Igualitario -que ya se habían ido-, vi que estaban los católicos y entonces aproveché esa situación. Pero todo tiene un costo, la cámara me dio seguridad al enfrentarme a ellos, pero a la vez fue muy estresante y me sentí re expuesto. Lo de los comerciantes del barrio chino surgió más por una perfo de Lyla, ella quería mostrarnos su cultura y resultó que ellos no quieren que los filme nadie, sea china o sea quien sea, fue lo que sucedió y nos resultó muy gracioso.

JB: Aventuras en soledad, un mundo íntimo que se vuelve público. Años de practicar, observar, registrar, montar. ¿Qué relación establecés entre el paso por audiovisuales y tu forma de hacer cine? ¿Cómo ves la tesis en relación a tu recorrido por la carrera? ¿Qué pasa con ese estar solo con la cámara?

Cuando empecé la carrera de cine nos decían que nunca íbamos a hacer cine, que era carísimo y que nadie iba a querer producir nuestras películas. Creo que eso me empujó a hacer todo solo y ser quien lleva la idea hasta el final sin esperar nada. Creo que hay mundos nuevos posibles y no paro de soñarlos, pero hay que llevarlos a la acción. Mi acción fue crearme un mundo posible donde poder hacer pequeñas películas con muy pocos recursos. Creo que esta búsqueda se logra plasmar en la tesis como trabajo final. Lo que aprendí en el camino de estar solo con mi cámara es hacer las cosas desde quien soy, escuchando mis mil voces hasta detectar cual es la real. La cámara es una tecnología que me conecta con la realidad, es como una mente que sintetiza mis ideas y mis ilusiones.

AL: Sé que además de ser realizador audiovisual haces danza y expresión corporal. ¿Ves algún enlace entre tu trabajo de cámara con tus trabajos corporales, de danza?

Hice un recorrido por el yoga, el teatro, la danza, la performance y me sirvió mucho para entender que todo ocurre a través del cuerpo, sin acción y movimiento no habría película, pero sin silencio y quietud tampoco. Estas artes me influenciaron al crear una disciplina y al pensar el documental como una performance. La vida mía es lo que pude hacer atravesando una distancia desde La Plata a Floresta durante un período de once años. Esa acción fue cambiando pero era la misma, ir a filmar a Lola. Después de estar varias horas viajando, charlando y después ir a fiestas, volver a veces al otro día, tomar colectivos, trenes y subtes el cuerpo no es el mismo, siempre era necesario descansar de tanta intensidad. Eso generó una metodología que incluía el distanciamiento que me permitía concentrarme en la edición hasta retomar el rodaje. La película es producto de ese ir y venir, por eso creo que *La vida mía* es el registro en imágenes de una performance donde nuestros cuerpos e identidades son transformadxs a través del tiempo y el espacio. ■

TODOS TODO

LA BARRA PARQUEE

Por Agustín Lostra ■

“La idea o la logia que forjé
¿Qué forrada es eso?”

La Espada, Nunca fui a un parque de diversiones

Escribir sobre Parquee. Sobre lxs Parquee. Proyecto mutante, comunidad de experimentación, de festejo, de trabajo. Las recurrencias comunes y las insistencias personales. Hacer un perfil, un retrato para este presente tambaleante. Apostar al archivo como forma de conocimiento del lugar que transitamos. El archivo de los últimos años. Un grupo que se forma en 2012/2013. Un grupo que sobresale en las producciones locales a fuerza de su prepotencia de trabajo, su psicodelia común y su glamour sucio.

Atravesadas y atravesados tanto por el cine de Brakhage como por la música de *Animal Collective*, por las looperas como por el filmico, por la gestión de fiestas en *Casa Animal* como por los talleres de revelado artesanal, la familia Parquee es movidita.

Intentar fijarla, sacarles la foto, el identikit, es un proyecto destinado al fracaso, además de aburrido e injusto. Prefiero poetizar sus trazos, rendirles homenaje e intentar zarandear para que alguna fruta común sirva de alimento para todxs.

El grupo empieza, cuentan, por la afinidad musical y estética. Por un gusto común por lo psicodélico. Juntándose a ver películas, *siempre había una peliculita dando vueltas y todos la veíamos, eran una especie de alianza*, una fauna extraña.

Lxs fundadorxs son lxs hermanxs La Banca, Manque y Antú, *usina de creatividad*, el nombre venía de su banda (*Nunca fui a un parque de diversiones*) y, algunxs cuentan, lo propuso Antú apoyada contra una ventana, divertida por la repetición de la e. Sello audiovisual antes que productora, su nacimiento fue entre amplificadores y tucas.

Las primeras actividades fundacionales, como el corto *GRRR* (2012) hablan de un legado de la antropofagia brasilera: esto es; tomar los discursos hegemónicos (el videoclip, la publicidad, el porno, el cine *de calidad* esteticista) y fundirlos con el legado de los *otros cines* (refucilos de Caldini) y las incipientes inquietudes propias. En *GRRR* la animalidad, las ganas de destruirlo todo, la sátira y lo siniestro cohabitan en un vómito punk.

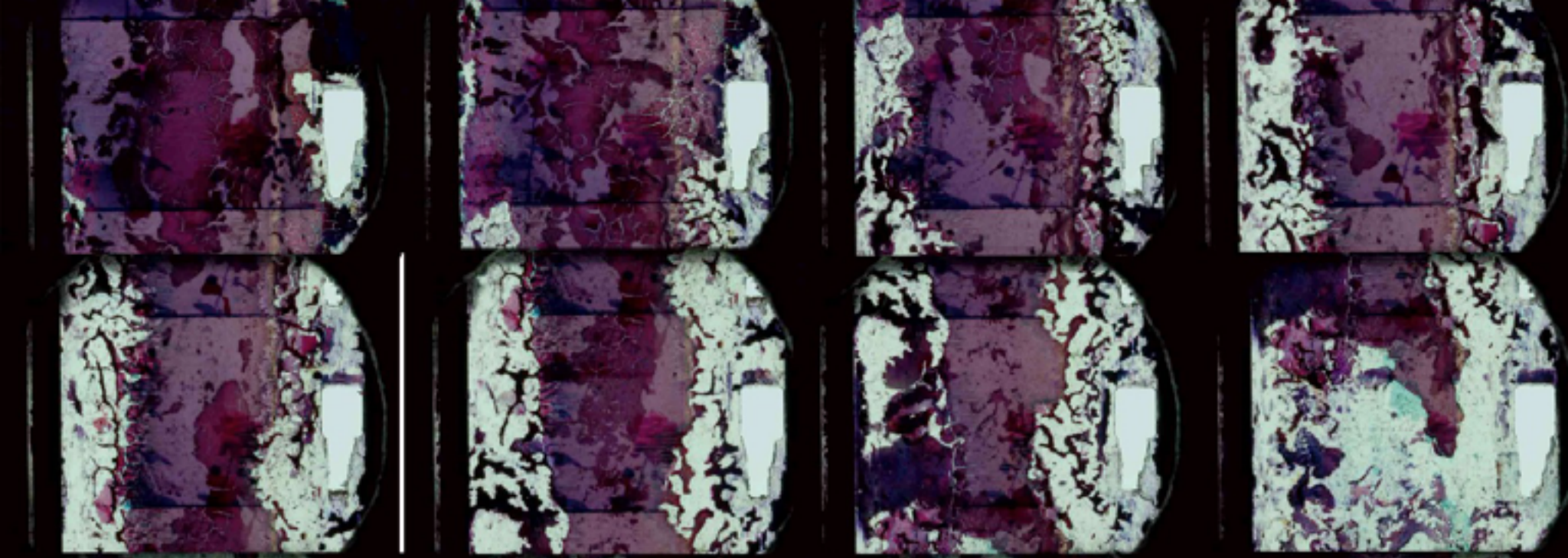
Otro mojón importante fue el proyector de filmico que le compraron a Paula Herrera y con el cual comenzó la fiebre fílmica. Paula es la protagonista de *No Hay Control* (2014), cortometraje dirigido por Manque y Pilar Falco, y es de alguna manera un ícono que representa el espíritu autogestivo y ruidoso del grupo. Una mujer que se reinventó de las ruinas de un proyecto familiar normativo resquebrajado, como artesana de las ropas y las fiestas. Fue también en su hogar, *Casa Animal*, santuario de lo freak durante un par de años en la ciudad, que el grupo experimentó su identidad.

De ahí en más Parquee crecerá con la voracidad de una planta tropical, enlazando mundos con puntos de contacto con otros colectivos de la ciudad, una alianza de fuego con Julia Sbriller y su proyecto *Creadores de imágenes*, con la célebre *casita 8* y lluvias de recitales; hasta los días presentes mientras gran parte del equipo recorre Europa, filmando, mostrando y sin dejar de explorar.

Un grupo en el que a veces se trabaja a la par en proyectos comunes y luego, durante meses cada uno está en la suya. Una ética de la libertad, de los amantes. Grandes intensidades intermitentes.

Celebro el fogoneo mutuo, el propio armado de la escena, el sello, como conductas vitales y desbordantes que propulsaron la movida audiovisual platense de estos últimos diez años.





EL TEMPLADOR

Nos encontramos en su departamento, que comparte con dos amigos, en el corazón de San Telmo. Al frente, una unidad básica que dice *LA TEMPLANZA*. Pienso, sin equivocarme, que es una palabra guía. «Templar: Enfriar sumergiendo en agua, aceite, etc., un material calentado por encima de determinada temperatura, con el fin de mejorar algunas de sus propiedades». Pienso en el cine de Juani Angaroni como un cine de templanza, de pasar materialidades del calor al frío, de lo fuerte a lo suave, de lo lento a lo rápido, para destellarlo, para hacerlo hablar.

Me recibe con su habitual serenidad y nos sentamos a la mesa, para iniciar la conversación le pregunto sobre su relación con el filmico. A través del visionado de archivo y de obras hechas por Pablo Huerta, Juani empieza su romance con el formato. Trabaja una serie de retratos de personas de la ciudad, como el señor de las pelucas de calle 7. En conjunto con Guillermo Detzel arman este cortometraje, con una entrevista salvada del ruido de un secador de pelo invasivo.

Las *pelucas* luego se combinará con un registro de sobrinos para volverse otra cosa.

También Las Pelucas me hizo contestar lo que había filmado, filmé esto, ahora que filmo. Como para seguir con una narrativa, con una obra más grande. Ya filmé un viejo, ahora voy a filmar niños. Un hombre viejo en espacio cerrado, niños en espacios abiertos. Una contraposición espacial y de energía. Agarré y llevé mis sobrinos a la playa, los dejé que jueguen y los filmé también en super 8. Ahí empecé una obra que era la más seria que hice en ese momento que se llamaba "Olas Siempre". Una contraposición entre un hombre grande que añora el pasado y unos niños jugando, hablando desde un presente muy vivo, muy espontaneo. Todo eso entrelazado con archivo y con cosas que conectaban recuerdos, cosas que visualmente me gustaban las metí ahí...

Proyectos posteriores lo encuentran registrando pescadores de la escollera con película color de no tan buena calidad y un revelado con un químico extraño que les dejó una imagen verdosa que se pega con la contaminación, lo añejado y lo relegado de las personas retratadas. Juani una vez más mezcla sustancias: los pescadores y su modo de habitar la ciudad en contraste con la arquitectura de resabio aristocrático del balneario.

Lo constante es el retrato.

Sí, me interesa mucho escuchar a las personas, me parece que los retratos son un tesoro que vos tenés, que está bueno que quede y compartirlo. Sobre todo hablar con gente grande -después me joden con que solo filmo viejos- pero me interesa mucho la gente grande que quiere ser escuchada y nunca es escuchada,, a mí me interesa escuchar. Hay algo que queda en la memoria. Y bueno, el tema del formato es loco porque pueden cambiar las épocas, las computadoras, puede haber una catástrofe informática y perdemos toda la data y el soporte de súper 8 lo tenes en la mano, lo podes ver. Aunque no tengas un proyector lo desplegás y la imagen está ahí.

Otra obra, *Flores*, hecha a partir de un montón de fotos, con un escaneado cuadro a cuadro,





trabajando en la edición el fotograma a fotograma para armar un montaje vertiginoso. Una especie de vómito de su trabajo en la publicidad, que le estaba rompiendo la cabeza, una reacción desenfrenada a los planos hipertensos de dos segundos de las redes, como el Chaplin alienado de *Tiempos Modernos*.

Seguimos conversando, le consulto por la asincronía, la posibilidad de pensar las bandas de imagen y sonido como bandas separadas que no

tienen por qué ir por el mismo sendero. Me dice que le fascina la idea de sonorizar en vivo las piezas, la idea del vivo que se genera con el fílmico que seguramente viene de su experiencia como músico. Esta idea poderosa de la obra totalmente abierta, factible de ser remontada, de ser trabajada incluso en el vivo, variada. Una relación menos terminal con la pieza, tenerla como materiales de composición. A la manera de una liga de improvisación teatral pero cabalgando un proyector que traquetea. Le pregunto por el lugar para el espectador en el cine “experimental”.

Yo me intereso por el espectador. No me da lo mismo. Me intereso porque la persona esté atenta, por guiarla, sobre todo por la dispersión que hay hoy. Me interesa el dialogo con el espectador, su reacción, y que sea parte de la obra... Es un accidente la obra, una cosa que va surgiendo sobre la marcha en mi vida, acá, empiezo a decir esto puede estar bueno, esto me equivoqué, esto...y después es bastante difícil que las cosas salgan como en tu casa, pero si hay cosas más macro que puedes manejar que son golpes de efecto que puedes usar para que entre el espectador en cierta armonía con uno que este ahí presente. Que la gente disfrute igual que yo. Ahí surgen un par de artilugios como la contraposición de cosas, la tensión y distensión... Creo que es la base retórica del arte, se usa en la escritura, en la música... Hay obras que son muy monótonas y que también son otra forma de ver las cosas y se pueden apreciar, se puede apreciar la monotonía. No solamente con tensión o distensión se genera un goce, pero a veces la monotonía o la variación constante generan cosas también. En mi caso por ahí soy más rústico por decirlo de alguna manera.

Para cerrar le pregunto por la música como primera formación.

Claro, coincidimos: lo suyo más que una edición es una composición.

Y las proyecciones, recitales.

Sin duda el linaje Parquee es amplificado, más del vértigo sudado del recital que de la sentada zen en la butaca.



LA COLIBRÍ

Pienso en el cine de Pilar Falco como el de una mirada de colibrí. Se acerca a alguien, luego de un salto un poco más, luego se aleja. Es un cine inquieto, de paneos verticales y horizontales como una cabeza que voltea para mirar. De pajarito que se va acercando donde le llama la atención. A dónde llama el deseo. Un cine erótico, entendiendo lo erótico como contacto sensual con el mundo, con lo que atrae a los sentidos como un camino de trance. Un picaflor que se embriaga en el corazón de las rosas.

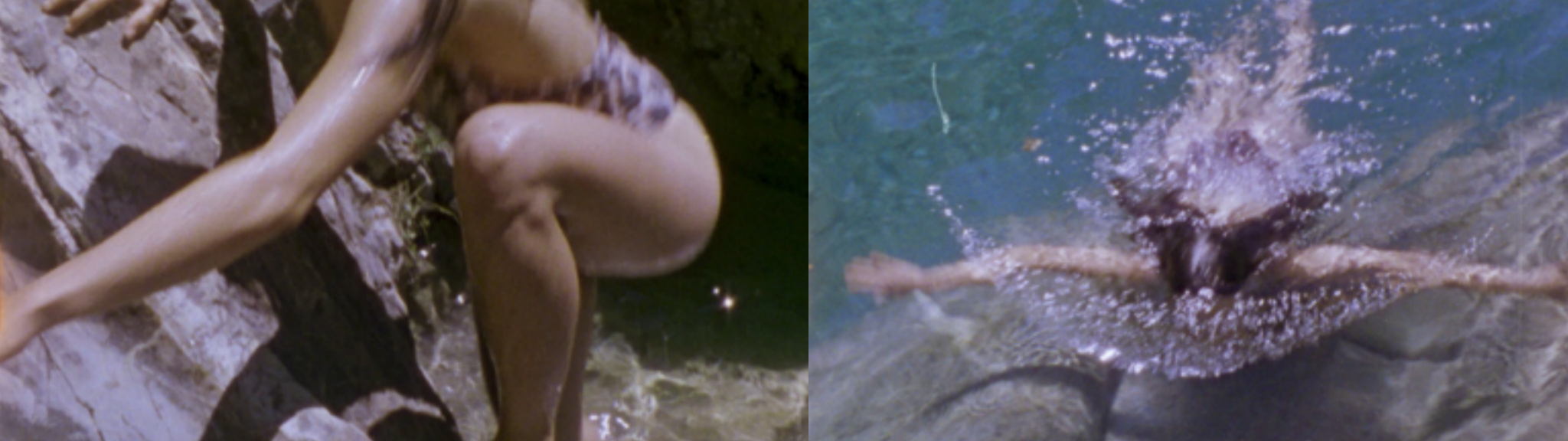
Un cine de la repetición. Del volver a ver lo que produce una gracia inexplicable. Y es, también, un cine de capas sonoras que se superponen, luego se aquietan, como recuerdos cruzados en una alucinación de ácido. Desde Holanda, a través de whatsapp, me contesta algunas preguntas con las que bosquejo este retrato.

Pilar trabajó durante bastante tiempo acompañando las movidas de *Tormenta* -un proyecto textil y visual con dibujos propios estampados en prendas- de Pau Giorgi junto a Barbi Visconti. La idea de misión, del llamado que la ponía a registrar el proceso de armado de las prendas para montar pequeños documentales, *mini* documentales como ella los llama. Sintió ahí el empuje hacia la cultura del *hazlo tú mismo*, en la que Pau fue su maestra. Eran los comienzos de Instagram y fue nodal empezar a producir piezas cortas e impactantes que sirvieran para la difusión en las redes. Eso aceitó su capacidad de montaje y volvió mucho más eficaz su mirada a la hora del registro, empezó a sistematizar.



Con el tiempo me empezó a pasar que no tenía que registrar tanto, que con menos me alcanzaba, que eran los planos que más usaba en el montaje. Empecé a generar en el montaje paneos en la cámara, y después los hacía en toma directamente para que me quedaran y después cortar. Creo que es una tendencia, porque fui aprendiendo a filmar de esa manera y me gusta así. Y me está pasando ahora con el súper 8 que es diferente, que no hay tanta posibilidad de elegir toma, es lo que hay. Vengo filmando de esta misma forma, con esta cámara con mucho ritmo, fui encontrando mucho en el montaje. Un rollito vale mucho dinero y mucho tiempo, mucho tiempo de esperar a que eso esté listo. Mucho tiempo entre filmar y ver. Esto hizo que empezara a tratar de montar en cámara, a filmar como si eso ya fuera a quedar.

La recurrencia de trabajar a partir del pedido de alguien o de una propuesta impacta también en sus piezas en solitario, en las que muchas veces el sonido que propone otro es la primera piedra para tramar su montaje.



Le pregunto por el goce. Porque lo veo en sus trabajos. Un retrato del placer.

Sí, me gusta esa idea. No sé si lo pienso conscientemente. Pero seguro que cuando filmo o grabo es porque una imagen me da goce. Incluso al momento de elegir imágenes de un archivo, busco eso. Puede ser el movimiento de la cámara, la luz o el ritmo de la imagen. Creo que por eso hay agua recurrentemente en mis trabajos, por los juegos con la luz, el volumen, la textura y brillos, la profundidad, la luz atravesando todo eso. La comida, la naturaleza, la libertad en los cuerpos relajados. El registro de lo cotidiano creo que me produce ese goce. En este momento, después de haber trabajado tanto tiempo con el registro de lo “real” a través de mi mirada, me estoy orientando cada vez más a abstraer las imágenes y distorsionar esa aparente realidad.

¿Qué hay, Pilar, en el filmico que no hay en el digital? ¿Qué tiene...

Se convierte en una experiencia directa con la imagen. Desde el momento de encuadrar, disparar, quemar fotogramas, cargar la película, meterle químicos en oscuridad, esperar, lavar, secar, esperar y hacer otra cosa, ver, cortar, pegar, intervenir, dibujar, filmar de nuevo, revelar, agregar más imágenes. Para finalmente preparar la película que será proyectada de la manera que se te cante, porque ahí es donde se sigue ampliando este universo. ¿Cómo va a ser esa proyección? ¿Cuántas pantallas, cuantos proyectores, qué se superpone, qué textura puede sumar a distorsionar la imagen, cómo llevar a un nivel más la experiencia de la proyección?

Actualmente estoy viviendo en Rotterdam y conocí un laboratorio donde hay artistas y trabajadorxs experimentales que no son nada famosos ni están en los festivales renombrados, y están produciendo obra hace años de esta manera, experimentando e investigando con los procesos de revelado, de producción de emulsiones propias, realizando copias con máquinas antiquísimas reparadas. Estos espacios de laboratorios son muy frecuentes, están dispersos por todo el mundo, y son antros donde se resiste y sigue prendida una llama de la autogestión y el oficio, sin tanto glamour ni brillo que nos atosiga todos los días en el vínculo con el audiovisual.

EL COCTELERO

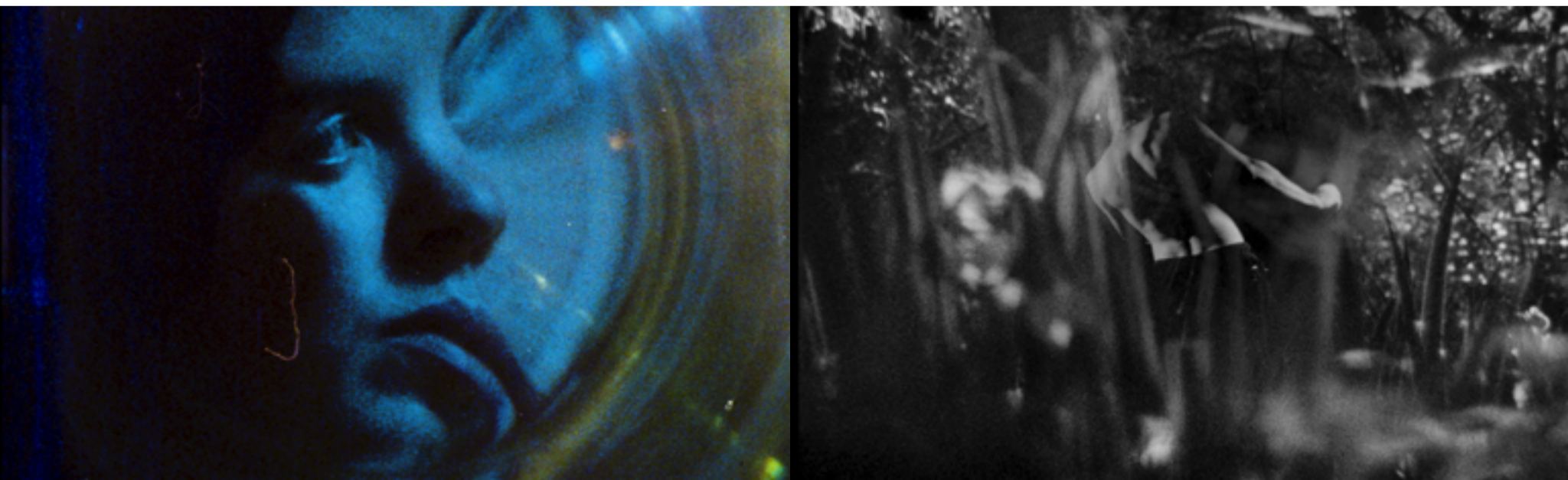
Las imágenes de Pablo Huerta me generan la sensación de un trabajo muy material, un artesanado. Tomar distintas partes y combinarlas, hacerlas resonar en el montaje, contaminarlas, contagiarlas. Un trabajo sobre las resonancias, sobre las rimas, un trabajo de capas, como un hojaldre. Un coctelero armando un trago.

En la conversación que tenemos, que desaparece de mi teléfono por circunstancias misteriosas, me cuenta que siente una influencia muy fuerte en su quehacer, que viene del estudio de composición que tuvo en Chile, sobre todo lo marcó la línea de música estructural. También el cine soviético de los primeros tiempos, el famoso *montaje de atracciones*, ese efecto físico de los cortes sobre las espectadoras. Recuerda que en su primer trabajo para la facultad, hicieron una fotonovela y la docente destacó esa influencia. *Parece una película de Einsenstein.*

Le señaló también una cuestión siniestra en su trabajo y ahora me habla de lo fantasmagórico. Compartía junto con Marcelo Obregón, en antiguas charlas, que el fílmico tiene algo opaco, en contraposición al 5D de aquel momento, demasiado definido, demasiado pulcro.

Su formación en Parquee destaca un momento: un videoclip en el bosque. Fundacional. El contacto con el fílmico, con una digitalización precaria, ya que no revelaban en ese entonces. Fue una primera incursión. Luego la proyección en vivo, diapositivas con músicas tribales y las experiencias de laboratorio con el Enano, Agustin Giovannini

Hay una suciedad en su cine, que él reivindica. Lo estropeado, la ruina, lo turbio como fuentes materiales de composición. Las piezas como artefactos que abren un mundo deteriorado y amenazante. Como pequeñas máquinas de fantasmagoría, interferencias que permiten ver otro mundo, como una fiebre enfermiza o un viaje alucinógeno por el pasado.



🏰 LA FRONDOSA 🏰

La cuarta integrante de este grupo ambulante es, para mí, la más lejana. Renata Daguerre, ahora radicada en Europa junto con Pilar, me manda sus trabajos que no conocía y me habilita la entrada a sus jardines.

Detecto enseguida esta propensión: lo verde, las ramas, el follaje, con su doble efecto vital e invasivo. El cuerpo. Algo eminentemente espacial. Fantaseo: Renata se mueve por los espacios. Ellos le hacen guiños, le dicen “por acá”. Un cine de recorridos espaciales, aún en la quietud donde el cuerpo se sacude y el poema de Whitman entonces recorre, se abre al mundo con su canto inmenso y sencillísimo.

Hay cruces espaciales, una apuesta al cine no descriptivo, que trabaja con espacios abstractos, con dimensiones múltiples y simultáneas.

Me interesa pensar la arquitectura como fuente contenedora de ideas, personas, objetos inanimados, historias, energías... todo sucediendo en un espacio. Observo la materialidad de las construcciones o de los espacios naturales con su historia y vida inherente, así llega la idea a mí: me interpela el espacio y lo retrato/exploro con la cámara.

En el caso de Renata es destacable su trabajo a dúo con Cristian Carracedo, músico y experimentador del sonido que ha colaborado en varias de sus producciones con una improvisación en audio que abre aún más el estímulo errático de las imágenes.

Este borde entre imagen y sonido, improvisación y composición, entre recorrer y filmar; el cuerpo que se acerca a la máquina, la máquina que se hace cuerpo...

Presiento en este fin de recorrido que he encontrado algunos lugares comunes en la divergencia Parque y una pregunta para arrojarle a la lectora:

¿Qué celebran tus imágenes?



GENEALOGÍA PARQUEE

J Me acuerdo cuándo Manque me dijo que quería formar un grupo. Primero nos conocimos en la facultad, teníamos mucha afinidad en el trabajo, en los gustos, nos hicimos amigos, también con Pablo Huerta. Ellos venían de trabajar en *Los Muertos 2* con otro grupo: Tobías Cédola, Joaquín Polo, Juanjo Rodríguez. Manque se despegó un poco de ellos, fue un final medio conflictivo, cosas de la facultad. Nosotros nos estábamos viendo mucho, hacíamos cosas juntos. De repente un día Manque dijo “che, quiero armar una productora en la que estemos vos, yo, Pablo, Pili (Falco) y Renata (Daguerre), que se llame Parquee y empezar a trabajar” Yo me copé porque me encantaba todo lo que hacía él y lo que hacíamos juntos. (...)

P Los inicios de Parquee tienen lugar en mi mente. Empezamos a hacer el primer trabajo en conjunto con Pablo, Manque, Renata, Juani (Angaroni) no estaba en ese grupo, pero éramos compañeros de otras materias en la facultad. Se armó una atracción, una empatía por los trabajos que hacían los otros. Y en tercer año -en el trabajo de filmico de *Iluminación y cámara 3*- a principio de año, dijimos con Manque che, ¿hacemos grupo? Sí de una.

Y ahí arrancó GRRR. Fue fundacional porque todos trabajamos juntos: fue nuestra primera experiencia con filmico, en 16 mm con la Bolex y fue una de las últimas experiencias en la universidad con filmico, porque a los pocos años se dejó de hacer. Esto fue en el 2011.

Ese fue el inicio de Parquee, una especie de alianza, fue hacer en conjunto ese corto y un montón de prácticas en relación a la autogestión, fue ponerle el cuerpo al cine, a la producción, al empuje grupal y colectivo. En ese momento había otras personas que no forman parte de Parquee oficialmente, pero yo entiendo al grupo como un espacio para juntarse a producir experimentando con la imagen, con el espacio, con el ritmo, con el lenguaje, con la expresión interior. Y sobre todo con la experimentación, darnos lugar a experimentar. Quien quiera participar será bienvenido, solo depende del nivel de active que tenga y quiera proponer. Es una familia que va ampliándose y cambiando su composición de acuerdo a los proyectos. Cuando empezamos a ordenar, a formalizar, nosotros lo llamábamos Sello Audiovisual, más que productora.

Parquee viene de Manque y Antú, que son los fundadores del sello y tienen su parte musical. Esta propuesta surge de ellos. Después nos fuimos apropiando del espacio audiovisual, surgió entonces el sello audiovisual, un colectivo y un montón de otras miradas. Y la necesidad de que no sea tan hippie, tan etéreo todo, poder formalizar un poco más hasta que en un momento dijimos *somos una productora* y empezamos a hacer trabajos más comerciales, videoclips y spots publicitarios. Yo lo llamo así, mini documentales. (...)”

J (...) De a poco empezamos a hacer cosas. Al principio estaba más la intención de laburar, de ganar plata, tuvimos algunos trabajitos, cosas chotas, cosas que estaban buenas. Me acuerdo de una cobertura de algo relacionado con el *Trimarchi*, un choque de artistas, nosotros lo filmábamos y lo editábamos. Un oficio por ahí no tan artístico, pero de laburantes del audiovisual. Junto con eso íbamos investigando cine, viendo películas juntos, yendo a ciclos y festivales. La experimentación sensorial fue lo que nos empezó a llamar la atención mucho a todes y había mucho goce en eso, en la psicodelia.

Y un día, no me acuerdo cómo fue, viendo en Youtube *Ofrenda*, de Caldini me llamó muchísimo la atención la textura de la imagen y una poesía tan clara audiovisual, nunca había visto esa posibilidad de juego. Que sea poesía con el lenguaje, no con la palabra, con una forma que es el contenido. Yo escuché a Caldini hace poco decir que él primero busca la forma y después interpreta el contenido o la temática. Me siento muy representado con eso, porque a veces hacés obra y después te das cuenta de los procesos que estás viviendo o las cosas que te preocupan. No te lo planteás de entrada, sino que analizándolo después te das cuenta de lo que te pasó a vos con respecto a la sociedad y al contexto.

Casa Animal es otra rama, hicimos un montón de fiestas ahí, tocábamos. Nosotros con Manque teníamos una banda que se llamaba *Robot Ellos Nos Ayudan* y tocábamos con una sola guitarra que nos íbamos pasando y nos íbamos loopeando. Hicimos un festival, el festival caníbal, que fue un despliegue muy grande, éramos muy chicos para semejante despliegue y era todo un delirio, muy divertido. Organizar una movida y aprender. Aprendimos un montón en eso, haciendo. Y venía mucha gente. En ese momento explotaban las fiestas esas... Y bueno, compramos un proyector de súper 8 viejísimo, un chinon que anda ahí tirado y con ese proyector vinieron unas películas, un archivo que lo veíamos y llorábamos directamente de lo lindo que era ver eso.

Por otro lado Pablo, que es más grande que nosotros, ya había tenido un acercamiento al súper 8 y al cine experimental, había hecho un curso con Caldini, había hecho cursos en Buenos Aires y había filmado. Y después lo recontra dejó. Pasaron los años y cuando volvió este interés, yo vivía en una casa a la que venía todo el mundo y uno de los que venía era Pablo. Yo tenía el proyector en el cuarto. Y ahí surgió su interés por el súper 8, lo había dejado porque se había podrido porque “técnicamente te la hace pasar mal el súper 8 porque es muy delicado y se te rompe en vivo y cagaste” me acuerdo que decía eso.

Y nos pusimos a ver películas de él y eran increíbles. Hay una película que se dejó de hacer (la ekta-chrome, que es color reversible) y él tenía filmaciones con ese material muy buenas, cosas de su vida. Yo empecé con esos archivos a experimentar con sonido y generé pequeñas obras, las mostré algunas veces. Una vez en Bariloche, en una presentación de *Los Muertos 2*. Pasaba unas cintas y ponía unas palabras en el traductor de google para que las dijera y hacía música en vivo. Y bueno, después de haber hecho, ver películas del archivo y hacer obras a partir de eso, decidí comprarme un rollo para filmar y la cámara me la prestó Pablo. (...)

Para *TRAP* estábamos conviviendo Manque, Pablo y yo... era todo un delirio, nuestra casa tuvo problemas económicos, pero bueno siempre estaba Manque enfocado en lo que quería. Nos impulsó bastante. La verdad que todos le metimos mucha garra pero a Manque hay que reconocerle que obviamente sin él no hubiera pasado eso. Lo guionó, lo pensó, lo dirigió y lo produjo. Nosotros igual le metimos mucho el cuerpo y era parte de toda esta experimentación que estábamos haciendo con el fílmico. Nos íbamos a Punta Indio un día con la cámara y tirábamos planos para probar película. Películas regaladas, vencidas, compradas muy baratas. Una luz día, otra tungsteno, probando todo, yendo en el Renault 12 de Manque a Punta Indio a ver cómo se veía, yo aprendí como se cargaba una cámara de 16, había que hacer todo un manejo, no teníamos las partes originales, no teníamos motor, era todo un bardo pero le metimos mucha energía y salió. Fue un rock extremo de dos días en Punta Indio sin dormir prácticamente, pero se filmó todo. Ahí yo hice cámara. (...)

Por lo general Pablo y yo nos ocupamos de la cámara y la fotografía. Pero hemos hecho edición también... la verdad que hacemos todos todo.■

(Todas las entrevistas fueron realizadas a comienzos del 2020. Las palabras aquí reproducidas pertenecen a Juani Angaroni y Pilar Falco.)



FUGAR DE LA MAESTRÍA

CONVERSACIÓN CON MARY JIMÉNEZ

Por Agustín Lostra ■

1

***Sobre las brasas y Con el nombre de Tania* tienen como escenario a la selva peruana. ¿Qué implicancias tienen para vos los espacios de la selva? ¿Cómo se entrelaza la selva con tu cine?**

La selva es un lugar amenazador, hostil, y al mismo tiempo hermoso. Es enorme, vasto, hay mucho espacio. Generalmente es muy difícil entrar a la selva misma pero ya sobre los ríos, en los bordes, en las minas, sientes esa mezcla de encierro y espacio que es muy extraña. Te da ganas de ir más allá, de descubrir, de adentrarte. Tiene un misterio, tiene una llamada, una especie de pregunta. Pero eso es muy subjetivo. Me gusta la selva porque ocurre que ahí están esos temas que hemos querido hacer. Yo no diría que hemos escogido la selva para trabajar, pero sí que nos gusta y que es un lugar con mucha sensualidad.

2

Durante el debate posterior a la proyección de tu película *Con el nombre de Tania* hablaste de la búsqueda de una cámara que no “cace” la realidad sino que explore, una especie de cámara “en trance” con lo que sucede -si no entendí mal-.

¿Podrías explayarte sobre esta idea?

¿Qué aporta una cámara exploratoria y cómo se comporta?

No es una cámara en trance, es una cámara en el presente, en el presente de la mirada. Es una cámara que no anticipa, que no sabe, sino que se mueve en el presente porque tiene un deseo de ir a ver algo ahí adentro de ese mismo cuadro. Es el contrario de una cámara que sabe o que adivina que va a pasar algo y corre para capturarlo. No es una captación, es una mirada. En francés se dice *a regard*. Es una cámara que no trabaja para elaborar una secuencia haciendo planos largos, cortos, cercanos, lejanos, que está pensando en hacer pedazos lo real para que después se hagan un todo, sino que fabrica el todo en el presente. Con esta exploración, no necesariamente en trance, pero inmanente, hay un link entre el que mira, la camarógrafa, y lo que está ocurriendo que es directo, inmanente, continuo; y cuando se rompe, el plano se termina. La cámara se comporta viviendo el presente, no previendo lo que va a pasar. Lo que es difícil, porque generalmente el cine se trata de correr para capturar algo, ¿no?

También en ese presente del plano secuencia de la cámara que mira y no que captura, el espacio y las personas tienen el mismo valor.

Es un tiempo homogéneo, no es un tiempo en el que se corre de una cosa a la otra. Ese tipo de mirada crea un tiempo que valoriza todo el real de la misma manera.

3

El montaje de la película es bastante “espiralado” y también presenta la particularidad de componer una película con largos planos secuencias que podían ubicarse “en cualquier lado”.

¿No es un riesgo para la potencia estructural del film esa posibilidad tan libre de correlación entre las imágenes?

¿Cómo se determinó donde tenían su valor final?

Bueno, claro que es un riesgo esa idea de tener planos secuencias que se pueden colocar como jokers en cualquier lado. Pero justamente yo creo que hay que correr riesgos. Toda esta dicotomía entre saber/no saber, arriesgar... tener la maestría... nosotras le corremos a la maestría. Eso de que tú sabes lo que vas a hacer, y todo está planificado en un papelito, con sus dibujitos y que todo está pensando desde un concepto total... nosotras de eso nos corremos. Queremos que lo real aporte con sus accidentes y las cosas imprevistas su riqueza. Claro que es un riesgo porque hay cosas que no funcionan y no entran en la película. Pero el hecho de que cada cosa exista en sí misma, que cada cosa sea rica en sí misma y que haya fricción y porosidad entre ellas, me parece que enriquece la película.

¿Cómo se determinó dónde tenían su valor final? Tratando y tratando. Hemos ensayado, empujado, visto... La película te habla, ¿cierto? Pones una escena con otra escena, un plano con otro plano, y tú ves si funciona o no funciona, son homogéneos o no, en el lugar en el que lo vas a pegar, en la macroestructura, en la microestructura... El plano de la abuela, por ejemplo, fue difícil porque era una imagen con tanta fuerza de lo real que muchos de los otros planos no funcionaban y al final se pudo encontrar entre qué planos podía existir y con qué sonido...

Son búsquedas en el momento del montaje. No es una película que se piensa en la filmación para el montaje, eso de “vamos a filmar para generar material para el montaje”, de eso también nos corremos.

Lo que no quiere decir que no filmamos bastante, porque pienso que se debe filmar 150 por ciento más de lo que ya crees que hizo tu película.

4

En *Sobre las brasas* hay una presencia de las miradas muy intensa, de las escuchas ocultas de conversaciones que acontecen al lado y también de la no correlación de miradas entre las personas cuando negocian.

¿Fue pensado como un tópico estructural de la película?

¿Cuál fue el pensamiento de la estructura del film?

Bueno, qué gusto me da que te des cuenta de eso, de las miradas, porque si se pensó. Generalmente las miradas en las películas de ficción son naturales, la gente habla y se mira. Pero en la realidad no es así. Muchas veces hablamos y no miramos, o a veces miramos y no nos miran. Eso fue pensado. No necesariamente se debe mirar cuando se habla. La mirada es tan importante que se debe dar en cuentagotas.



5

En *Sobre las brasas* hay una pregnancia de los cuerpos: trabajando, agotados, siendo masajeados, curados, acariciados.

¿Había una búsqueda a priori de estas imágenes en el rodaje o se fueron juntando en el montaje final?

Bueno, *Sobre las brasas* es una película sobre el trabajo, ¿no? Así que es una película sobre el cuerpo. Y sí, hemos pensado en los cuerpos destrozados, como útiles de trabajo malogrados: los pies caminando por encima de las maderas, los pies quemados. El cuerpo que se dice que ya no sirve, que hay que botar a la basura. Todo eso era parte del tema, del trabajo que fue una de las cosas que nos interesaban en la película. Queríamos el precio de un kilo de carbón se sienta. El costo, el costo en cuerpo, en tiempo, en sudor.

6

Tanto en estas dos películas como en tus trabajos anteriores hay una persistencia: el retrato, el perfil. Documentar a alguien, así sea a través de una ficción como es el caso de *Con el nombre de Tania*.

¿Ves esta constante como algo fundamental en tu trabajo audiovisual?

No sé qué entiendes por perfil, si el retrato en el sentido de dibujar el espíritu de una persona, sí, podría ser... Pero no lo veo así en *Sobre las brasas*, que es más el retrato de una familia que se desintegra. En el caso de *Con el nombre de Tania*, sí se trata de entender el alma de un personaje. Quién es, cuál ha sido el momento más importante de su vida, qué ocurrió en ese momento, cómo se sintió, qué resiliencia ha utilizado para poder sobrevivir. El perfil de la persona sí me interesa, pero no diría que es algo para siempre, que pienso seguir haciendo.

7

En *Loco Lucho* usas el montaje de manera muy humorística por momentos y en *Sobre las brasas* también hay ciertos pasajes chistosos como la discusión con Don Gato y el gato que sale corriendo de la casa. Me interesa saber tu relación con el montaje, cuánto de tus manos hay en cada película y qué importancia tiene en tus trabajos.

En *Loco Lucho* yo quería burlarme de mí misma y me parecía que era necesario en esa película. Pero la hice hace mucho tiempo, no soy la misma persona. Además en *Sobre las brasas* somos dos, es otra cosa. Yo no recuerdo si hemos pensado si tal cosa era graciosa o no, me gustaría ser más graciosa, hacer películas donde haya más humor. Creo que tenemos una pequeña tendencia a lo serio.

8

Me interesa saber del trabajo con Bénédicte en las últimas películas.

¿Cómo se trabaja una dirección a dúo? ¿Hay roles divididos profundamente o se trata de una negociación permanente? ¿Cómo se construye de a dos una película?

La relación a dúo ha evolucionado. Son diez años que trabajamos juntas. Al principio era como caminar por un muro, si sacabas la pata te caías a un lado. Era un espacio chiquito para caminar. Y poco a poco, adivinando como es la otra persona, qué le interesa, ese muro solito se ha ido alargando, se ha ido ensanchando. Ha crecido porque es un trabajo de vida, de ver películas, de discutir. Estoy sorprendida porque este último trabajo que hemos empezado, ya casi ni discutimos. Es como si hubiéramos creado un espacio donde una da una idea y no necesariamente se aferra y la otra da una idea y la deja suelta y de repente las ideas se empiezan a poner juntas solas. Ya nunca

se sabe quién dijo qué, ni si la idea fue suya o mía... yo diría que en Bénédicte hay una atención más grande que la mía por la realidad y en mí hay un interés más grande por la estructura. Yo estoy siempre pensando "esta escena debe ir por el medio porque puede servir para tal y tal cosa" o "esta escena podría cerrar la película". Siempre estoy pensando la estructura como una forma, y Bénédicte está mucho más en los detalles, en cosas muy importantes. Te puedo decir por ejemplo que, y a mí no se me ocurren esas cosas, en el último plano de *Con el nombre de Tania*, a Bénédicte se le ocurrió que tuviera una trenza y no solo eso, sino que durmiera con la trenza durante tres días para que al estar deshecha estuviera con un pelo de futbolista. Esas dos cosas que ella sugirió -y que se hicieron- me parecen tan increíbles, cómo dieron verdad a ese momento del final, con esa trenza malhecha con la que ha dormido varias noches, que tú dices "no se baña todos los días como antes"... Ella está mirando los detalles de todas las cosas, el arte, los objetos, los muros, que todo sea muy realista. Que parezca verdad. Yo no tengo esa mirada, yo estoy más pensando en cómo se está filmando al actor, si el actor está dando lo que puede dar.

Ahora el espacio de creación es una cueva, una cueva que se va ensanchando. Hay que saber dar ideas y no aferrarse. Lanzar las cosas, esperar y además la ventaja es que si la idea no es buena la otra persona inmediatamente va a decir "no, eso no, eso no quiero" o se queda suspendida como una especie de alma en el cuarto que da vueltas o la persona dice "ah sí, que buena idea" y así van sucediendo las cosas.

Y ahora estamos trabajando en algo que también queremos que se construya mucho en la filmación, estamos viendo cuáles serán las ideas de base que van a dar el nacimiento.



9

Me pareció interesante lo que decías acerca del plano del minero en *Con el nombre de Tania*, que de alguna manera resquebrajaba la película o hacía un desnivel con el resto del film. Me interesó porque creo en la valía de las películas “desprolijas”, más vivas y menos ordenadas. ¿Compartís esta idea? ¿Te dispara alguna reflexión?

Lo que decía del plano del minero es que nosotras queríamos que fuera una película en sí misma. Que manifieste más que ninguno de los otros planos, que era una secuencia que tenía valor en sí mismo, que podía vivirse como una unidad en sí.

Lo que tú llamas “desprolijo” tiene que ver con lo que yo digo de “poroso”. Películas menos lisas, menos todas igualitas, ordenaditas, bien peinaditas, bien burguesas. Me gusta que haya roce, que haya que luchar para que las cosas se pongan juntas y no que todo vaya bien, fácil, liso, sentadito. Como nos enseñaron a comer en la mesa, que no se puede hacer esto ni lo otro, hay que agarrar el cuchillo así, etcétera.



¿Qué enseñanza dejó cada película a tu quehacer cinematográfico?

Bueno, cada película ha dejado una enseñanza bien diferente. Un gozo también, bien diferente. Creo que cada una es un deseo profundo, un fantasma de algo... no es algo tan racional. Hay películas que me han enseñado mucho, por ejemplo una que hice que se llama *Héroe sin rostro*, ahí aprendí muchas cosas de la vida, de los muertos, del valor de escuchar a las personas. Poder tener la altura necesaria para escuchar relatos de tortura, cosas muy fuertes. Aprendí bastantes cosas. Aprendí también del cine con las películas, aprendí mi relación con la gente, mandar, no mandar, pensar, no pensar, dejarse ir... cuándo eres consciente, muy despierta en relación a algunas cosas y cuándo te debes dejar ir por la corriente, por lo que se presenta. Es una enseñanza física también porque una película se hace en el espacio-tiempo: cuándo filmas, qué filmas, cuándo no filmas, cuándo tomas el tiempo de vivir durante una filmación para que tu vitalidad, tu mirada, se renueve y tengas una verdadera nueva idea de algo y no estés poniendo en caja rápidamente filmando, filmando... Pero esto sería muy largo de contar. En *Del verbo amar* aprendí por ejemplo que las películas podían ser organizadas por mi inconsciente, sin que yo haga mucho. En *Loco Lucho* aprendí que hacer una película con gente de la familia es muy delicado porque ninguna piensa lo mismo que tú de las cosas que pasan. En una película que hice que se llama *La posición del león acostado* aprendí como la gente escogía morir de una manera o de otra. O sea, cada película ha sido algo bien importante. Quizás las más importantes no se hacen. ■

A photograph of a man with a beard, wearing a dark jacket and a red patterned scarf, sitting on a snow-covered slope at night. He is holding a large, bright campfire. In the background, there are dark, bare trees and a wooden sled or sled frame lying on the snow. The sky is dark blue.

ESTA MONTAÑA ESTÁ MALDITA

Por Agustín Lostra ■

“Si empezamos a ver el contrafrente, es decir, no la bahía de Guanabara,
no la fachada cultural de las ciudades, sino atrás,
el contrafrente, qué pasa ahí,
en Río de Janeiro o en Buenos Aires...

Recuperamos eso que planteábamos: el contexto como análisis de la teoría de la ciudad.

Ahí es donde se verifica con precisión un intento de contextualizar permanentemente
cualquier pregunta o planteo que se haga desde el campo cultural. “

David Viñas

“Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque
somos fuertes y vengativos como el Jabutí.”

Oswald de Andrade

ESTA MONTAÑA

Esquí (2021) de Manque La Banca: acercar el tenedor al enchufe, meter el dedo roñoso en la llaga, agitar la cara blanca y culposa contra el espejo, hacer un ramillo bello con toda la porquería y toda la dignidad; atreverse a mostrar el culo y la hilacha.

Si en *Los muertos 2* (2016) ya se percibe un clima apocalíptico, una sensación distópica donde la tragedia era un vacío enorme que despoblaba al mundo y el placer radicaba en destruir casas viejas y otrora excelsas, o en construir una pornografía de departamentos; en *Esquí* la tragedia se engarza a la realidad y es la muerte de Rafael Nahuel y todos los muertos tapados por la nieve de la postal turista, resabios dolorosos que no llegan a tocar los pies de los esquiadores; y el placer es la sonrisa de los pibes del Alto esquiando (Bariloche tiene una frontera de altura entre la fachada turística pegada al lago y los barrios donde no llega el mango).



ESTÁ MALDITA

La película comienza con un instructivo de esquí en alemán, con voces alteradas, con ecos del terror; una lengua colonial sobre libros extranjeros, con una cámara que luego recalca en las afueras de Bariloche y registra la voz de varixs esquiadorxs contando su relación con el lugar (con este recorte del lugar). Hay algo en este primer tramo que sienta las bases de un hacer cinematográfico que bebe de las aguas de la cultura europea pero que ya mira con el rostro torcido, desconfiado, del parroquiano al que le vienen a comprar el terreno; el sonido tiene un transcurrir aletargado y grave que pone sospecha sobre la postal turística. Luego la voz de un narrador que a través de su alemán cruzado introduce la historia de la ciudad. El fondo musical ahora es de tango, como si se tratara de la fachada de una película *for export*, pero se ve claramente que en el fondo hay otra cosa; y sucede otro empalme piratero, Otto Meiling hablando de la fundación de la ciudad, archivo de Carlos Echeverría, que es presentado como actual por esta voz mercachifle.

La estructura se alimenta de pequeñas tramas en un transcurrir psicodélico: los esquiadores de trajes coloridos en repeticiones de videojuego por la nieve blanquísima, un grupo de pibxs que se sacan fotos mostrando el culo -entre lxs que está Manque-, la extraña presencia del *Capa negra* atemorizando a los cuidadores de la montaña, un hombre místico de pelo largo que rescata un muerto del agua; cruzadas todas estas líneas melódicas diversas con un entramado documental donde se registra el acceso al esquí por parte de pibes de poblaciones marginales de Bariloche, sus proyectos de oficio, sus goces y su memoria dolorosa del ausente; Rafael Nahuél. Se encabalgan las secuencias unas con otras, como en ese momento glorioso donde un monstruo blanco juega con una niña.



DIGESTIÓN DEL TERRITORIO

Esquí cruza muchas cosas: por ejemplo, a Shaman Herrera con un muerto y un trineo en el que lo lleva a cuestras, con su voz grave que cantará rapsodias chamánicas a la lumbre del fuego y la luz de la luna. Tiene en su montaje pícaro la marca *Parquee*, del videojuego/videoclip, del estado alterado de percepción, del trabajo con la cámara y el montaje como un dispositivo siniestro que funciona por sí solo. Pero con este cóctel, que podría tranquilamente ser solo eso, un cóctel de formas fugitivas que enmaraña la conciencia de la espectadora para devolverle la sapiencia de lo sentido por sobre el sentido, con referencias históricas más o menos veladas que sirven para morder la atención; la película carga un carbón más ardiente aún, el carbón de la injusticia.

En un plano sostenido y estremecedor de una cascada larga, con una belleza misteriosa que remite a *Twin Peaks*, escuchamos un audio de whatsapp donde una muchacha le contesta a Manque:

Gracias por enviarme el primer corte de la peli, recién la vi (...)

Me quedaron algunas cosas picando, ¿viste? (...)

La historia de Bariloche todes la conocemos:

Es la historia de un estado asesino que aniquiló las culturas originarias (...)



Y sigue. Este momento genera un giro brutal que estremece toda la película, una torsión de cuello, un resquebrajar de la marca autoral del realizador que permite anidar en su largometraje esta declaración de principios. No convertirse en cómplice, en simple esteta de las ambigüedades de lo real; sentar posición y prestar voz para que se digan fuerte, así sea en Berlín, las injusticias que atraviesan nuestro pasado lejano y nuestro pasado reciente en ese lugar asentado en la sangre que es Bariloche. Asocio este proceder deconstructivo del propio film con una tendencia que ya se podía leer en *Los muertos 2*, ligada al procedimiento de la ironía romántica que promulgaban los (¡alemanes!) hermanos Schlegel. La autoconciencia creadora que se inserta en la obra para mostrar su propio límite y resquebrajar el yo en un procedimiento de liberación. La obra como posibilidad de reformulación identitaria, en la primera persona de quien firma la película, pero también en la densidad de estar atravesada (la película y la piel del realizador) por todas las personas que se cruzan delante y detrás de la cámara.

Esquí muestra la contrafachada de la postal turística. En ella se conjugan la forma afilada de un pulso juvenil con la denuncia de fondo y barroca que reclaman las voces del territorio, estremece de belleza y de espanto al exhibir las derrotas de una generación universitaria que aún está paladeando las historias que no nos supieron contar, que no se exhiben en los cines, ni nacionales ni de otras latitudes.

En buena hora hacer un film con los trapos sucios y lucir la hilacha para no volvernos de piedra, ni que la nieve tape con su blancura el reclamo de la tierra. ■



Acercarse a un modo de ver el mundo



Por Juan Bautista Barcellandi & Juan Manuel Artero ■

Sol Miraglia y Hugo Manso conforman una dupla creativa que ha realizado hasta el momento dos películas: *Foto Estudio Luisita* (2018, premiada en BAFICI) y *Cuando el Olimpo choca con La Pampa* (2021). Ambas constituyen retratos de artistas, la primera aborda a Luisa Escarria, mítica fotógrafa de la época dorada del espectáculo de revistas porteño, la segunda sobre Ricardo Cinalli, artista plástico argentino radicado en Londres, quien retorna a su pueblo natal, donde sus obras se destruyen con el paso del tiempo, mientras su hogar británico se transforma por los avances inmobiliarios.

En esta entrevista dialogamos con Sol y Hugo sobre su proceso de trabajo y también sobre el desarrollo de una mirada que se amalgama con la de sus retratados. Hugo dirá “yo me enamoro de los personajes que retrato”. Sol hablará de empatía y también de un proceso que involucra e incorpora el conflicto, de lo inesperado que surge desbordando planificaciones, de la aventura vital que significa realizar un documental.

¿Cuáles fueron sus primeros acercamientos al cine? ¿Podrían comentar cómo se conocieron y decidieron empezar a filmar?

Hugo: Soy egresado de la Universidad del Cine, ahí es donde tuve contacto con rodajes y todas esas cosas. Fue una etapa de formación, pero no me ayudó mucho para lo que hago ahora, que es documental o rodajes sin tanta parafernalia. Trabajé unos años en publicidad y es ahí donde definitivamente me decidí a escapar de ese mundo e ir por el carril opuesto.

A Sol la conocí gracias a Luisita. Ella estaba comenzando a filmar a las hermanas Escarria en su mítico departamento. Me invitó a cenar a su casa y a la hora ya estábamos viendo el material que ella había registrado. Me enamoré de la mirada de Sol, que prestaba atención a estas dos mujeres que nadie -en el mundo del cine, la fotografía, el arte, etc- consideraba en lo más mínimo. Al poco tiempo ya estábamos trabajando juntos, filmando y preparando la carpeta para presentar al INCAA, Mecenazgo, FNA, etc. Desde esa cena continuamos haciendo lo mismo.

Sol: Mi primer acercamiento al cine fue desde la fotografía. Estudié primero Foto y Dirección de Fotografía. Luego comencé la carrera de Imagen y Sonido en la UBA, en la FADU, donde estude como unos 5 años y luego dejé porque prefería estar en lo de Luisita comiendo masitas y filmando. Nunca más volví a cursar, pero me llevé grandes amistades y fue una hermosa experiencia.

¿Por qué se interesan por el documental? En nuestro país hay una gran tradición documentalista ¿A quiénes consideran sus referentes?

Hugo: El documental te ayuda a ver que no es necesario depender de equipos de trabajo tan grandes que corren atrás de una meta o rumbo fijo. Esto termina jugando en contra del impulso que te viene para registrar algo en determinado momento. En cambio, el documental se abre a la duda, no trabaja sobre la certeza y las fórmulas. El documental hace avanzar las cosas durante la incertidumbre. Y considero que para esto siempre es mejor un grupo pequeño y curioso.

En los últimos años la frontera entre ficción y documental se fue desvaneciendo. Esto me resulta muy saludable. Los géneros -tanto en el cine, la literatura y ni que hablar en la sociedad- se están mezclando, liberándose de reglas y normas ya caducas que marcaban andariveles por donde había que transitar para llegar a tal o cual fin.

Con respecto a los referentes del documental en nuestro país, no lo sé. No me olvido de la tradición documental que tenemos, la respeto. Pero creo que las herencias pesadas pueden llegar a quitar movilidad. A nivel local, me siento más identificado con escritorxs que trabajan la crónica y el ensayo, como Leila Guerrero, Mercedes Halfon, Fernando Krapp o Fabián Casas. La mayoría de ellxs también son realizadorxs, guionistas y poetas.

Sol: Siempre necesité hacer y ver fotos e imaginarme qué estaba pasando ahí, sus tensiones, sus vínculos, sus vacíos, sus sonidos. Hubo un momento cuando comencé a tener más herramientas audiovisuales y empecé a probar con planos fijos, dejando que pasen cosas...sólo con la foto siempre me fue muy difícil mostrar lo que me pasaba en esos lugares. Comenzar a filmar fue la herramienta más importante. Con *Foto Estudio Luisita*, no había otra manera de poder mostrar ese Hogar - Estudio en otro soporte. Hacer una película sobre un estudio fotográfico con miles de fotos fue un gran desafío para mí. Retomé mi formación, vengo de la foto fija y he tenido referentes también en el arte, no es casualidad que trabajemos con artistas. Podría decir que mi mayor influencia es Luisa Escarria, cuya simpleza, reúne a muchísimos referentes de la fotografía que me han mostrado y eso me encanta. Su fotografía me formó durante 10 años, su casa de luces y colores pasteles me inspiraron para lo que seguí trabajando.

Ustedes asumen la mayor parte de los roles en sus documentales y contienen el proyecto en todas sus instancias. ¿Podrían comentarnos sobre su proceso de trabajo?

Hugo: Con Sol tenemos divididos los roles, ella está más relacionada con la cámara y la producción. En mi caso, estoy más con la parte de estructura narrativa, sonido y montaje. Ambxs nos completamos para dirigir. Comúnmente, durante el rodaje, Sol está con la cámara principal y yo estoy

con el registro de sonido. Cuando filmamos, ambxs intuimos qué estamos buscando, pero sobre todo nos abrimos a lo que suceda. Lo mismo pasa durante el montaje. Aunque tengamos muy claro qué queremos transmitir (la esencia), vamos mutando la forma hasta que quedemos conformes.

Sol: Comenzamos de una manera muy chiquita con nuestra cámara y algunos equipos de sonido prestados, o alquilados. Siempre trabajamos junto a productores para todo lo que es el proceso administrativo de las vías digitales de INCAA y algún otro subsidio como Mecenazgo. Son montos ínfimos a la hora de pensar una producción, pero para las dos películas que decidimos hacer acoplamos el presupuesto a la realidad del proyecto y necesidades. (*Cuando el Olimpo choca con La Pampa* (Olimpo) fue más complejo porque hubo viajes de por medio).

Para nosotrxs es importante que con quien estemos sea amigo, que haya cariño y por supuesto conflictos (risas), y siempre eso es una aventura. No creo que podamos trabajar tantos años con poca empatía con nuestros personajes.



En una charla con estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido Hugo comentó que con la experiencia, se dieron cuenta de que los primeros quince minutos del documental son más de la percepción que de la razón. ¿Podrían desarrollar un poco más esta idea?

Hugo: A medida que vamos realizando los proyectos, nos damos cuenta que el primer cuarto de hora de la película está relacionado con una construcción más inconsciente de la empatía por parte del espectador hacia el personaje o la historia. La acumulación de datos biográficos termina sobrecargando de información al espectador que luego -posiblemente- olvide más adelante.

No digo que filtrar esos datos durante los primeros diez o quince minutos sea innecesario ni mucho menos Pero puede llegar a convertirse en un obstáculo para lograr lo que -según nuestra opinión- es lo más importante: que quien vea la película pueda sentirse lo más cercano posible al personaje, que le despierte curiosidad, la misma que nos provocó a nosotros cuando lo conocimos.

Sol: Durante el proceso de edición de ambas películas que realizamos, hicimos visionados y preguntamos a diferentes personas qué opinaban de tal o cual cosa y no la recordaban puntualmente. Pero sí recordaban perfectamente la geolocalización, un tema musical o una mujer cortándole las uñas a un pajarito. Siento que es más como un túnel donde tenés que meterte de a poco porque si no, no te acostumbras y es muy brusco. Uno debe sentir en el cuerpo que ya está preparado para recibir información por una hora, y cuesta.

Dice Ezequiel Boetti en Página/12 a propósito de Foto Estudio Luisita: “La película va más al apego que a la distancia, a la emotividad antes que a la observación”.

La nota plantea el conflicto en las formas de abordaje de una película documental. Solo basta con ver esa escena en la que ustedes llevan de la mano a las protagonistas como para dar cuenta de esa cercanía ¿Qué lugar le dan a la empatía con sus personajes retratados?

Hugo: Yo me enamoro de lxs personajes que retrato. Si tomo la decisión de hacer una película sobre su mundo es porque pude establecer un punto de contacto profundo con ellxs. En nuestro caso,

los procesos de guión, rodaje y post producción son muy largos. Hay una convivencia con ellxs que va más allá de hacer una película. Forman parte de mi cotidiano. Intento acercarme lo más posible a su modo de ver el mundo. La idea final es poder transmitir a quien vaya a ver la película lo mismo que nos pasó con el personaje.

Lo que menos quiero es lastimar a alguien que se abrió a que lx registremos. Es un vínculo que nada tiene que ver con la finalidad de hacer un documental, sino con compartir un momento de su vida, acompañarlx y aprender. No entiendo a aquellxs realizadorxs que toman la vida de alguien, lx exponen y después se sientan arriba de él/ella, ignorando lo fundamental que esta persona fue para que exista una película . ¿Uno hace eso con los seres que ama?

Sol: Para mí, al menos hoy, la idea de aventurarse a hacer un documental es un compromiso y es la construcción de una relación, de una amistad. Con todo lo bueno y lo malo que esto tiene. Un documental es, mínimo, 3 años de vínculo intenso. No podría compartir tanto tiempo con alguien si no hay empatía. Me permite entrar a mundos que jamás conocería y agradezco enormemente a todas las personas que me abrieron las puertas y su corazón, gracias al cine conocí a las personas más importantes de mi vida. Y también es un momento en el que nos acompañamos, es un tránsito, es muy fuerte. Me haría muy mal lastimar a alguien que se abrió tanto, como yo también a esa persona.

En el inicio de *Foto Estudio Luisita* la voz narradora comenta cómo fue el acercamiento a su personaje. En el caso de *Cuando el Olimpo choca contra la pampa* no está muy claro el ingreso al mundo del muralista Ricardo Cinalli, incluso nos atrevemos a pensar que Luisita era más receptiva y menos impostada. ¿Cómo surgió el trabajar con Ricardo Cinalli y hacer *Cuando el Olimpo choca contra La Pampa*? ¿Cuáles eran las certezas iniciales y con que se toparon cuando entablaron contacto con él y empezaron a filmarlo?

Hugo: Cada personaje posee su mundo particular. Con Sol estamos empezando a hacer películas y no nos interesa tener una fórmula para realizarlas. Nos adaptamos a ese mundo, entramos con curiosidad, con preguntas y no con afirmaciones. Con el tiempo se va construyendo nuestra propia mirada con respecto a ese universo y de ahí nace la forma en que decidimos transmitirla.

En el caso de Cinalli, la película es un retrato sobre él. No corrimos atrás del “realismo” que presupone un documental tradicional, quizá por esto está esa sensación “impostada”. Pero es la forma de ser de Ricardo y la respetamos.

Igual no creo que eso sea un error, solo es una forma de las tantas que existen de retratar a alguien.

Cuando visité a Ricardo en Londres por primera vez quedé maravillado con su casa y con su forma de ser. Descubrí a un artista refugiado en una casa del siglo XVIII, rodeado de su obra y de sus propias reglas. Sentí que estaba en presencia de una persona que se encontraba fuera del tiempo, me fasciné con esa idea y ahí nació todo. Un año después, regresamos a Londres para filmar a Cinalli, nos llevó un buen tiempo sincronizar nuestras ideas pre concebidas con lo que Ricardo nos iba mostrando en el día a día. Fue un trabajo intenso, caótico y agotador.

Sol: A Ricardo lo conocí hace quince años, porque es amigo de mi papá,. Nos hicimos muy amigxs. Luego de muchos años nos invitó de vacaciones a Londres, viajamos y paramos en su casa.

Cuando volvimos nos dimos cuenta que teníamos que hacer algo con él, y a los dos años volvimos a viajar para filmar. Mientras tanto, nos fuimos enterando de las destrucciones de sus obras, del pueblo que quería hacer un homenaje que nunca se hizo, las maestras dando la ESI con las obras de él. Todas estas aventuras fueron dándonos certezas de que queríamos trabajar su universo. Nos divertimos mucho, pero también fue muy fuerte e intenso.





Hay un vaivén entre lo azaroso y lo programado. En muchas escenas parecen haber pactos previos de ficcionalización. Por ejemplo, cuando Cinalli está en una habitación desnudo junto a otro hombre y una luz intermitente lo alumbra, o los retratos donde Luisita es fotografiada. En ambos casos el registro es por momentos errático, más ligado a una captura inesperada, y en otras la cámara intenta ser perfeccionista, contenida, fija, e incluso hay cortes de montaje en una misma situación, que dan la idea de re-tomas, o de haber sido filmada a varias cámaras. ¿Cómo piensan que conviven estas dos formas de azar y control en su práctica?

Hugo: En lo personal siento que conviven en armonía. La película se fue construyendo con una guía que era el guión, sin embargo sucedieron tantas cosas increíbles que si las descartábamos por solemnidad hacia el documental clásico nos las perdíamos y hubiese sido una lástima. Por ejemplo, en Corfú (Grecia) habíamos ido a registrar una muestra de arte donde Ricardo exponía. Filmamos un montón pero no quedó nada eso porque sin querer formateamos la tarjeta de memoria. Sin embargo, al otro día, de manera natural, apareció una de las escenas más bellas e importantes que, para nosotros, tiene la película. Ni se nos había ocurrido pero estaba ahí, surgiendo del azar, esperándonos paciente.

¿Por qué no pueden convivir ambas formas? Sería un error de parte nuestra seguir un dogma. La premisa es transmitir el universo del personaje y no dejar de hacer eso por seguir reglas. El retrato consiste en llegar a transmitir la esencia del personaje. La puesta en escena sólo tiene sentido si ayuda a esto.

Sol: En el vaivén de ir viendo qué hacer, de tener cosas programadas, también suceden cosas inesperadas. Por ejemplo, en *Luisita*, un día de enero, hacía mucho calor y estaba con Luisa y Chela preparando la puesta más armada y programada para el documental. A Luisa se le bajó la presión y se desmayó. Y estando ahí se generó una de mis escenas favoritas de la película. En *Olimpo*, teníamos pensadas muchas caminatas, pero jamás se nos hubiese ocurrido una caminata como el inicio de la película, fue puro azar. O las destrucciones de las obras, o el carnaval. Como camarógrafa siento que en el hacer y en el quedarse un poco más, pasan cosas increíbles, impensadas y muy importantes para el proyecto. Aunque quizás en ese momento no te des cuenta. A mí me gusta muchísimo la incertidumbre total de lo que puede pasar cuando estoy con la cámara, mientras menos sepa lo que está pasando mejor. Pero también todo esto sucede por haber tenido una estructura antes, así que agradezco mucho a ambas partes.

El hogar tiene un rol preponderante, ambos documentales piensan el espacio en el que habitan sus personajes por igual. En *Foto Estudio Luisita* las fotos, los perros, los cuadros, las tazas, todo es más sobrecargado. En la casa de Ricardo Cinalli conviven las partes caóticas y la austeridad por igual. Hay una atención especial a los recovecos, e incluso en la casa del artista plástico hacen foco en ese techo de vidrio piramidal. ¿Podrían comentar algo de esto?

Hugo: Tanto Ricardo como Luisita son personas que tienen una obra íntimamente relacionada a su manera de vivir. A nosotrxs nos atrae eso, son escenarios reales que transmiten mucho sobre quiénes los habitan. Me parece que el living de Luisita o el de Ricardo dicen mucho más que una entrevista o cualquier material de archivo. Los espacios que habitamos son parte de nuestra historia, de nuestra identidad. Ahí me parece que reside la realidad y no tanto en la puesta en escena quirúrgicamente pensada.

Sol: Luego de terminar de editar *Olimpo* nos dimos cuenta de esto (risas). La casa estudio como Hogar me atrae muchísimo y creo que cada rincón tiene su historia, su energía. Las atemporalidades me gustan mucho. Estar con Luisita era estar en los 70`. Ricardo vive en una casa de la época Georgiana, con pocas reformulaciones para la vida cotidiana occidental de hoy. Hay algo de eso, de lo desconocido temporalmente que es lo que me convoca.

Tanto Luisita como Cinalli parecen vivir en un mundo que ya no existe, o en mundos que se esfuman. Pero en los textos que compartieron también hablan de que algo “vuelva a brillar como alguna vez lo hizo”. ¿Cómo piensan el paso del tiempo? Una constante que observamos en sus dos películas.

Hugo: La idea cercana de la muerte no siempre debe generar pánico o tristeza. En nuestra sociedad tenemos incrustada la idea sobre la juventud como un valor de por sí. No me parece que alguien joven sea más interesante que alguien mayor. Nosotrxs somos jóvenes y no conocemos ese mundo “anciano” en persona, en cuerpo. Pero tanto Ricardo como Luisita transitan ese momento de la manera más natural. Son personas que han hecho una vida a su manera y eso, en esta etapa que les toca transitar, se alcanza a percibir. El poder acompañarlx es un gran compromiso y al mismo tiempo un honor. No hay que tenerle miedo a acompañar, hay que entregarse y ver qué pasa.

Sol: Yo aprendí mucho en el proceso de hacer estas películas, también lo pienso como un acompañamiento a algo, me llevo bien y me siento cómoda con eso “que se esfuma”, la transformación inevitable y constante, al paso del tiempo, a que se mueva ese mundo que ya no es o que es. Me gusta traerlo nuevamente. Lo consagrado ya tiene su brillo en el presente, me pone mal el olvido y lo efímero por modas. El paso del tiempo es un tema de interés central para mí. Cómo un espacio puede quedar parado en el tiempo, pero nuestros cuerpos y la vida sigue, más en las ciudades que se transforman de maneras tan aceleradas. Me pregunto cuáles son mis miedos y cómo los tránsito acompañando a nuestros personajes.

Para esta última pregunta tenemos algunas ideas que nos sugiere *Olimpo* y que todavía nos cuesta terminar de dar forma. Para pensar con ustedes, la película nos remite a dos mundos enfrentados, y de alguna manera a *Civilización y Barbarie*. ¿Cómo surgió lo de filmar el retorno al pueblo? ¿Qué pistas les sugirieron que ahí se producía el choque del título?

Hugo: El título lo eligió Ricardo, nos lo dijo una noche, nos pareció tremendo y poderoso, como un relámpago.

Sol: Una vez estábamos fumando y filmamos a Ricardo tocando el piano, hablábamos de los amores que no fueron y del cielo. Fue una de las veces que más se abrió, y le preguntamos cómo pensaba que se podía llamar la película y él dijo ese nombre. Nos encantó. Ya habíamos filmado en el pueblo y fue al final del proceso cuando supimos que se iba a llamar *Cuando el Olimpo choca con La Pampa*. Creo que el olimpo son sus sueños, sus fantasías, sus cuerpos, sus fantasmas y su obra.

Hugo: Pero no tiene ninguna intención de remitir a la idea de “Civilización y Barbarie” que impuso Sarmiento y mucho menos a lo que eso significó en nuestro país, es una dicotomía cargada de horror, que se encuentra muy lejos de nuestra visión de la sociedad. En la película, el “Olimpo” no es precisamente Londres. Todo lo contrario. Allí, su obra es cada vez menos respetada y él no se halla con la ciudad ni con el ritmo hiper moderno que existe. El Olimpo está en Ricardo, en su mundo de gigantes que se enfrentan y luchan contra la muerte y el olvido, lo que él mismo se encuentra transitando. Cada uno le puede encontrar el significado que quiera al título. No obstante, si se trasciende el título y se conecta con la esencia de la película, se puede descubrir que ese choque habla más de algo interno que está transitando el protagonista que de algo tan general y ajeno como un enfrentamiento ideológico cultural. Es en la pampa donde Ricardo se conecta con viejos conocidos, le dan amor, lo reciben con alegría. Él nació allí y es allí donde surge su visión del mundo como artista. ■



un territorio pleno

Por Mariana Petriella ■

Este es un conjunto de glosas a propósito de *Forcone*, la primera película -y trabajo de tesis- realizada por Agustín Lostra.

Ensoñaciones.

1. “Aquí, en este bellissimo cuaderno, daré cuenta de las lecturas, de los avances y retrocesos, de las peripecias de esta travesía.”

Una voz que lee las notas de un cuaderno/diario, especie de bitácora donde se registra todo el proceso de hacer, la misma voz que, vehemente, lee el pensamiento -de Baudelaire, de Bachelard- como si fuera una emoción, un ojo que ordena y consume el montaje, el cuerpo que fluye entre caminatas paseos y viajes, el cuerpo que se vierte íntegramente en el transcurso de realización, todo se conjuga en *Forcone*. Y cierto designio de no ser exactamente quien se era. Para eso se vuelve a la infancia, lugar óptimo para la ensoñación, parar reactivar la búsqueda de una identidad que no sea impuesta, sino libre de toda atadura. La voz dice:

2. “Ahora recuerdo...recuerdo”

Si la memoria es narrativa, podríamos argumentar que la acción de recordar es uno de los pilares que sostienen el relato en *Forcone*, cuyo centro es, en realidad, una indagación vital. El otro pilar es el montaje. Así, mezclando la memoria y el deseo (entendido como una voluntad de saber más allá de todo lo establecido acerca de la sexualidad, el género -esa dictadura de *ser* en el reino patriarcal- los cánones), la película avanza entre juegos de sombras, reflejos, espejismos lejanos, algunas citas cruciales, una galería de mujeres fantásticas, diálogos sabrosos, imágenes y fragmentos de intimidades que se han *robado* o recolectado durante un intenso espiguelo. Los pasos de Agustín siempre dibujando / hilando un recorrido posible para ojo espectador.

3. “¿Alguien podrá ver entre luz y sombra algo parecido a un ángel?”

El afán es proyectar una semblanza, la de Ana Forcone, que luego se va conectando con varias mujeres descollantes dentro del universo Lostra. Entonces todas ellas, como en un incansable fresco femenino, relumbrando desde el recuerdo y resonando en el presente, se fusionan en la figura inmensa de un fantasma guía y protector o, por qué no, un ángel de la guarda en el peregrinaje de la vida y en la lucha que significa forjarse una identidad propia, libre de patrones, estereotipos o mandatos, en una palabra, en la aventura que implica inventarse.



4. “Voy detrás de un fantasma”

Musa, diva, sombra terrible de, voy a evocarte. El gesto es romántico. ¿Y quién es Ana Forcone, esa mujer que conserva su halo de misterio durante todo el metraje? Una amiga cercana, frecuente en el entorno familiar durante la infancia. Hace de ella un terreno fértil donde cimentar la intimidad. El plano de presentación la toma de espaldas, parada en un pequeño y florido balcón. A ella nunca le vemos la cara en la película, excepto en las fotos del pasado. Su voz se escucha en varias ocasiones contando anécdotas, expresando opiniones, reflexiones que a veces son casi soliloquios. Ana Forcone, más que presencia, es gravitación.

5. “Un rastrillaje de pequeños refucilos”

Hay que decir que *Forcone* tiene su correlato escrito. El poemario *Exorcismos de la masculinidad*, publicado en 2019 a través de *Ediciones Afines*, tan delicado como explosivo, es la contraparte de este film. Cada uno de sus pequeños poemas son refucilos donde se ensaya, se arenga o manifiesta a favor de una variación y una evasión, una contra imagen, un desacato, una deserción. De manera similar, la película repasa ese lado otro, investigando meticulosamente, haciendo un viaje a las infancias (porque están las dos, la de una y otro) y forja una contracara del imaginario de la masculinidad, entiende al *exorcismo* como proceso constante, crea un universo donde las idolatrías se conciben desde el corrimiento y siempre tienen nombre, cuerpo y alma de mujer.



6. “¿Y mi hecatombe cuándo empezó? ... ¿Soy yo esa?”

Se escucha ahora la voz de Forcone, mientras revisa algunas fotos de su archivo personal junto a Lostra. Ella se ve a sí misma en esas imágenes de juventud, pero se percibe como si fuera otra, ya olvidada de tan lejana en el tiempo, casi una doble. Acaso nos suceda algo parecido cuando vemos a nuestro pasado yo en una imagen vieja que se nos resiste. El/La doble es un tópico sustancioso en el film, representado a través de varios ardides como las sombras y los reflejos. Dice la voz, hacia el final, “Hoy llamé a Ana. Pactamos un encuentro para las 18:30 hs. Ella estaba nerviosa. Yo también. Ansía entender para qué la convoco. Yo también.” Luego, durante un paseo, los pasos de Lostra y Forcone caminan a la par, al igual que los cigarrillos se fuman a la par, incluso el intercambio de roles que hacen con la cámara los *equipara* cuándo él es filmado por ella en los últimos planos. Todo sugiere la duplicidad, lo especular entre uno y otra.

Nacimiento.

7. “¿Será un principio animado o trunco el de este viaje? ...”

Quien quiera nacer tendrá que romper un mundo. *Forcone* es un nacimiento, un territorio pleno, como el de cualquier inicio, donde confluyen una pequeña colección de obsesiones personales y la voluntad de experimentar de su realizador. ■

Agustín Lostra es escritor, editor en *Pulsión. Revista de Cine*, actor y poeta.

Forcone se presentó como parte de la programación del *Festival Asterisco* en el año 2020.



