

PULSION

REVISTA DE CINE

Conversación con Laura Citarella

Estéticas de la producción

Entrevista a Miguel Gomes

En el marco del FICUNAM

Arte interactivo

Dispositivos táctiles y realidad virtual

+

Militar el cine

Entre las páginas de Pulsión comienzan a asomarse los gestores del audiovisual platense. Nos interesa ser un medio aglutinador y por eso en cada nota aparecen, aun en su carácter fragmentario, algunos de los festivales, realizados—res, pantallas, críticos, teóricos y profesionales de este circuito.

En una coyuntura compleja, el encuentro y la organización son piedras angulares de un movimiento, que no tiene como finalidad el cine, sino a este como una herramienta para operar sobre —y en— el mundo.

Pulsión pretende contribuir a re—conocernos como comunidad. Generar un sentido de pertenencia, una marca que sirva para afianzar los métodos de la producción audiovisual, impulsán—dolos desde la fortaleza de lo colectivo.

Para esto, es fundamental potenciar y transformar los espacios físicos y de reflexión colectiva como los cines, las pantallas alternativas, las conferencias y los festivales, entre otros. Creemos que solo en el encuentro cara a cara existe la posibilidad de materializar una acción colectiva, por eso los invitamos a asumir el compromiso de encontrarnos.



SUMARIO

- 2** El cine como juego y fiesta.
- 4** Unas palabras con Gaspar Noé
- 9** Festivales
- 14** Crónica marplatense
- 17** Entrevista a Laura Citarella
- 20** La cuestión es pasar el tiempo
- 23** Mesa redonda. Gustavo Provitina y Marcos Tabarozzi
- 24** Entrevista a Miguel Gomes
- 27** Realidad Virtual
- 36** Breve itinerario del Bafici

EQUIPO

Corrección técnica

Marcos Tabarozzi

Diseño

Irene Franco

Contacto

pulsionrevistadecine@gmail.com
facebook.com/revistapulsion

Colaboraron en este número

Irene Franco
Pablo Ponzinibbio
Agustín Lostra
Daniela Echeverri
Juana Solassi
Paulina Henau

Foto de tapa

Afiche de "La mujer de los perros"

Agradecimientos

Eprendimiento Cultural

impulsado por la Cátedra Realización
4 Artes Audiovisuales - FBA - UNLP

TRES D

Córdoba, Argentina
2014

DIRECCIÓN Rosendo Ruiz

PRODUCCIÓN Inés Moyano
Carla Briasco
Florencia Bastida
GUIÓN Rosendo Ruiz

FOTOGRAFÍA Pablo González Galetto
SONIDO Atilio Sánchez
DIR. DE ARTE Julia Pesce

MONTAJE Ramiro Sonzini
Rosendo Ruiz
Leandro Naranjo



EL CINE COMO JUEGO Y FIESTA

por PABLO CECCARELLI

En 2013 se presentaba la 3er edición del Festival Internacional de Cine de Cosquín. Rosendo Ruiz, oriundo de San Juan pero formado en la Universidad de Córdoba y director del film "De Caravana", rodó durante los cinco días una película titulada "Tres d" (en referencia a los anteojos de proyección en tres dimensiones) acerca de y situada en esta misma ciudad y evento. Tomando elementos de ficción y documental para narrar la historia de Matías, un joven realizador

que llega a Cosquín encargado por el festival para registrar entrevistas y los sucesos durante esta ceremonia. Allí se encontrará con Micaela, una conocida de él, que colaborará en la filmación y convivirá con él durante el transcurso de la semana. De esta forma, en el film se encontraran retratados realizadores, críticos, programadores, periodistas, proyectores y espectadores que forman parte de esta suerte de reunión comunitaria en una ciudad del interior del país.

Cuando el autor se refiere al "juego", él establece que no se puede pensar a la cultura sin su componente lúdico, siendo la función elemental de la vida humana. El lo menciona como un movimiento que se repite continuamente y que no está vinculado a un fin alguno, siendo este el motor o impulso de lo que está vivo. Sin embargo, el juego incluye también la "razón", en cuanto a que hay establecidas una reglas en lo lúdico que permiten desarrollar esta actividad, sin que el fin mismo esté atado a una noción racional. José Martín Suárez, en 29ª edición del Festival Internacional de Mar del Plata comentaba en una charla que hacer una película es mover un vaso de agua en una mesa. Uno puede moverlo y el vaso se va a mantener en la mesa. Ahora, si lo mueves de más, el vaso se va a caer y por lo tanto romper, por lo que el acto perdió el sentido. El presidente del festival en este caso decía que la película se asemeja a esta acción, ya que hacer una película tenía que tener un sentido, decir algo, en cuanto se mantenga en los márgenes del espectro de nuestra intencionalidad. Si la película se cae y se rompe, como el vaso, lo que dijimos no habrá tenido sen-

tido. Un realizador hace una película con un fin artístico que difiere de uno racional y utilitario, pero conceptualmente debe ser coherente con la propuesta estética, narrativa, moral y política que tenga. Esto en "Tres D" es explícito en las entrevistas que se presentan de los realizadores. Aquí, cineastas como José Celes-tino Campusano, Gustavo Fontán, Nicolás Prividera y Germán Scelso delimitan, cada uno con su propia postura, como son las reglas del juego en cada una de sus propuestas. No está de más mencionar como esto también puede verse claro en un film como "Las cinco obstrucciones" de Lars Von Trier, en donde también se experimenta con las influencias de estas reglamentaciones que delimitan un camino hacia la confección de una obra y la creatividad. Esta "racionalidad libre de fines" que conforma la identidad de una obra y los artistas.

Pero por otra parte, Gaudamer también explica que lo lúdico implica un "jugar-con", en el sentido que un espectador ante el acto de observar ese juego se contagia del movimiento y no despegar su atención. El autor define este proceso como lo participatio y lo describe como el

Cosquín es el festival y al mismo tiempo esos jóvenes en la calle jugando a la pelota mientras un perro los observa y quiere intervenir. Y donde los espectadores pueden intercambiar sus opiniones con los jugadores, como en el intercambio que Campusano hace con una espectadora que no acostumbrada a su cine le da una mirada negativa sobre lo que vio en su film, o como en la entrevista a German Scelso se lo interroga sobre el título de su film y como lo relaciona con la propuesta que establece en él.

El tercer concepto que desarrolla Gadamer es el de "fiesta", el cual lo define de manera contundente: la fiesta es comunidad, es siempre "fiesta para todos". Contrario al "trabajo" (aquí lo reemplazaría por el término "tarea", en su orientación más tecnicista), que nos separa y divide, en la celebración no hay aislamiento y todo está congregado por un objetivo en común que provoca la unión.

Pero la fiesta no es solo ruido. También le corresponde lo que el filósofo menciona como el "silencio solemne", como cuando se observa un monumento artístico, un mural, una pintura, etc. Es curioso como Gadamer nunca en su texto menciona al cine

como disciplina artística, sino que tan solo hace mención a los "medios de masas". Cuando ese silencio es el mismo que se produce en la sala oscura del cine. Lo que se está perdiendo en los tiempos contemporáneos ante los precios cada vez más inaccesibles de los cines comerciales, que desemboca en resguardarse en la individualidad de las pequeñas pantallas de nuestros hogares, es lo que los festivales tratan de mantener intacto. El silencio solemne (y a veces somnolento, seamos sinceros, que en la película también ocurre), la comunión en la oscuridad (muchas veces confundida o malinterpretada como "pasividad" por intelectuales), la proyección en fílmico, son un de las tantas tradiciones festivas cinematográficas que aparecen en "Tres D". Esto no quiere decir que sean inválidas las nuevas lógicas surgidas por el digital, a las cuales se les dirigen las críticas más conservadoras. Estos nuevos formatos de registro y proyección, son también los responsables del surgimiento de la gran cantidad de festivales y películas que existen en la actualidad en nuestro país. Ya que como dice Gadamer: "tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la

transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra 'transmisión' (Ubertragung) como traducción (Übersetzung):

El digital permite democratizar los medios de producción y exhibición. Es una forma de traducir y transmitir de generación y generación las estructuras cinematográficas, de poder seguir viendo esas películas del periodo clásico que Jorge García reclama como obligatorio. Y de mantener en pie la fiesta como comunión en los festivales alrededor del país.

Quizás la escena más representativa de la película sea aquel en que el personaje de Matías, al observar que se está gestando un debate entre Nicolas Prividera, Jorge García y Alejandro Cozza, se levanta de la mesa donde estaba tomando un café y se dispone a filmarlo con su cámara DSLR. En un mismo plano, se puede ver a Matías encuadrando, la cámara y, reflejado en el lente, a los críticos hablando. Aquí se encuentran las 'tres dimensiones' de la producción del acto cinematográfico (parafraseando al 'acto fotográfico' de Philips Dubois) en un mismo plano: el

realizador, el dispositivo y el espacio registrado. Pero también, ese acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma), sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. Es decir, la cuarta dimensión somos nosotros contemplando el plano que se filmó. De esta forma, el juego y la fiesta se encuentran comprimidos en este plano. Realizadores, programadores, espectadores, críticos, reunidos en un acto de construcción del plano, del debate que el personaje de Matías observa y escucha atentamente, al igual que hacemos nosotros como espectadores.

No obstante, es fundamental también ser honestos y poder saber que no todo es color de rosas con respecto a los festivales. Porque también existen, sobre todos los las geografías centrales, los festivales que pertenecen al establishment cinematográfico, donde se genera un mercado del cine independiente. Y allí se estandariza los patrones estéticos de las películas que ellos aceptan (además que se tiene que pagar para entrar) y que establecen como los criterios para valorar internacionalmente

al cine. "Nadie va a decir que va a hacer una película para Cannes" se dice en la charla previamente mencionada. A veces hay casos de honestidad con respecto a esto (sino ver la entrevista realizada al director de la película "Desde allá", ganadora del Oso de Berlín el año pasado).

Como expone Gadamer, "comete un craso error el que crea que el arte es solo el arte de las clases altas". Pero al mismo tiempo, es un error que la experiencia artística desemboque en formas extremas, que el filósofo menciona como el "Kitsch", que es el "disfrutar de algo porque resulta conocido o notorio", o sea, experimentar repetitivamente lo que ya se sabe (que también conocemos su otro extremo, el hipster), y por otro lado el "de-gustador de estética", que se dirige a ver cine por las celebridades y el glamour.

Es por esto, que mas allá de lo hallazgos que pueden encontrarse en "Tres D" como película, algo que es de suma relevancia y se desemboca de ver esta película, tiene que ver con la realidad actual que nos toca vivir. En los últimos días fue planteado por RAFMA, la red que nuclea varios de los festivales de la Argentina, el valor que

tienen los festivales de cine en nuestro país como motor de la diversidad cultural, del fortalecimiento de los lazos de intercambio entre realizadores y público, entre productores y cineastas, el federalismo y la pluralidad de voces, la posibilidad de espacios alternativos de exhibición frente a los cines comerciales y las distribuidoras internacionales. Y es que nosotros debemos construir y militar por la permanencia de los festivales como espacios de reunión por y para el cine en todas sus representaciones. Que sea una reunión de las distintas miradas de la realidad y de todas las diversidades. Que permita que el juego siga teniendo movimiento constante. Que el festival de cine sea verdaderamente la "fiesta de todos" (y todas, si se me permite la expresión ya conocida).

Sino la fiesta se convertirá en la celebración de los privilegiados. Y "la fiesta de todos" será simplemente un apodo nefasto e hipócrita, como el film de Sergio Renán. Donde la celebración era solo para las almas distraídas por el pan y el circo, mientras los excluidos podían simplemente escucharla desde lejos, en las dimensiones de la miseria, la censura y la tortura.

CINEBRUTO

Nuestro anhelo fundacional es la concreción de películas ajenas a toda atadura estética o moral.

A fuerza de experimentar hemos optado por la incertidumbre, el azar y el riesgo latente como nuestras herramientas de cabecera.

Podríamos decir que nuestro lema es:

"se filma o se filma"

UNAS PALABRAS CON GASPAR NOÉ

por IRENE FRANCO

Durante la Semana de Cannes en Buenos Aires, que tuvo su sede en el cine Gaumont, Gaspar Noé vino a presentar "Love", su última película. Dio una masterclass, entrevistado por Thierry Fremaux (Director del Instituto Lumière y del festival de Cannes) quien abrió la charla declarando que "Más allá de presentar una película, hay que hablar del cine y sentir que el cine independiente, el cine de autor, el cine poético, todavía está vivo".

Más allá de la reflexión sobre qué sería el "cine poético", que quedará para más adelante, comparto las palabras que pude cruzar con el realizador.

Un punto de vista.

Gaspar Noé: A veces cuando la gente te explica, que uno más uno son dos, que tenes que cortar la película, y vos sabes que no la quieres cortar, no te queda otra más que entender. Les digo "Entiendo tu punto de vista pero yo entiendo el mío más o menos", y entonces se generan relaciones de fuerza, porque hay que ver quien pone

dinero, y es bueno tener que resistir pero entonces se generan tensiones.

El plano.

G.N.: Es una cuestión de que en la filmación hay cosas que funcionan, te gustan, y las repetís. Y después en el montaje la película tiene como un organismo interno que se saca de encima las cosas que no funcionan. A veces hay ideas que no funcionan en el proyecto final, y las otras que eran más de otro momento, más secundarias, pasan a ser como el leitmotif de la película. La película evoluciona y al final la intención es la misma en general, pero los caminos son diferentes.

Es cierto que al principio el planteo de mis planos era más estático, tenía que ver con el tipo de cámara que usaba, eran unas muy pesadas, las imágenes parecían de una película japonesa de los años 50; luego hice "Carne" y "Solo contra todos", en 16 mm y con un lente anamórfico, y al final de este proceso me sentí asfixiado por este tipo de dialéctica dentro de la imagen. Antes de empezar a hacer love

y mucho antes de saber que iba a ser en 3d, quise innovar, volver a jugar con el lenguaje, a partir de que me enteré que iba a ser en 3d ya tuve que pensar estrictamente en algunas cosas, que la cámara no se iba a poder mover mucho porque daba náuseas, que no podría ser cámara en mano porque se vería mal, y entonces dije bueno, vamos a hacer una película casi tan estática como las primeras, cada película crea su propio estilo.

¿Cómo es tu proceso de elección de actores?

En la mayoría de las veces me decido en el momento, pero es que trato de conocer la mayor cantidad de gente, personas que me cruzo en fiestas, restaurantes. Tomas fotos y después cuando los encuentras sentís más las energías, en el caso de esta película como era muy particular necesitaba gente que sea muy inteligente y en este caso los actores, más que nada las actrices, fueron a mi inmediatamente, me preguntaban "Cómo vas a filmar, qué vas a hacer", y hay otra gente a la que le contas el proyecto y de dicen "Ah mira, me interesa tu película" y la encarán ni con el más mínimo

problema.

¿Y el equipo de trabajo?

En general lo hago con gente que sabes que te va a poder ayudar, que se esfuerza por entenderte.

En este caso, con siete páginas tenía toda la estructura emocional de la película. Hacer una película es como ser el anfitrión de una fiesta, en realidad no el anfitrión porque vos participas ahí, pero tenes que ser capaz de generar un clima, incitando a la gente a que diga esto o lo otro, después en el montaje le tuve que decir al asistente que saque mi voz de las tomas.

¿Una nueva película?

Nada que decir, por el momento... no termine la promoción de esta película, tengo que ir a México, a Japón... cuando te metes en una película es como un túnel, de años de trabajo, así que es mejor que no te equivoques...

Hay una sobre el tema religiosa, vamos a hacer una película con gente muy mala. 📺

FESTI

VA-

LES

Desgrabación: Yamila Contreras y Agustín Gerlinger.
Coordinador docente de las desgrabaciones: Leonardo Florentino
Cámara: Melisa Barbereau
Sonido: Carla Gasman
Edición: Agustín Gerlinger
Diseño: Yamila Contreras

Desde Pulsión apoyamos a todos los festivales de artes audiovisuales de la ciudad, por eso compartimos a continuación una charla debate entre distintos representantes de esos espacios, dada en el marco de la cátedra de Realización 4, (FBA UNLP). La misma fue registrada y desgrabada por los propios alumnos y en ella encontramos un resumen de los festivales de la ciudad, sus características principales, historia y actividades.

F

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE LA PLATA FESTIFREAK

Con once años de actividad en la ciudad de La Plata, el Festifreak nace del Espacio INCAA / Cine Municipal Select, cuando uno de sus integrantes comienza trabajando allí, con el interés de armar una videoteca. Luego de un tiempo sufren un robo, y pierden gran cantidad de material. Poco a poco retoman la actividad, haciendo un ciclo de cine en una sala. En este ciclo observan la presencia de muchos realizadores locales, y a partir de ese dato surge la idea de armar una competencia de cortos y alentar la producción a nivel local.

El festival es independiente, trabaja con gente ad honorem y no pertenece a ninguna institución.

A lo largo del tiempo y de los cambios que ha sufrido, mantiene su espíritu inicial de dar a conocer obras inéditas, autores pocos conocidos e intentar adaptarse a nuevos tiempos manteniendo la competencia de cortos y la muestra de nuevos realizadores. Fueron testigos del cambio tecnológico de los últimos diez años, ya que "sufrieron" el paso del video cassette a una tecnología totalmente distinta.

La diversidad de personas que vienen al festival con distintas culturas y distintas formas de pensar se ve expuesta en las obras que realizan, que trascienden lo cinematográfico.

El festival se caracteriza por estar ligado a lo raro o a lo "freak" de la ciudad. A la hora de seleccionar los cortos una de las cosas en la que los programadores coinciden como un paso acertado, es el hecho de tener desde un principio un jurado de calidad que no sea de la ciudad de La Plata, para evitar amiguismos.

Poco a poco sus integrantes se fueron distribuyendo las actividades y buscando películas internacionales, adquiriendo así una identidad propia desde la selección y curaduría. Todos los años se abre la convocatoria a la competencia de cortometrajes y largometrajes nacionales, la cual es solo a nivel nacional. El festival premia las producciones de largometrajes con el premio DSP y para cortometrajes con el premio INCAA TV y un premio específico del festival.



El grupo que actualmente conforma el FESAALP, inicia su actividad a través de un programa en la radio Estación Sur. Por medio de este programa comienzan a conocer un circuito mayormente de estudiantes de cine, quienes les manifestaban la poca visibilidad de sus obras. Así fue que, sin tener el conocimiento para hacer un festival, se dirigen al Centro Cultural Islas Malvinas con el fin de dar apertura a un espacio público de entrada libre y gratuita que permita facilitar la exhibición y distribución de películas regionales, nacionales y de América Latina, teniendo en cuenta que estas no se estrenan a nivel comercial. Al comenzar con la idea, a mediados de la década pasada, se acercaron a la Facultad de Bellas Artes, donde no consiguieron un apoyo integral, sin embargo el grupo buscó alternativas y siguió adelante.

Es un festival que en un principio fue de comunicación, luego se

sumó gente de cine.

Durante el camino transitado se toparon con muchas barreras, sin embargo el grupo siguió adelante con el ímpetu de descubrir las formas para hacer y gestionar un festival, como así también encontrar las formas de cuidar a los realizadores y las proyecciones.

Se mantuvieron flexibles a los cambios tecnológicos visibles en la recepción del material, y con el paso del tiempo observaron que actualmente las distintas formas tecnológicas siguen conviviendo.

El FESAALP se caracteriza por sus secciones de competencia y de muestras, que permite analizar qué tipo de lenguajes son los que se ponen en escena y de qué manera se construye el lenguaje desde el cine. La política está muy presente como construcción de un mundo propio de cada realizador y también como un elemento de lucha ya sea ganada o pérdida. Por último,

pero no menos importante, la identidad de este festival es más bien latinoamericana.

En cuanto a las películas de La Plata, se observa que el Realizador de la ciudad de alguna manera busca en las películas contar su propia experiencia. Esto generó un debate en torno de cómo pensar el cine desde la formalidad de quien cursó la carrera de Artes Audiovisuales y otro que tuvo distintas experiencias formativas.

Debido a esto el festival tiene una línea, "ligada" a cómo están pensadas las películas: que tengan un modo narrativo vinculado a las estéticas históricas o no, pero que conmuevan al público. Para el festival es de suma importancia abrir un diálogo con el público que asiste, es por esto que todos los años se efectúa un análisis de cuáles fueron las películas que más gustaron y cuáles no.

Como festival priorizan el espacio de formación, con lo cual cuentan con dos talleres durante el desarrollo del evento. Uno de ellos es el de Animación, que se lleva a cabo en conjunto con el estudio de animación en 2D y 3D, además con Stopmotion Celeste. Para el año 2015 celebrando los diez años del festival, se convocó a estudiantes y realizadores a compartir un taller de intercambio entre las teorías y prácticas en la ilustración y modela-

do de 3D. El otro espacio de taller es LABEX (Laboratorio Experimental), un espacio de formación y desarrollo. Durante el 2015 y en simultáneo con el festival chileno (Festival Cine/B de Santiago de Chile) se estrenó la primera edición de LABEX Argentina, con el objetivo de ofrecer ayuda a primeras y segundas películas, apuntando a un trabajo intensivo de Guión, Producción y Distribución.

Por otro lado durante el año llevan a cabo un proyecto que se denomina FESAALP VA A LA UNIVERSIDAD, que consiste en brindar un espacio de formación a los alumnos de las facultades de Bellas Artes y Periodismo. Este espacio no es solo para Actores y Directores, sino también para Directores de Fotografía, Productores y otros. El fin es brindar los conocimientos necesarios desde la parte técnica.

Otro de los proyectos que se realizó en el marco del FESAALP es PEs CINE EN LAS ESCUELAS, que se lleva a cabo en colegios secundarios, donde se hacen talleres de una semana en los que los alumnos relatan sus propias historias, realizan un corto y finalmente se los invita a la proyección de sus películas en el festival.

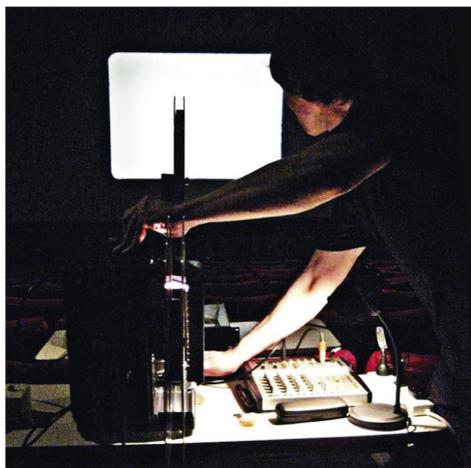
SEMANA DEL FILM EXPERIMENTAL

El origen de la muestra de Cine Experimental se remonta a una experiencia personal de Federico Lancharas (director y programador del festival), en el año 2004, cuando estaba en Europa haciendo estudios de posgrado. Él fue uno de los primeros que se recibió de la carrera de Comunicación Audiovisual (FBA UNLP). En ese tiempo los contenidos teóricos eran muy fuertes, pero había una deficiencia en lo que se refiere a la práctica cinematográfica.

Hacer estos estudios de posgrado le sirvió para darse cuenta que del cine le atraía algo que empezaba cuando terminaban las clases y recorría las videotecas y los ciclos de cine que había en Barcelona, parte de una oferta increíble de muestras, museos o galerías. Allí conoció lo que se llama "cine experimental". Y cuando regresó a Argentina, se dio cuenta que había un contraste entre la escena española y la nacional, ya que en La Plata no había manifestaciones/exhibiciones de ese campo, quizás sí un poco más en Buenos Aires. Cuando se dio cuenta de que eso faltaba, se deci-

dió a armar una Muestra. La Semana de cine experimental no es una competencia, sino simplemente una ventana para, de alguna manera, formar la mirada del espectador en este campo y habilitar el debate. Argentina, a diferencia de otros muchos países latinoamericanos, tiene una historia relevante e importante en cuanto al cine experimental. Entonces, con este bagaje, más todas las obras y material que había disponibles se daban las condiciones para hacer la Muestra. Con la ayuda del célebre Claudio Caldini como asesor de programación, la primera edición fue en 2011. Se pudo continuar, y gracias a la ayuda de la gente del FEESALP y el FESTIFREAK, ir avanzando en temas de promoción y publicidad, y año a año el interés en el cine experimental va aumentando.

El interés principal de la Semana de Cine Experimental fue hacer una arqueología de la imagen audiovisual, y difundirla y dar a conocer los nuevos materiales, no solo nacionales sino también extranjeros. Y también se le hace una crítica despiadada a la imagen



cinematográfica como ilusionista de representar una realidad externa. Esta es una de las escancias de la experimentación, además del formato filmico.

Al evento han concurrido artistas destacados del espacio experimental, porque lo importante, a diferencia de otros festivales, es que el propio realizador concorra con su obra, que la enseñe, e intercambie su experiencia como realizador con el público en general.

Las películas que se pueden ver dentro de este marco son películas en donde los realizadores muestran un compromiso muy fuerte con el soporte y el medio. Exigen, de ser posible, que las obras sean en formato de 16mm y súper 8, aunque han tenido experiencias en 35mm. En cuanto a la elección de las películas es totalmente vertical, corre

pura y exclusivamente a cuenta del gusto de Federico. Tiene gente que le ayuda con la programación, viajan a distintos lugares buscando obras, y también les ayuda que muchos de los realizadores de cine experimental son excelentes programadores, tanto nacionales como extranjeros. Un ejemplo relevante es el de Chris Kennedy.

Con respecto a la formación en el marco de la Semana , es algo que suscitó debate. Pero la conclusión es que no se fuerce ningún espacio formativo, ya que hoy alguien que quiere formarse en este lenguaje tiene la herramienta de internet, que es maravillosa porque es un archivo gigante en el cual se tiene acceso a prácticamente todo lo que se hizo, tanto bibliográfico como filmográfico.



El grupo que conforma el espacio Queer trabaja desde el año 2009, organizando el Ciclo de Cine Debate y han estado en varios centros culturales de la ciudad de La Plata, haciendo muestras itinerantes en otros festivales como el FestiCine de Pehuajo o el Festifreak. Básicamente este ciclo de cine nace por la necesidad de pensar en el cine sobre diversidad sexual y género, para empezar a pensar un montón de problemáticas referidas a ello. Empezó como un espacio de militancia para ellos, y lo sigue siendo.

Durante todos los años que hicieron el Ciclo de Cine Debate, conocieron a muchos invitados, que tienen que ver con el ámbito audiovisual, la militancia, el periodismo y otros lugares de la cultura. En el año 2014 tomaron como desafío armar su primer festival de cine, previo a haber hecho una muestra de cine que estaba apoyada por el INCAA. Tuvieron una muestra de cortometrajes, de largometrajes y de largos franceses que les proporciono la Embajada francesa en Argentina.

Fue una edición reducida pero abarcativa de un montón de temáticas, y para el año 2015 armaron un festival de 24 hs. seguidas, tanto de proyecciones, como de música y talleres. La idea fue comenzar a proponer nuevas formas de difusión, y en relación a la cantidad de festivales que hay en la ciudad, crear una nueva plataforma.

En cuanto a la programación del festival, durante el año 2015 trabajaron tres programadores, Pamela Veneciano Colo, Luis Migliavacca y Antonio Zucherino. Se centran en privilegiar la calidad de las películas y las propuestas innovadoras, pero hay varios criterios de selección que tienen que ver también con el abordaje específico de la temática: tratan de abarcar todas las disidencias sexuales; que haya películas gay, de lesbianas y trans. Tienen la política de invitar a un director de cine, o a alguien especializado en la disciplina, y quizás algún militante o algún referente cultural que parezca interesante. Buscan el debate con el público y

y los realizadores; también generar ese tipo de debate dentro del jurado.

En cuanto a la carrera de Artes Audiovisuales, los miembros del equipo tienen experiencia docente en la Facultad de Bellas Artes, están cercade ella y afirman que siempre hay obras y materiales interesantes que abordan el tema de la diversidad sexual y el género en La Plata. Precisamente uno de los criterios es que haya películas platenses, también que sea una plataforma para difundir los materiales de la ciudad, ya que hay mucho grupo independiente y militante que trabaja el tema de la diversidad sexual. Hay otros festivales de diversidad sexual y género, pero lo que propone el espacio Queer, es no pensar lo lésbico, lo trans, como una moda, como un estereotipo, sino como una identidad que se va construyendo

permanentemente.

En el año 2014 el evento tuvo un espacio de formación con un programador de Canadá, y un taller de construcción colaborativa de identidad. Se desarrollaba por la mañana y se filmaba un corto que se proyectó en la entrega de premios del festival. Para el 2015 el equipo se reorganizó e implementó un área dedicada a este espacio, tuvieron talleres que abordaron más y problematizaron la temática específicamente.

Durante el año son un equipo fijo, que fue rotando, y están abiertos a la participación de nuevos colaboradores y voluntarios.



Revista virtual de análisis cinematográfico
LA CUEVA DE CHAUVET

www.lacuevadechauvet.com

 /LaCuevadeChauvet

 @cuevadechauvet



El festival REC surge como una necesidad de vincular la producción de los alumnos de cine y artes audiovisuales de las universidades públicas, y de las cátedras de la Facultad de Bellas Artes entre sí. Un lugar de muestra hacia afuera que era algo que la Facultad no tenía. En su inicio funcionó solo como un lugar de muestra, como una pequeña competencia, pero después se fueron sumando diferentes inquietudes traídas por los mismos voluntarios, ya que este es un festival que se sostiene cien por ciento por los alumnos. Año tras año fue creciendo, introduciendo eventos de música en vivo, trayendo representantes de sindicatos, realizadores extranjeros, asociaciones como la DAC, la DF, o SIMECO (que es una Unión de Sindicatos), para acercar un poco el tema de la salida posterior de la obra por fuera del ámbito académico. En el año 2015, a raíz de un convenio con el FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el

Sonido de América Latina), se trató de vincular en el evento a todas las carreras de Latinoamérica, participando un total de treinta y seis carreras, desde Cuba hasta Argentina, en este caso públicas y privadas. El Festival hace mucho hincapié en que se vean producciones de alumnos de Universidades Públicas latinoamericanas.

Su línea de trabajo incluye una convocatoria abierta a universidades públicas: lo que hacen es linkear y hacer circular el material. Buscan que haya diversidad, material de otras escuelas y que haya comunicación entre ellas. Un punto fuerte es la prensa; se trató de salir fuera del ámbito académico, convocar sindicatos, que vengan y vean las obras. A la hora de programar, cuentan con la competencia de cortometrajes, y con los espacios de exhibición de largometrajes.

Los largometrajes son como el segundo paso, ya que la mayoría de los estudiantes realiza un corto—

metraje y después salta a un largometraje: intentan seguir ese camino, acompañando el progreso del alumno que presenta formatos de larga duración.

Otro tema es la vinculación con el afuera, con otros festivales, con acercarse a distribuidoras y ver como un alumno pasa de un corto a un largo, que quizás ese largometraje tiene valor comercial o como obra en sí, y ayudar para que salga y circule.

Ninguna escuela de las que se anota queda afuera, a la hora de concursar no son como otros festivales en los que se anota gente ya con trayectoria, recibida. Aquí los participantes son personas en formación: algunos recién cursaron primer año, e incluso entran trabajos que tienen falencias pero que para el Festival es valioso que estén, ya que permite ver un mapa y un panorama completo de cómo es el proceso de formación y crecimiento de un estudiante dentro de una carrera de cine.

Respecto a las muestras de largometrajes —que no son parte de la competencia—, se presentan pre estrenos de realizadores, algunos más consagrados que otros. Allí buscan complementar el trabajo que realizan las cátedras, poniendo a los realizadores para charlas, a disposición de los estudiantes. Durante el 2015 algo que les interesaba instalar, porque es un espacio poco explotado, es el cine que

trabaja a partir del material de archivo, a partir del registro que hizo otro.

Su opinión sobre la producción audiovisual en La Plata es que hay mucha cantidad, siempre desde lo independiente se generó mucho material y lo que más faltaba era el espacio de circulación. No muchas ciudades tienen esta cantidad de festivales en un solo año, y la producción en los últimos años ha dado un salto de calidad. Incluso la categoría “primer corte” —que instaló el Festival— es para quienes presentan largometrajes, que ya estén filmados, para tratar de dar una mano. En este caso a través de un convenio con SYNC, una empresa de producción con graduados de la Facultad, que ofrece un servicio de post producción, algo costoso para completar la obra y empezar a enviarla a festivales.

En el REC hay un espacio de formación, siempre se busca vincular a los estudiantes con profesionales en actividad y con asociaciones profesionales. Además se concibe al festival como un espacio de formación en sí, la formación que quiere dar la facultad es la más alta posible y la gestión cultural — que se desarrolla durante el mismo— es una de las tantas salidas laborales que tiene muchos graduados.

El REC abre la convocatoria a voluntarios un mes antes de su inicio, y todo el equipo del festival sale de ahí: después va en las ganas,



los intereses, las propuestas de cada uno, quienes van ocupando distintos espacios.

Las trabas y dificultades en la organización de estos eventos que exceden lo académico son muchas. El equipo del Festival REC cuenta que una cátedra había iniciado un ciclo de cine, y recibieron un llamado al Departamento, del abogado de la Warner Brothers, para indicarle que estaban iniciando acciones legales porque esa cátedra estaba proyectando una película que en Argentina todavía no se había estrenado. En estos casos hay que ser muy cuidadoso y tomar recaudos varios, como tener el respaldo del INCAA y del Estado Nacional.

uno de los puntos que más fortalecen esta y casi todas las carreras de cine. A la hora de comparar perfil e identidad del medio local con entidades prestigiosas de CABA como la ENERC o la FUC, puede notarse que el perfil FUC y el perfil ENERC responde a líneas de trabajo de cada una de las escuelas. La ENERC tiene un ingreso muy restringido todos los años y un trabajo de producción desde la escuela que acota el tipo de producto que sale, pero aún así es bastante variado. La dinámica y el perfil FUC que conocemos es lo que seleccionan cuidadosamente y toman como bandera para promocionar su carrera. 

Respecto de la identidad del cine en La Plata, la conclusión es que hay riqueza y diversidad, que es



PROYECCIONESTERRESTRES@GMAIL.COM 

PROYECCIONES TERRESTRES 

CRÓNICA MARPLATENSE

Acompañar la pantalla, el cine como herramienta.

por PABLO PONZINBBIO

Pulsión estuvo en el 30º Festival de Cine de Mar del Plata y tuvimos la oportunidad de repartir algunos ejemplares de la primera edición de la revista.

Con más de 420 películas, conferencias, libros, charlas, retrospectivas y muchas charlas de café a la salida del cine, este legendario festival se mostró —al igual que siempre— como una gigantesca mole, perdición para cualquier cinéfilo. En este contexto de sobredosis cinéfila nos pareció importante parar la pelota y rescatar dos películas que, con su modestia, pasaron desapercibidas.

El deportivo e Hija de la laguna son pequeñas perlas muy discretas que, sin embargo, se destacan a la hora de demost—

RRAMIENDA y que la pantalla es solo una parte de este inmenso sistema, por eso creemos importante analizarlos en su total complejidad.

El primer caso es un film escuela dirigido por Rosendo Ruiz —“De caravana”(2010); “Tres D” (2013) y “Todo el tiempo del mundo”(2014)— y Alejandro Coza (crítico de cine, docente, cineclu— bista y realizador). En este caso la obra surge en el marco de un taller de formación que idearon los directores, donde se propone un método complejo pero contundente para aprender cine: hacer una película desde cero, entre talleristas y docentes, hasta llegar al estreno, que en este caso, se dio en el único festival clase A de América Latina. Apuntalada por cineastas expe— rimentados y producida por un

colectivo de veintidós personas de distintas edades y profesiones, "El deportivo" posee la vitalidad que sólo un grupo tan diverso — y la precisión de los tutores— supo darle.

El film es un fresco de humildes pretensiones que narra las preocupaciones y peripecias de los fans de un club de barrio. La película propone una posible solución a la falta de fondos, reivindicando el valor de la capacidad comunitaria y colectiva, dentro y fuera de la diégesis. Este optimista ratatouille cordobés nos demuestra que cualquiera puede hacer cine, pero para que estos proyectos surjan hacen falta coordinadores, cabezas de equipo como Rosendo Ruiz, quién asegura "yo soy el director y a nadie le molesta; aunque el guión lo escribimos entre todos y la puesta la pensamos en conjunto el que estaba frente al monitor con los auriculares era yo. Igualmente hubo un sistema mucho más horizontal que en las otras pelis".

Algo que quedó clarísimo en la presentación —cuando una troupe multitudinaria pasó al frente y el micrófono corría de una voz a otra sin problema— fue que otra vez, dentro y fuera de la pantalla, había un verdadero

equipo. El resultado, una película muy modesta pero viva: un film escuela, una experiencia ejemplar que invita a seguir siendo explorada.

Hija de la laguna es un documental ecologista producido por el equipo de "Guarango", una asociación peruana de documentalistas —"Choropampa, el precio del oro"(2002) "Tambo grande"(2007); "Operación diablo" (2010)— y dirigido por Tito Cabellos quien, a partir de la experiencia de Nélida, una campesina de los Andes que decidió alejarse de su tierra e ir a la ciudad a estudiar derecho para poder enfrentar las mineras, abarca las polémicas formas de producción de esa industria, así como las creencias y ritos del oro.

Aunque su premisa es simple y contundente — el oro está manchado de sangre—, las contradicciones de los pueblos y las rutas del oro aparecen en su total complejidad, se extienden dentro del documental, y atentan contra la solidez de la pieza. Sin embargo esta (en principio) forma inacabada es de un valor inmenso cuando comienza el debate que suele dar el reducido equipo de producción luego de cada función. Allí, cada secuencia formalmente inconclusa se



Máxima recibió el Premio Especial de Derechos Humanos Cnddhh Perú ante un auditorio que la aplaudió de pie. Entregó el premio Rocio Silva Sanisteban y Tito Cabellos, director del documental. Desde una perspectiva más amplia del cine, esta imagen también es parte del film.

vuelve impulsora de una pregunta acerca del contenido: “¿por qué incluyeron esa historia de la cooperativa de mujeres bolivianas?”, “¿qué piensa de su aparición nuestra colonialista joyera holandesa?”, “¿cuánto oro se usa para desarrollo de tecnología?” “¿a quiénes responden las fuerzas policiales? ¿porque la ley permite rentar policía?”, “¿cuál es el estado actual de la situación?”.

Y aunque la instancia presencial — el acto — quizá no esté integrado al film, como sí lo estaba en “La hora de los Hornos” (Solanas, 1968), el equipo resuelve, haciendo uso del encuentro físico, una de las características más

importantes de su premisa, problemática ambición que no supieron encontrar en la pantalla. De hecho, hubo que esperar una hora después de que se prendieran las luces para que llegara el verdadero clímax del film, que sucedió cuando la amorosa productora le dio a una espectadora que buscaba liberar a un activista originario acusado injustamente el contacto de unos abogados que defienden los pueblos atacados en el Perú. ¿Si eso no es cine del bueno, qué es entonces? 

LA MUJER DE LOS PERROS

Argentina
2015

DIRECCIÓN Laura Citarella
Verónica Llinás

PRODUCCIÓN El Pampero Cine

GUIÓN Verónica Llinás
Mariano Llinás

FOTOGRAFÍA Soledad Rodríguez

SONIDO Marcos Canosa

DIR. DE ARTE Florencia Caligiuri
Laura Caligiuri

MONTAJE Ignacio Masllorens



ESTÉTICAS DE LA PRODUCCIÓN

por IRENE FRANCO
PABLO PONZINIBBIO

“La mujer de los perros” fue estrenada en Enero de 2015 en el Festival de Cine de Rotterdam, un año después nos encontramos con Laura Citarella en una cafetería de Buenos Aires. Teníamos solo dos cosas en claro: Alejarnos de lo que las demás entrevistas habían indagado y la idea de militar el cine.

“Desde el principio nos planteamos, “esta película corre un riesgo enorme de tocar la realidad y dañarla”, eso es lo primero que hay que trabajar, no pornografiar”. El film fue creando sus propias reglas, pidió tiempo —su realización llevo casi tres años de trabajo— e impuso su diseño de producción: cinco mujeres y doce perros, la naturaleza como contexto que se reveló indomable y

la necesidad de llevar adelante esta historia, que se dejó ver de a poco, mientras sumergía al equipo de trabajo en su fábula.

Laura Citarella: Mi obsesión y lo que más me interesa es la relación entre sistemas de producción con la estética. Ese parentesco en este momento, me parece la base para hacer una película.

La mujer de los perros necesitaba hacerse de manera ágil, porque hay un registro documental muy fuerte y con un equipo más grande hubiéramos ido en contra del sentido de ese material, entonces en principio fue plantear el diseño del equipo técnico. Después, por otro lado, el paso del tiempo es

otro tema, vos podés emularlo, construirlo, o podés transitarlo y esa experiencia para mí aún de manera muy sutil y mística aparece en la película. Ese es el proceso que me parece a mí, aquel que permite un tiempo de investigación del lenguaje.

Los conservadores

La película pudo terminarse gracias al fondo que recibimos de la Hubert Bals Foundation, ahí vos presentas tu proyecto y ellos deciden si te dan o no. Pero también hicimos otra experiencia, muy frustrante, donde si ganabas te llevabas € 150.000 y estrenabas en Venecia; es una cosa entre Gucci y el festival. Tenes que estar diez días en una —mal llamada— clínica de guión, porque de entrada ellos piensan que tu guion está mal y que hay que curarte. Había gente súper conservadora, con ideas de "storytelling" de "Plotpoint"... Y vos viste lo que es la película en la estructura justamente, el personaje no hace un recorrido de A a B, el conflicto es el minuto a minuto de la resolución, esto que decías vos, la película se mueve todo el tiempo, y esa es una estructura bastante amorfa para la tradición más clásica del guion.

¿Qué es una peli conservadora?

synetizar en una palabra y sacármelo de encima pero yo sí creo que el gran problema del cine es que perdió su capacidad de expandir el lenguaje anclándose en películas netamente argumentales, que existen solo a través de una temática y que no se plantean mucho más, como decimos, "La vida de Adele" o esas películas que trabajan un tema pero que no trascienden los límites del lenguaje cinematográfico. En ese sentido hablo de películas conservadoras, porque siguen una fórmula que es trunca.

¿Conservadoras solo por la formal?

Si empezamos a meternos ahí vamos todos presos, digo, si empezamos a meternos con las miradas conservadoras, con autores de miradas reaccionarias, cineastas de derecha, esa es otra charla. Porque bueno ahí nos tenemos que poner a hablar puntualmente de películas y de temas, pero si vamos a hablar en general sí creo que el anclaje solamente temático ha hecho que se produjera un gran material estéril para el cine y en ese sentido no me animo a hablar de forma y contenido como cosas diferentes, no lo pienso así. Me parece que uno como cineasta tiene casi la obligación de hacerse preguntas ante todo sobre el cine y después obviamente hay un

guion, hay posibilidades interpretativas, ejes temáticos y todo lo que quieras, pero para mí para poder salir de una zona un poco trunca que habita la cinematografía actual es hacerse preguntas sobre el cine, de las posibilidades que sigue teniendo el cine.

El campo semántico

Yo creo que es generacional, el vagabundeo y todo eso que decís; lo que si detecte en los festivales de cine es que se están filmando muchas películas de la relación del hombre con la naturaleza. Es algo que está generando una inquietud.

Hay una de Ben Rivers, muy parecida a *La mujer de los perros*, sobre el hombre en situación de relación con la naturaleza y de vuelta a las leyes de la naturaleza. Y eso provoca que, para no quedarnos en una cuestión solamente temática que me interesa menos y pensar más en la forma, la puesta en escena, hay una dificultad muy grande de abordar la naturaleza en el cine y, a mi parecer, el desafío de estas películas es encontrar el equilibrio para poder construir sin que las costuras de la ficción revelen el artificio; en *La mujer de los perros* cualquier cosa que se hiciera de más, ya sea con el sonido o con la actuación, te distanciaba inmediatamente, eso lo tuvimos que trabajar muy fino en la puesta y en el montaje sobre todo. Porque es tan verda-

dero lo que hacen los perros, que si Vero rosqueaba de más con la actuación ponía en evidencia que éramos cinco personas detrás de cámara. Y eso lo vi mucho en películas durante los últimos dos años, ese abordaje fallido y no fallido está relacionado también a una cuestión de la producción ligado a la estética. Se empiezan a hacer películas con registro del tipo documental pese a que construyen una ficción y eso hace que la puesta en escena y la forma de pensar esas pelis empiece a encarar estas preguntas que yo te digo, cómo filmar perros sin dejar en evidencia que los estoy filmando, como filmar perros que viven con una mina que está a la afueras de la ciudad y de la sociedad sin que eso replique en la pobreza.

Son las preguntas que evidentemente se está haciendo el cine contemporáneo, desde Reygadas filmando a sus hijos. Lo que si pienso es que está agotada esa distinción ficción — documental, que la pregunta tiene que ver más con cuál es la relación que establece el cine con el mundo real, no con la realidad.

Cuestión de moral. No porno- grafar.

El año pasado ganó "Dheepan", trata sobre la inmigración, el gran problema europeo. Esta película me parece una búsqueda de volver un espectáculo un problema, y ahí es donde veo la problemática moral dentro del cine, porque es una película que se termina volviendo una publicidad sobre la miseria de los inmigrantes viviendo en Francia. Hay en esa estetización de la realidad algo que al mundo le gusta, porque le gusta ver el padrino y decir "Ahora sé lo que es la mafia", y esto lo dice mucho Campusano, el cine construye muchas ideas erróneas del mundo. Lo loco es cuando Cannes y todos esos festivales se vuelven la cuna de esas películas que son conservadoras, que no tienen ninguna apertura, que no se hacen ninguna pregunta sobre el cine. Eso es una cosa. Por eso digo, el realismo es complicado porque esta esa mirada sobre esas películas realistas, está el planteo bazineano que tiene que ver con la ontología de la imagen y están estas nuevas estéticas que aparecen a partir de los sistemas de producción, y que tienen que ver con cómo hace el cine para que su puesta en escena negocie con la realidad, con el mundo, ese concepto me parece que está ahí bastante vigente.

La película en sí

En términos cinematográficos esta película fue un aprendizaje, porque yo ya había hecho Ostende que era un film mucho más cerradito, pensado plano por plano, pero acá cada vez que ibas a filmar todo se caía a pedazos, porque el árbol que ibas a filmar se había prendido fuego, porque el perro se había muerto, porque el actor no apareció, entonces esa destreza me parece clave y de mucho disfrute. El nacimiento del personaje, el descubrimiento del espacio y las reglas de ese lugar las íbamos aprendiendo en simultáneo, y a partir de eso hay algo de mi propia visión del mundo que cambio, en relación a la belleza, a la naturaleza, entonces, digo, más allá del aprendizaje técnico eso me dejó en una situación muy distinta en relación a cuando empecé.

Había algo de la agilidad con la que podíamos filmar no teniendo sonido que permitió que la película se vaya estabilizando de a poco, que vaya siendo cada vez más precisa. Y volviendo un poco a esta idea de modos de producción—ideas estéticas, hay algo en esta manera de producir que permite que vos estés esperando seis horas el plano, a que la luz lo atravesara de determinada manera. Eso en un cine en el que tenes que cortar a las 8h porque sino pagas horas extra, porque te viene el camión de

cámara, etc, no puedes hacerlo, es como si el cine en un esquema industrial, atravesado por lo sindical, fuera contra natura.

Una de las cosas que a mí me dejó esta película es el amor por filmar dialogando de verdad con las mutaciones de la naturaleza, con esas cosas que el mundo te da con mucha generosidad, donde vos lo único que tenes que tener es el ojo y la capacidad de ver como enmarcas eso, tomar eso que la naturaleza te da como un estímulo, a lo que vos tenes que agregarle una capa, y esa capa tiene que ver con el pensamiento.

A mí me obsesiona el tiempo en rodaje, ese intercambio de intensidades con el mundo, ese diálogo con el espacio requiere tiempo, que es un tiempo que no conciben los sindicatos ni ninguna estructura tradicional. Ese es el gran problema del cine, que el hecho de que tenga la posibilidad de ser una industria hace que haya una burocracia que se traslade al set de filmación, igual son formas, pero a mí esta película me dio la seguridad y la certeza de que el cine se tiene que acomodar al mundo y no al revés. Y esta es una cuestión ideológica que también tiene que ver con cómo te paras con cuestiones que vienen directamente del capitalismo, es decir, esta cosa de la optimización del tiempo en detrimento de las imágenes fuerza a pensar en cada imagen como una creación, dejan-

do de lado el hecho de que a la imagen hay que darle un tiempo de proceso, el mundo te lleva puesto todo el tiempo y el tema es ver cuáles son las herramientas que tiene cada uno para poder cuestionar ese tiempo automatizado. En nuestro caso es el cine, y en ese sentido también te lleva a cuestionar las imágenes que se producen.

El hacer del cine

Después de "Historias Extraordinarias" siento que puedo producir cualquier cosa, y ni hablar de "La flor". Lo primordial es pensar el guión desde la producción, que esto no tiene que ver con plata sino con destrezas logísticas que terminan siendo decisiones estéticas. "La mujer de los perros" se pudo hacer porque Vero vive con esos perros, los conoce, justo ella es actriz, y bueno, ya esta filmemos la película, no se cual es el huevo y cual la gallina, no importa, ya no hay ni excusas tecnológicas. 📺

LA CUESTIÓN ES PASAR EL TIEMPO

1960. Dos films latinoamericanos sobre la juventud

por AGUSTIN LOSTRA

Los films "La terraza" (1936, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido) y "Los Caifanes" (1967, Juan Ibañez, Carlos Fuentes), además de ser latinoamericanos, comparten la misma década de producción, la misma franja etaria en sus personajes, un posible retrato de la clase alta urbana y el desarrollo de la línea principal de la historia en una noche.

Parece que la juventud, protagonista en ambos films, debe ser retratada en la duración de una noche, una noche cálida que permita estar hasta tarde en la pileta o pasear sin restricciones por la ciudad. La noche. No es cualquier juventud la de los dos filmes, sino una muy específica, histórica, vinculada a

cambios en el mundo al inicio de los '60 y también a contextos y características de los jóvenes del post peronismo y de los jóvenes de las rebeliones universitarias.

La noche que demanda aventura, alguna locura para abolir el tiempo y gozar intensamente, como dicta el mandato juvenil. La noche que apura y libera y que muere lo suficientemente tarde como para haber olvidado al mundo entero en su transcurso (como dice uno de los caifanes para inaugurar la aventura: "La noche es larga, Caifanes").

En ambos films, noche mediante, lo que prima es un gesto de rebeldía, una búsqueda de peligro para quebrar el tedio

cotidiano, aunque de modos bastante distintos.

En la película de Torre Nilsson la juventud es una juventud acomodada, de familias bien de Buenos Aires con estancias a su haber y futuros "formidables", que decide en un afán caprichoso apoderarse de la terraza del edificio de los padres de algunos y permanecer allí todo lo que su deseo dicte. Esta rebeldía vana de aparente libertad (con la paradoja de estar en un edificio, aislados de la ciudad, en la cima) se celebra con jazz (no podía ser menos), escarceos sexuales, alcohol y cigarrillos.

En el film mexicano la cuestión es distinta. Se trata de una pareja clase alta que, a partir del aburrimiento de la chica y sus ganas de tomar riesgos, terminan intimando en un auto ajeno y son sorprendidos por el dueño, Capitán Gato, que junto a su pandilla de caifanes (unos muchachos clase baja noctámbulos) los invitan a pasar la velada con ellos. Aquí la rebeldía es a costa del delito, del roce con el peligro de la urbe, que es moneda corriente para los que poco tienen que perder y novedad para los que que participan sólo por esta noche, los empoderados. La banda sonora por otra parte es

más autóctona y hay rancheras, boleros y hasta un tango "de la época de oro de don Carlos Gardel".

En las dos películas (gran tema de la juventud, gran tema de la noche) se juega la carga erótica, el deseo furioso.

En LC aparece a partir de las miradas, miradas a través de espejo retrovisor, de refilón, desde el costado, miradas compartidas a las piernas de Paloma que asoman bajo la falda del vestido y en la complicidad de la banda frente al novio celoso (cuya relación con la chica es material para todo un análisis aparte), miradas que llevan luego a un roce de manos y a un breve romance entre el Estilos y la muchacha.

En LT por otro lado, la seducción está presente todo el tiempo: chicos y chicas esbeltos en malla, permanentemente entre bailes, miradas y chistes.

En un momento juegan a "la balsa" en donde cada uno de los personajes elige con quién se queda desechando al resto y arrojándolos a la pileta, no sin antes declarar las razones por las cuáles pierden la candidatura. Aquí se empiezan a armar las parejas y además, hallazgo para la época, hay una salida del

closet (algo hostigada por otro lado) de uno de los personajes. Otra parte cargada de erotismo es la que se da entre Alberto y Claudia durante la noche, cuando ella tiene frío y él la calienta respirándole cerca y luego le saca, debajo de una toalla, la malla mojada.

En ambos films también está presente la contracara de lo erótico, el filo, el último peligro: la muerte.

En LT es la amenaza del suicidio con la que mantienen alejados a los adultos, impidiéndoles interrumpir la fiesta; es el cuerpo joven que oscila a la noche, a caer a la realidad del concreto y al mundo. También es el casi homicidio de Belita cuando Rodolfo, el violento personaje que interpreta Leonardo Favio, la arroja como última acción frente al fin inevitable de la rebelión. Es Belita, la niña de los mandados, la niña que sueña con poner un kiosco, la que termina pagando los platos rotos con su pierna. [acá también aparece, como en LC, la cuestión interclassista]

En LC son los refucilos de la violencia de la noche: la pelea a punta de puñal en el cabaret del Géminis, el Papá Noel ebrio que interpreta Monsiváis al que le

destrozan el traje por puro juego sádico, el automóvil desacatado de velocidad huyendo de la policía con alcohol circulando, la aparente asfixia que finge el Azteca cuando aburridos juegan a los muertos en el cementerio, encerrándose en ataúdes. Y también aparece encarnizada en una prostituta vieja y huesuda, muy maquillada, a la que la llevan de paseo en un coche fúnebre invirtiendo el rol que le corresponde y burlándose una vez más de la muerte.

Ambos juegos de rebelión culminan con el día: en LT, luego de que Rodolfo tire a Belita, todo vuelve a su status quo y, elipsis de por medio, en la pileta vacía del otoño juegan con las hojas los hijos de trabajadores: Belita con su muleta y su amigo del teatro.

En LC la pareja, peleada, es llevada por los caifanes a través del mundo que de día pierde brillo y se muestra como es: pobretón y trabajador, cargado de gente que viene y va buscándose la vida.

La pareja se baja, se alejan y el viaje de descubrimiento de Paloma queda hasta el momento en un pequeño coqueteo por el tentador mundo de las clases bajas, por sus vecin-

ndades desconocidas, por su dialecto y su compadrería. Queda en un caballito que le regaló el Estilos. Eso sí, hay una decisión: vuelve en su taxi sola, dejando a su novio en la calle.

Queda la noche, los momentos que se alcanzaron en la lucha contra el aburrimiento, los besos y las risas ahora atravesadas por el día que demanda rutina nuevamente, por el tiempo que avanza y pide más. Quedan los goces, contrastados: el ocio y la quietud aristocrática de los jóvenes de LT, tirados en la pileta, rozándose los pies, al sol (algunas reminiscencias pueden sentirse en "La Ciénaga" — Martel, 2001—), que por tener todo sienten que no tienen nada. En el otro extremo la road movie citadina, el movimiento permanente de LC, el movimiento de los nadies, de los desposeídos que exprimen la noche en aventuras. Aventuras vanas pero aventuras, sacudones a la vida que les corre por los cuerpos —esos cuerpos que es de lo poquito que poseen—, antes de devolverlos.

Un sacudón al tiempo que es en suma el gran problema para ambas películas: qué hacer en la noche, qué hacer con la noche, qué hacer con el tiempo de la juventud, con las ganas y el

mandato del goce. Aquí calza el lema punk de "Viví rápido y morí joven", la aventura autodestructiva de consumirse rápido y sin concesiones con la sociedad para contrarrestar ese tirón largo que es la vida de la civilización urbana, que Tom Lupo sintetizó en "Semen / cemento / cementerio".

En suma, la noche pasa y la cuestión es atravesarla de algún modo: henchidos de vida y faltos de futuro como Los Caifanes o seguros y aturdidos del aburrimiento como los chicos bien de México o Argentina.

En suma, como decía Baudelaire: "Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, / ¡embriáguense, embriáguense sin cesar! / De vino, de poesía o de virtud, como mejor les parezca." ¶

UNA IDEA EN LA CABEZA Y LA CAMARA EN LA MANO

por PABLO PONZINIBBIO

En la segunda edición del ciclo "Proyección y Charla con directores" organizado por Proyecciones Terrestres, Gustavo Provitina presento "El sur de Homero" film con el que se graduó de Licenciado en Realización en Cine, Video y TV en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Luego de la proyección, el autor del libro "El cine—ensayo. La mirada que piensa" compartió algunas de sus reflexiones junto al Lic. Marcos Tabarozzi, con quien coincidió en su paso por la carrera durante los '90, además de un actual ejercicio docente en esacasa de estudios. Transcribimos algunos fragmentos de esa charla.

Irene: Podríamos hablar un poco del cine de ensayo, pero también me parecía interesante mencionar lo que fue hace unos años la carrera

de Artes Audiovisuales y lo que es ahora. Ya que los tenemos a los dos acá, estaría bueno que hablemos de las cosas que están desarticuladas en la carrera.

Gustavo Provitina: ¿Por dónde empiezo, por el cine de ensayo o por la carrera? En realidad se puede articular el cine de ensayo con la formación que uno pretende en una carrera tan masiva en este país. Muchas veces nos preguntamos por el sentido que despierta para tantos estudiantes una carrera audiovisual donde a veces la salida laboral, o la posibilidad de desarrollarse es tan difícil justamente por esa misma masividad. ¿Entonces porqué lo uno con el cine de ensayo? Bueno porque este es un género sobre el que se ha escrito relativamente poco, por lo menos en nuestro idio

idioma. Y que consiste justamente en utilizar esa cámara (señala a la cámara con la que grabamos) como si fuera, diría Alexandre Astruc, un dispositivo de escritura, que de hecho lo es. Entonces configurar con esa cámara un pensamiento cuyo lenguaje tiene dos campos significantes, el sonoro y el visual. Y por supuesto que también la palabra articulando estos dos campos. Entonces digo, esto de pensar entre imágenes, diría Godard—que tiene un libro maravilloso — ahora ¿pensar qué? Me acordaba de Godard y su máxima, que es pensar, rodar, montar. Es en ese orden, pensar, rodar, montar.

Yo siento que en relación a la carrera, en lo que a mí respecta en mi experiencia como estudiante, mal haría en hacer un análisis cuando ya pasó esa etapa y vengo como docente y realmente no estoy totalmente internalizado de cómo funciona la carrera, si tengo un espejo que es el de los alumnos, los escucho y trato de sacar conclusiones. Yo creo que, independientemente de las instituciones, enseñar a rodar y a montar son prácticas que de alguna manera se puede analizar y estudiar desde la técnica. Hay una técnica para filmar, por lo menos de base, que todo el que quiere hacer una película tiene que conocer en la medida que no puede filmar alguien que desconoce el lenguaje, o en todo caso, si lo hace sería un temerario. Bueno

entonces digo montar hay técnicas. El problema es otro, es precisamente que esas son técnicas pero pensar es más complejo. Porque cuando uno le intenta enseñar a alguien a pensar, primero tiene que estar seguro de que uno puede pensar lo cual ya es más difícil: si uno a veces no hace más que transmitir mecánicamente cosas que heredo y casi las dice por ósmosis. Enseñar a pensar o mejor dicho tratar de pensar con el otro, significa poner en funcionamiento una maquinaria reflexiva que implica un compromiso, que además tiene puesto un pie en el saber realmente, en el análisis profundo de aquello que uno intenta transmitir o comunicar. Pensar significa justamente poder desmenuzar, analizar un tópico o tema y transformarlo en un discurso diferente,— como querían los ensayistas. Por ejemplo el primero que habla del ensayo en términos artísticos es un enorme intelectual que fue Georg Lukács y él es el primero en reconocer que el ensayo es un género artístico, es decir que sí, la reflexión, el pensamiento que constituyen al ensayo se pueden formular en términos artísticos. Quiere decir que no hay una distancia —como muchos pretenden— tan grande entre los grandes géneros del pensamiento, por ejemplo la filosofía, y el cine/audiovisual.

Entonces el ensayo es el primer punto de encuentro entre estos dos elementos. Astruc dice: "si Descartes

viviera hoy, filmaría "El discurso del método" en 16mm. Quiere decir que entonces la raíz del problema, y lo que deberíamos analizar, es qué pasa con el pensamiento verdaderamente como un dispositivo crítico con el cual yo analizo la realidad y la transformo en discurso coherente y comprometido. Estamos en un problema en el que a mí me parece que se enseña mucha técnica pero hay pocos que estén dispuestos realmente a pensar seriamente y a revisar claramente qué van a hacer con esa herramienta. Lo dice Pier Paolo Pasolini en "Cineastas de nuestro tiempo": yo la técnica la aprendí hace meses, el problema no es ese, el problema es justamente lo otro, es poder pensar, analizar, elaborar un discurso y trabajar con un lenguaje que te represente, independientemente del éxito que puedas tener con eso. En la formación hay que hacer hincapié fundamentalmente en esto. Lamentablemente hacer hincapié en esto no se puede, creo yo, de manera radical y rotunda porque desafortunadamente la técnica ha borrado o dañado severamente esta posibilidad reflexiva. Por supuesto que hay grandes realizadores y grandes docentes, grandes investigadores, pero me parece que todavía no está articulado.

Yo no lo veo en un nivel que a mí me satisfaga, así totalmente, no lo veo reflejado. Veo que se siguen transmitiendo textos a veces sin

ponerlos en una perspectiva crítica. Hay una cuestión que no está resuelta y es que, no se puede separar la técnica del rodaje y del montaje de un dispositivo del pensamiento, porque entonces es como separar la escritura del discurso que ese ejercicio produce después. No me pregunten cómo, pero yo esto en las escuelas de cine lo veo y no hablo de ninguna institución en particular. Incluso, muy a menudo, en los realizadores cuando hablan y cuentan sus películas, las analizan con desidia y ausencia de pensamiento crítico.

Marcos: Yo quería poner en contexto, aprovechando que conozco a Gustavo yo desde hace muchos años, un poco lo que sabemos de él y como, de algún modo, esta acción totalmente conducida por la reflexión previa, lo acompaña desde hace mucho, por lo menos desde que yo lo conozco.

Gustavo es realizador audiovisual y eso nos trae acá a propósito de "El sur de Homero", pero también lo conocimos, y yo lo conocí particularmente, en la escritura y en la comunicación en cultura popular.

G: Cuando éramos "extranjeros"!

M: Cuando éramos extranjeros y había una revista estudiantil con ese nombre ("El extranjero"), Gustavo era uno de los colaboradores más productivos y entusiastas y ya veía—

que él hace diez, quince años ya estaba escribiendo. Tenía un programa de radio, que lo seguíamos, donde estas influencias del cine, la música y la literatura estaban cruzadas y hermanadas. Entonces lo que dice Gustavo, en una época donde nosotros conocimos la carrera, y esta situación que él cuenta era peor todavía porque había docentes que estaban todo el tiempo invalidando cualquier tipo de reflexión y diciendo que el cine era acción. Hoy por hoy, vivimos muchos resabios de eso, pero sin dudas antes había un discurso que era muy agresivo.

Gustavo y otros debatíamos esta premisa poco crítica de que el cine es "sólo acción", trayendo a colación a los cineastas modernos donde encontramos un gran ejemplo, la idea de que la reflexión hace al cine. Pensaba lo de Astruc, en que uno tiene la lapicera pero es lo mismo que para el escritor. Tienes la lapicera o tienes el ordenador, y si no hay un mundo, una serie de ideas, una serie de reflexiones no hay escritor: la lapicera o la cámara no hacen al cineasta si no está esa reflexión, esas palabras, esas ideas que son ya en sí cinematográficas antes de ser filmadas. Cuando decían los maestros de la Nouvelle Vague que ellos ya escribiendo hacían películas, ya hacían cine yendo a la Cinemateca de Langlois, ya estaban en ese diálogo, en esa recreación del imaginario que era

cinematográfica antes de que hicieran sus películas. Pero bueno, quería poner en contexto la obra de Gustavo y decir que para nosotros es una alegría que un compañero esté mostrando su trabajo, fruto de años. Bueno, siempre nos preguntábamos cuándo iban a salir las obras de los egresados de una carrera que se reabrió en el '93 y que ya está dando sus frutos, pese a los serios problemas de visibilización para que los realizadores interesantes, que los hay, puedan mostrarse al mundo.

Y siempre hablábamos de las películas de esta generación, pero también de cuándo se iba a escribir algo de teoría, cuándo iba a salir un libro. Ver el libro de Gustavo en la calle sorpresivamente, porque no estábamos al tanto —si sabíamos de todo lo que tenía escrito que servía para veinte libros— fue maravilloso. Que una persona muy ligada a la carrera saque un libro que, no es ya de comentarios o un manual, sino de reflexión sobre un tema que está muy en discusión hoy en día. Por suerte volvió la idea del ensayo después de mucho olvido, y que sea un libro que aparece en todos lados a mí me llena de orgullo por él y por el medio cultural de La Plata. Así que tenemos un teórico, un realizador, una persona del cine, en el sentido completo, que está atravesado por el cine y la música y eso es lo que se ve muy bien en "El sur de Homero". Eso para poner en

contexto y para coincidir con la idea que, también la charlamos mucho en las clases de la Universidad, de la demanda de los técnicos o la demanda profesionalista. El otro día estaba con compañeros de "Tv Universidad" que decían que les gustaría que los egresados conozcan estas técnicas y nosotros decíamos que sí, que es cierto que tienen que estar, pero lo más difícil es generar espacios para pensar los verdaderos problemas del medio, que van a estar mucho más tiempo que una técnica.

Aparte, nosotros vimos varias generaciones tecnológicas. En diez años cuantos cambios: que aprendías a editar con una placa de edición Dc-30 y a los dos años no servía más nada o aprendías con una Canon y a los dos años bueno montones de cuestiones que trascienden a lo tecnológico y creo que hacen a los cineastas.

G: En aquella época de la que hablaba Pasolini no había cambios demasiado importantes en cuanto a la técnica, pasaba que la cámara o las películas que usaban por supuesto tenían distintos niveles, pero en general todos conocían la técnica cinematográfica. Todos hemos pasado de trabajar con esa Boilex a cuerda y cargar el chasis y la película, no poder ver lo que filmabas hasta que se revelaba. El DF no tenía más registro que el que podía tener de la medición con el fotómetro y

bueno, tenía que confiar en su intuición porque si se equivocaba la película salía velada o cualquier cosa.

Pero sí me parece que una cosa que tenemos que analizar en este contexto es la técnica que nos facilita la vida pero también genera una ilusión, y como toda ilusión un tanto engañosa: que cualquiera puede aprender la técnica y salir a filmar. Y ahí es donde tenemos que poner en perspectiva la situación, porque es lo mismo que pasa con la escritura, porque conozco el idioma y el alfabeto y más o menos lo puedo manejar con un número de palabras, eso no me transforma en escritor automáticamente, o porque publique un libro.

En mi caso es raro porque el libro en realidad es la tesis que yo presente en la carrera junto a la película. Pero claro, cuando hice todo ese proceso de investigación no había libros sobre ensayo. Había un par de libros españoles de Antonio Weinrichter, que es un gran investigador sobre el tema. Había un libro que lo había publicado la universidad y no tenía forma de conseguirlo y otro que se llama "El desvío de lo real", que analiza las formas de la no ficción. Por qué lamentablemente, como decía Marcos, nosotros cursábamos en una época donde no había ningún interés en discutir temas que a nosotros nos interesaban y que íbamos descubriendo, ¿saben

cómo? En la librería de usados, porque tampoco había tanto material editado como hay ahora que van a una librería y tiene todo un anaquel lleno de libros de cine. Llegaban a cuenta gotas esos libros. El libro de Sanchez Biosca, el libro "El relato cinematográfico" de Gaudreault y Jost o el de Bazin, "¿Qué es el cine?" Era difícil de encontrar "Esculpir en el tiempo" de Tarkovsky, eran libros caros. Entonce teníamos cuadernillos había una materia que los tenía, me acuerdo que era Realización de primer año. Y después te podías despedir de todo ese material, porque no se hablaba, por ejemplo, del cine de poesía de Pasolini y el cine de prosa de Eric Rohmer. Todo era viejo, un tema ya superado y evidentemente había una sola forma de hacer cine, y es la forma que todavía siguen pensando que es la única, que es la que deriva de una mala interpretación en muchos de los casos de lo que es el cine clásico de Hollywood. Es decir, nunca se le dio un espacio al cine particularmente europeo o al cine asiático, todo lo demás era aquello sobre lo que se había escrito tanto y que era tan fácil de abordar, con el merecido respeto de grandes obras maestras. A mí ya no me sorprendía que por cuarta, quinta y sexta vez me nombraran "El padrino". Pero nunca escuchaba que alguien hablara o analizara el cine de Ozu o el cine de Fassbinder o el cine, si ustedes quieren, de Angelopoulos

que estaba vivo en esa época. No había espacio para el debate, yo no veía docentes que llevaran un sistema de lectura permanente de todo ese cine y que lo volcaran a las clases para que nosotros podamos discutir. Entonces nos formamos prácticamente entre las grietas, en los intersticios, de lo que podíamos tomar, la revista "El extranjero" fue muy importante en ese momento porque en esa revista podías enterarte de que en el pasado de la carrera estuvo Augusto Roa Bastos, que estuvo Tomás Eloy Martínez o Antonio Ripoll que era el montajista de Favio. Fijate que el otro día estaba buscando material sobre la Nouvelle Vague, mejor dicho sobre "Cahiers du Cinema" de los años 50, y encontré una carta que le escribe Jacques Rivette a Rosellini, que en el año 1955 tenía 27 años más o menos, es decir, era muy joven y ya escribía en "Cahiers du Cinema" con Truffaut y Godard, etc. En esa carta que le escribe a propósito de "Viaje a Italia" (1954, Rosellini). Y él la analiza como si fuera un ensayo y dice algo así como que todo el mundo sabe que el ensayo es el lenguaje del arte desde hace más de un siglo, empieza a hablar de los cuadros de Monet, de cómo el ensayo también empieza a estar presente en la literatura de ficción de los años '20 y como el ensayo no es otra cosa que hacer del arte un ejercicio reflexivo. Ahora, eso en el año '55. Yo creo que de todo ese material que se

escribió en esa época no se tuvo noticia acá hasta hace menos de quince años, no estaba ese material, no circulaba en la facultad. La facultad no tiene, es una cosa que no encuentro en otras instituciones tampoco, una biblioteca específica, que es una cosa que deberíamos tener, para que veas los libros y los puedas tocar, para que se den cuenta que existen esos libros y esos autores. Entonces digo, ustedes están en presencia de dos personas y hay más de esta generación que tuvimos que sufrir a veces situaciones muy penosas.

(...) En los '90 sobresalía una visión muy autoritaria de lo que era la transmisión de conocimientos, pero porque muchos docentes no querían estar ahí, sino que la vida los puso en ese lugar y había que saldar cuentas. Y como dice Truffaut: "el arte no sirve para saldar cuentas"; la docencia tampoco, entonces nosotros no podíamos discutir esos temas, no podíamos hablar en clase de algo que habíamos visto y nos llamaba la atención, porque enseñaba venía una denostación de eso o una indiferencia sobre eso, que es la peor de las denostaciones posibles, porque la indiferencia es invisibilizar aquello sobre lo que uno intenta reflexionar.

M: Hablamos de la facultad no en un sentido específico sino como una especie de entelequia, estamos contando un clima, una atmósfera.

Pero me acuerdo que el primer mes que empecé la carrera, en 1996, hubo una gran represión en Plaza Rocha, primer mes que yo llegaba a la ciudad, a la universidad con un montón de ilusiones totalmente falsas de haber visto tantas películas sobre Harvard y esas cosas. Venía desde Neuquén así que para mí venir a La Plata realmente era equivalente a ir a la India y ese primer mes la Bonaerense intervino a una manifestación en Plaza Rocha y encarcelo a 170 estudiantes, muchos de ellos de Bellas Artes. Estábamos con todo ese lío, con docentes realmente muy mal pagos, estábamos en el clímax del neoliberalismo entonces me parece que muchos docentes, formadores, investigadores, incluso referentes del ámbito internacional estaban muy desanimados, muy resentidos como dice Gustavo, por un clima donde ni siquiera por afuera uno podía pensar en temas como el ensayo.— Nosotros estamos revisando, por un ánimo "nacionalista", algo del cine latinoamericano, films de Solanas, lo que charlábamos recién, la idea ensayística de "La hora de los hornos"— y era muy difícil ver esa película porque uno veía el grado de la derrota cultural de todo ese sueño. Se intentaba proyectar y uno veía la consigna antiimperialista en universidades totalmente tomadas por la desidia neoliberal. Los temas no circulaban, la idea del cine era muy precaria. El mismo mito de la

industria basada en una falsa interpretación del cine clásico se estaba cayendo a pedazos, se hacían en el año '92 en Argentina once películas, con tipos que venían muy desgastados de los '70, que habían pasado por la dictadura y estaban dando sus últimos y demorados intentos. Pienso en el clima del cine argentino y era muy distinto al de hoy: no tenían ningún aire, los últimos momentos de declive de Subiela y Arístarain, eso era lo más celebrado de un cine argentino donde todavía no estaba el cine de los '90, el nuevo cine argentino, estaban saliendo recién las Historias Breves. Era muy desalentador, entonces nos costaba muchísimo salir de esas categorías, las veíamos utópicas

G: Si, y tampoco se habla de ese cine latinoamericano que en los años '60 lo había revolucionado todo, particularmente el cine brasileño. Por ejemplo, ustedes pueden creer que en todos los años de carrera que nosotros cursamos, por lo menos yo, jamás escuche hablar de Glauber Rocha, que fue algo más que un director fuera de lo común, y que creo que fue el más avanzado de este continente, desde el punto de vista del lenguaje, desde el análisis que hacia del lenguaje.

Además fue un teórico impresionante que en los años '60 había entrevistado a Jean Renoir, a Fritz Lang, a Buñuel porque además la crítica era un lugar del cine

Marcos hablo de algo muy interesante cuando empezó la charla, hablo de la escritura y el ejercicio de la crítica, hablamos de aquella revista "El extranjero", mencionó también a los referentes más importantes de la Nouvelle Vague y yo pensaba en esto. Estos directores que nosotros mencionamos y Glauber Rocha particularmente, venían también de la crítica, es decir, no había una escisión, una diferencia entre el análisis crítico, el poder pensar y estructurar un discurso coherente de análisis profundo y filmar. ¿Cuál era la consigna de aquellos directores brasileños? Ir con una idea en la cabeza y una cámara en la mano. La idea y la cámara, como dos elementos que se están mirando en un mismo espejo. El tema es como desarrollar justamente esa capacidad, no de atraer ideas sino de poder enriquecerlas, y después elaborar con ellas un discurso profundo, una representación interesante una interpretación simbólica y poética de una realidad que nos trasciende. Es muy difícil hacer eso, y más en esa época que menciona Marcos y que fue muy horrible para este país. Lamentablemente este es un momento histórico en donde yo confieso que tengo mucho temor, porque el fantasma de esa época está hondeando. Glauber Rocha hablaba de dos estéticas, la estética del hambre y la estética del sueño, y esto tiene mucho que ver con el sueño utópico que mencionaba.

Poner la vara siempre en Hollywood justamente era una forma de esbozar un colonialismo mental tan grande que no permitía ver que nuestros sistemas de producción, no solo no tienen nada que ver con Hollywood sino que, gente como Glauber — que murió muy joven y en condiciones extrañas— venía diciendo dese hacia muchos años “tenemos cuidado”, porque de nada sirve que filmemos si las salas, si los exhibidores, si los distribuidoras, son de los EEUU. Jamás se habló de Glauber Rocha, jamás se habló de la utopía de los sueños de estos directores, quizá por dolor, no lo sé, pero estábamos en democracia. Una democracia que en nada se parece a esta, cuando algunos despistados —por no decir malintencionados, maliciosos— dicen que no hay libertad de expresión ahora, veo la cantidad de cosas que se dicen irresponsablemente, porque justamente la libertad implica poder hacerse cargo de lo que se dice. Por otra parte, es cierto que mucha gente un poco confundida, ¿cómo decirlo?, que todavía no ha despertado de una larga siesta provinciana de la que no pueden abrir los ojos, se quejaban por que veían la fractura de este país. Este país dividido que en todo estaba la política, que se discutía de la política todo el tiempo, que lo jóvenes hablaban de política, que la militancia, que las sombras del pasado de los 60 de los 70 y hablaban — y yo pensaba: todavía

se sigue discutiendo eso en algunos espacios.

Justamente nosotros si algo lamentamos de esa década del '90 fue que no se discutía nada, había una meseta y cuando intentabas discutir algo, más si eras un colectivo que se expresaba, había tremendas represiones. No nos olvidemos que hubo muertos tremendos en Neuquén y no estamos muy lejos de lo que paso con Kosteki y Santillan. Digo, finalmente, no había una posibilidad de debatir.

Para mí es un milagro que yo venga a este lugar, que es maravilloso, que tiene como diría Benjamin — que se dedicó tanto a estudiar la pérdida del aura, hablamos de la técnica de la reproductibilidad mecánica—, acá el aura está intacta: es un museo en el sentido de las musas. Acá hay chicos que están estudiando cine, muy jóvenes, con un proyector y una cámara donde yo me entero que la semana pasada proyectaron “Persona” de Bergman.

Esto a mi me lleva a la utopía de lo que era “El extranjero” y de lo que eran esos años, con la diferencia de que nosotros lamentablemente carecíamos de un espacio social que fuera proclive para todo esto. ¶

MIGUEL GOMES

“Trabajo mucho con la improvisación y la búsqueda, es algo que refleja mi personalidad”

por SANTIAGO REALE

El director portugués Miguel Gomes (Lisboa, 1972) se ha convertido en una de las figuras más populares del cine de autor. Su última película *Las mil y una noches* (*As Mil e uma Noites*, 2015), de seis horas de duración, se estrenó en el Festival de Cannes.

La película se proyectó en México como parte de una retrospectiva de la carrera de Gomes que organizó el Festival Internacional de Cine de la UNAM, FICUNAM. Fue en ese marco que tuvimos la oportunidad de entrevistar al director, quien nos parece una de las voces más destacables del panorama contemporáneo.

¿Cómo surgió la idea de adaptar *las mil y una noches*?

Miguel Gomes: Principalmente tiene que ver con la crisis que estaba

afrontando Portugal en ese entonces. Me pareció que como portugués debía estar cerca de mi país y, como director, tenía que agarrar una cámara y registrar ese momento que estábamos atravesando. Pero también tiene que ver con los relatos populares y sus personajes, que me atrajeron para llevarlos al cine. ¿Sabes?, en ese momento yo quería hacer una película en México que se situaba en la Copa del Mundo de 1986 y después cambié porque pensé: si yo tengo la oportunidad de filmar una película ahora, no creo que deba salir de mi país. Tenía que filmar historias conectadas con lo que estaba pasando en Portugal, entonces renuncié a esa película mexicana. Si no hubiera habido esa crisis estaríamos ahora hablando de la película que se basaba en México.



¿Qué te llamaba la atención del Mundial del 86 en México para hacer una película?

MG: También el panorama político. Portugal en ese momento no había ido mucho a las copas del mundo, era un equipo que no era tan fuerte como el de los últimos años y ganaron el primer partido. Estaban en la ciudad mexicana de Saltillo, ganaron la primera partida contra los ingleses, creo que se pusieron un poco locos e hicieron una huelga. Se cumplían doce años de la revolución del 25 de abril de 1974 en Portugal, cuando la dictadura de Salazar terminó. Entonces había un lado muy político, casi marxista. Los jugadores tenían el pelo como afro, barbas largas, había un espíritu revolucionario.

Quería contar también algo de la revolución portuguesa de 1974 doce años después, en México, pero basado en la selección portuguesa de fútbol.

En tus películas, conviven diferentes situaciones con total libertad ¿Cómo es tu trabajo con los actores para lograr este resultado?

MG: Yo trabajo de una manera muy instintiva. No está todo tan racional en mi cabeza. Pero si hay algo que no me gusta, enseguida corto. Intento encontrar un equilibrio entre lo que planifico y aquello que puede acontecer, ya que muchas veces es mejor de lo que tenía en mente. Claro, también de lo que pueda

ofrecer el actor, trató de generar las condiciones para que surjan las situaciones.

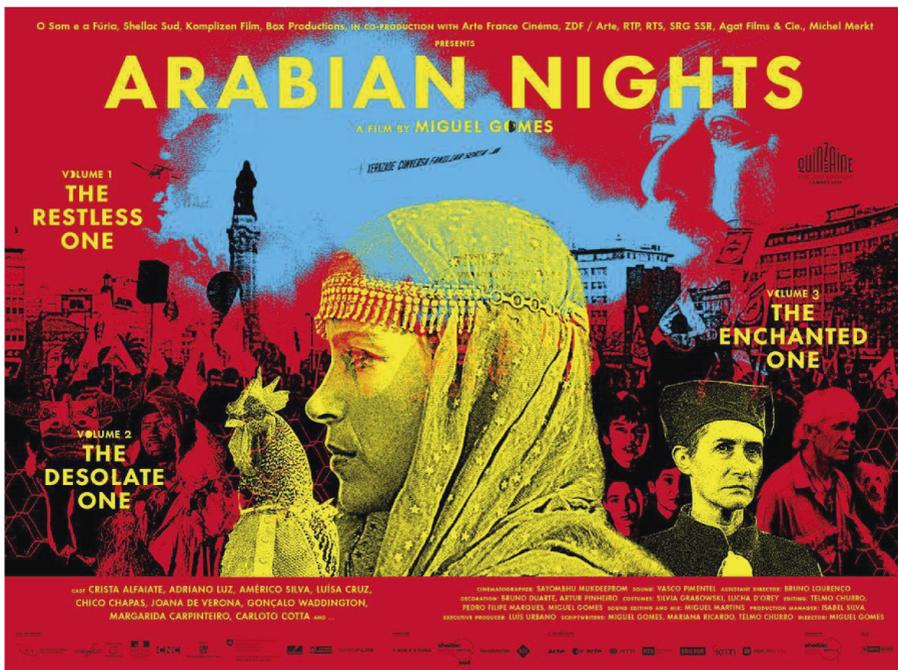
Trabajo mucho con la improvisación y la búsqueda, es algo que refleja mi personalidad. Tengo la fortuna de poder hacer películas muy personales. Tengo libertad total, entonces puedo trabajar con las cosas que me interesan. Me gusta mucho trabajar con la cultura popular, con canciones que no son muy eruditas, como en *Aquel querido mes de agosto*.

La música es esencial en tus películas para transmitir estados y comentar lo que está sucediendo. ¿Seleccionas la música de antemano o encontrás las melodías en el montaje?

MG: Las dos. Creo que hay casos distintos. Por ejemplo, hay una película mía en donde empleo otra forma de narración, que es *Aquel querido mes de agosto* (2008). Ahí las canciones tienen una importancia especial, porque están hablando de lo que está pasando entre los personajes. Es algo que viene de los códigos de la comedia musical americana clásica. En *Aquel querido mes de agosto* la canción es utilizada de una manera distinta porque los

personajes tocan música en conciertos pero funciona también como narración o como ayuda de la narración, como comentario sobre lo que está pasando entre los personajes.

Pero también lo importante de la música es el lado abstracto; es un elemento que utilizas como la luz, que te llega a ti de una manera menos racional. La sientes con sus ritmos y con su coloración, que a veces es más triste, a veces alegre. A mí me gusta a veces invertir y usar música más melancólica en momentos donde todo está bien, y música más alegre en momentos muy tristes, porque me parece que el cine es un poco, o debería ser un poco como la vida, que es una mezcla de cosas distintas. Las contradicciones, las paradojas en el cine, me parece que son preciosas. Es la idea de que el cine a veces marcha un poco como la electricidad, como las pilas: en las pilas tienes un polo negativo y un polo positivo. Necesitas contrarios para que exista electricidad, y a veces me aburre un poco el cine donde no hay contradicciones. Todo es muy triste, muy dramático, todo el tiempo, no hay cambios. Me parece que casi no está vivo. Para que exista electricidad son precisas cosas contrarias.



Para que exista algo que te ponga a ti como espectador más activo: el lado, por ejemplo, más cómico, y el lado más melodramático existen al mismo tiempo. Y eso me parece mucho más complejo que no darte a ti, espectador, más libertad. Me parece que esa es una cosa buena en el cine.

Miguel, ¿vamos a ver en el futuro tu película sobre México '86?

46 MG: Empieza a ser un grave problema porque después de

hacer Las mil y una noches íbamos a hacer Saltillo, ese es el nombre de la película, pero empezamos a planear cómo podríamos empezar a trabajar. Y después estaba hace tres meses en Brasil leyendo un libro y me pareció que tenía que hacer eso ahora, adaptar ese libro. Entonces por segunda vez Saltillo se detuvo. No sé si la voy a hacer después o no. Comienza a ser la eterna película deseada. Es mi película mexicana. Vamos a ver lo que falta por hacer. 📌

EL USUARIO COMO CREADOR: UNA RENOVACIÓN EN LAS PAUTAS DE PERCEPCIÓN

por DANIELA ECHEVERRI
JUANA SOLASSI
PAULINA HENAO
IRENE FRANCO

En nuestro mundo cotidiano la evolución tecnológica de los medios ha influido en nuestra forma de relacionarnos, comunicarnos y percibir el mundo. El uso, cada vez más frecuente, de artefactos con tecnología táctil ha posibilitado la prolongación de nuestro propio sistema nervioso en el sentido en que se traducen nuestros movimientos físicos de manera instantánea a la interfaz generando un nivel de interacción que acentúa el efecto de reacción del dispositivo a una orden impulsada por el hombre. Esto ha mutado en la incorporación de nuevos códigos que hemos ido automatizando debido al pro-

ceso de integración del elemento tecnológico en la sociedad, a través de la industria. De esta manera se manifiestan las primeras dos fases del dispositivo: su introducción en la esfera pública, cuando aún su destino no se define completamente, y la estandarización del comportamiento del usuario que regulariza su uso. Pero existe, también, una tercera fase que se da por el reconocimiento del dispositivo: la de la creación. El usuario, al estar estrechamente relacionado con la tecnología táctil, corporiza sus funciones y las incorpora de modo que puede emplearlas creativamente.

En este contexto, Antrum

es una instalación que da cuenta de esta tercera fase del dispositivo táctil. La obra, creada por Tatiana Plakhova y el colectivo de artistas rusos Matrioshka, se enmarca en el Museo de Arte Contemporáneo de Moscú y se da en un cuarto totalmente oscuro en el cual hay telas estiradas a modo de paredes con imágenes que son retroproyectadas que, dependiendo de cómo las toque el usuario, generan tanto sonidos como gráficos digitales que van cambiando constantemente a través de los sensores que tiene la tela. Estos gráficos, si bien son en dos dimensiones, generan la ilusión de tridimensionalidad acentuada por el sonido envolvente que produce el movimiento del usuario.

Es interesante, no sólo cómo el usuario termina de crear la obra cuyo contexto planteó el autor, sino también la manera en que las nuevas tecnologías, la táctil en este caso, permiten que la experiencia del usuario se vea construida a partir de su propio movimiento físico. Creemos que este tipo de dialéctica en la obra refleja una renovación de las pautas de

percepción del usuario.

Entendiendo como pautas de percepción aquellas convenciones de las que se vale el sujeto para encarar una obra, es notable un cambio progresivo, dentro de lo que son las instalaciones audiovisuales, en lo que respecta a la interactividad del usuario que está estrechamente ligada al avance de la tecnología (masificación del uso de teléfonos con interfaz táctil, desarrollo de sensores y de softwares cada vez más potentes). No obstante, y teniendo como ejemplo el caso de Antrum muchas de estas obras siguen la misma lógica característica del cine tradicional: la de negar el medio (inmediación, transparencia). En este sentido hay una persistencia de dichas pautas en esta instalación ya que se presenta casi como una caverna, absolutamente a oscuras, los límites de las telas proyectadas no se ven en función de simular la presencia tridimensional de las formas geométricas en el espacio y se acentúa así la sensación de realidad y envoltura. Sin embargo, es relevante y hasta paradigmático ver cómo el sujeto debe manipular el medio

que le es negado: al interactuar con la obra el usuario toca la tela con su mano, él es consciente del carácter bidimensional de la imagen digital y con su propio cuerpo desmiente la ilusión de realidad que plantea el ambiente, sin necesariamente eliminarla. Es decir, la intermediación es en este caso parcial, pero aún así la obra plantea una inmersión profunda en un mundo artificial gracias a la interpelación sensorial del público: la plena oscuridad en la cual solo resaltan los gráficos, el sonido envolvente que se genera al interactuar con las telas, la transformación de las imágenes digitales a través de la mano del usuario son factores que aportan a esta intermediación. Esta experiencia sinestésica está vinculada con la estética de la continuidad, planteada por Manovich, ya que es dinámica sin recurrir a cortes o interrupciones; recurre a la estética de lo variable a través de curvas continuas que van mutando la forma de los gráficos constantemente. Aquí lo que se pone en juego inmediatamente es el metamedium, que por excelencia advierte que las formas constituidas están dadas por el medio infor-

mático. La estética de la continuidad se ve afectada en su totalidad por una programación, es decir, desde la creación se da por sentado que la variación de los gráficos es finita pero que, al estar en contacto con el usuario, en relación al tiempo en el que este puede experimentarla, se rompe esta idea de duración limitada (un tiempo en el que se concluye la obra) ya que al habitar este espacio se juegan distintas sensaciones ya no solo táctiles sino de encapsulamiento temporal. De esta manera se da un juego de navegación continua que parece que no se termina, que se dirige a un pasaje de exploración de mundos imaginarios.

La experiencia táctil que mantiene el usuario con la obra es, por sobre los demás factores, esencial para generar la ilusión de realidad y es causa de la renovación de las pautas de percepción que planteamos anteriormente. Podría decirse que las plataformas táctiles remedian lo que son los botones. Se pasa de seleccionar algo concreto, como lo es la orden que se le da a un botón, a poder no solo seleccionar sino arrastrar,

traer, llevar, acercar, alejar, expandir, etc. Es pertinente, en esta instancia, una breve comparación con el mundo cotidiano que nos rodea. Tomemos como acción el pasar de ver una foto a otra en un celular: con un celular con botones puedo seleccionar con las distintas flechas a qué dirección voy, si quiero ver la foto anterior o la posterior debo apretar un botón específico con una simple presión. Pero en una pantalla táctil puedo pasar de una foto a otra arrastrándolas con los dedos, sin necesidad de presionar y con la sutil acción de tocar. Si quiero hacer 'zoom' abro dos dedos de adentro hacia fuera, como si estuviera 'acercando' el objeto. La tecnología táctil plantea la simulación de estar manipulando realmente los elementos con los dedos, por lo cual se reforma en cierta medida la herramienta del botón (que también fue y es muy utilizada en otras instalaciones artísticas) con otra tecnología que permite la reacción instantánea de la interfaz ante una orden del usuario que se da por un movimiento físico análogo con el de la realidad (cómo, por ejemplo, cuando pasamos de

una página a otra en una tablet el movimiento de los dedos es análogo al de la mano cuando pasa las hojas de un libro).

Esta analogía entre el movimiento en la realidad y el movimiento en lo táctil es necesaria para comprender en Antrum la hibridación que existe entre lo audiovisual y lo plástico, más específicamente, en el campo del dibujo. La interfaz permite al usuario incidir directamente sobre la forma sólo con sus manos, los sensores que permiten dar estas órdenes físicas al software y que luego modifica las imágenes digitales son parte fundamental de la intermediación, ya que permanecen ocultos de manera que el sujeto pueda sentir que realmente está modificando las formas con su trazo sin reparar en los complejos sistemas que posibilitan esa interacción.

La obra de Tatiana Plakhova y el colectivo Matrioshka es una construcción de contenidos de los diferentes medios, técnicas, entornos de trabajo y formas de representación y expresión como la arquitectura, el diseño gráfico, la programación, el dibujo y el arte

abstracto. La instalación pisa fuerte sorprendiendo al espectador con las imágenes que produce con su mano, a modo de pincel, encontrándose con una superficie de trazos luminosos y constelados que no tienen nada que ver con el dibujo clásico. Dentro de la obra el espectador toma el rol de dibujante, se le concede el poder de decidir hacia dónde trazar y multiplicar las figuras presentadas, dejando su sello, constituyendo la creación final de la obra.

Adicional a esta disciplina, dentro de la obra de arte de Plakhova, hallamos una hibridación con la arquitectura, pues se identifican nuevas formas y estructuras geométricas, como la aplicada dentro de los gráficos digitales que rompen la clásica línea recta y le atribuyen un carácter tridimensional que se relaciona estrechamente con lo escultórico y lo volumétrico. Esta hibridación de abstracciones matemáticas con formas producidas por el movimiento físico del hombre, a través de la plataforma táctil, abre nuevas temporalidades. Su inmediatez y la inmersión en un entorno a oscuras totalizado de gráficos de

colores proyectados, nos hace recibirlo como ilusión y percepción de que aquello que se toca es real y cobra vida al reaccionar ante los impulsos dados. Se constituye entonces un nuevo lenguaje visual híbrido en la creación del dibujo que el espectador realiza en su nuevo caballete. Este metalenguaje en el presente domina la cultura de las imágenes y su manera tácita de interactuar con ellas, pues los códigos y su forma de relacionarse ha mutado debido a los cambios tecnológicos de los entornos de producción.

Dentro del ámbito de las obras interactivas, el artista deja de ser el dador de la obra de arte en su completitud para ser un 'autor muerto', tal como se refiere Erik Huhtamo, ya que sólo crea el contexto en el que luego el usuario terminará de crear la obra. Es una co-creación entre el artista y el usuario, en la cual éste se desplaza dentro de los límites producidos por el pionero de la instalación. En este sentido, el usuario toma el control otorgado por su co-autor, y de esta manera hace que se reivindique la tecnología interactiva atribuyendo un gran po-



tencial liberador del arte.

De esta forma, se comienza a legitimar y distinguir de acuerdo a su producción, la posición del diseñador multimedial como artista, y dándole en esta forma un giro a la noción clásica y redundante de 'artista autor', de la cual se empezaba a despojar, otorgándole un poder de creación a la par al interactor y espectador.

La afluencia del entorno tecnológico en el ámbito artístico crea obras que interpelan al usuario despertando en él percepciones concretas, experiencias que movilizan físicamente al interactor, a pesar de que la obra en cuestión sea, en realidad, generada por el dispositivo técnico. Esta ilusión de creación es asimilada por cómo las tecnologías se han adentrado en nuestras vidas hasta

el punto de tornarse orgánicas al cuerpo mismo, convirtiéndose en protagonista de la metamorfosis social signada por la cultura de lo visual. Parece ser que las nuevas tecnologías en su anhelo de ser más funcionales al hombre han optado por hacernos vivir su realidad numérica, y de esta manera la adopción cada vez mayor de plataformas interactivas nos despegan de las posibilidades de subjetividad que sí tiene la capacidad manual y creativa del hombre (como lo es por ejemplo el trazo del artista). Las fronteras de la realidad se desdibujan, el entorno virtual suscita nuevas temporalidades y a través de su inmediatez nos volvemos cada vez más sensibles a tocar, ver, en otras palabras percibir algo que en realidad no existe. ¶

DOS BREVES PREGUNTAS A LUIS OSPINA

por AGUSTIN LOSTRA

En la última edición del BAFICI, el domingo 17 de abril, luego de la proyección de su último film "Todo comenzó por el fin" (2015), y luego de apurar el paso detrás suyo para no perderlo pudimos conseguir una breve conversación con Luis Ospina y retrasando su ya tardío almuerzo (eran ya las cuatro de la tarde después de las tres horas y media del film) realizarle estas dos preguntas que transcribo a continuación:

En esa época del '70, del empezar a hacer, ¿Qué contacto tenían ustedes con Latinoamérica? ¿Sabían algo de Rocha, sabían de las producciones que se hacían acá en Argentina?

L.O.: En esa época nuestras refe-

rencias del cine latinoamericano eran más que todo a través de las revistas y libros de cine.

Mayolo era un gran admirador de Glauber Rocha aun sin haber visto ninguna de sus películas, las vino a ver mucho después. Así como leíamos también sobre el cine que se hacía en Argentina, "La hora de los hornos" y todas esas cosas, esto llegó un poco tardíamente pero nos manteníamos informados sobre lo que estaba pasando. Era este momento de ebullición sobre el cine y obviamente sobre la política ligada al cine, pero algunas películas sí llegaban, por ejemplo las de Sanjinés las llevaban unas monjas y el cine cubano llegaba, los países comunistas daban a través de sus embajadas sus películas. Pero lo primero era leer



leíamos sobre las películas. Para darte un ejemplo, yo vine a ver "La hora de los hornos" en Los Ángeles, en esa época no existía el betamax y yo grabé la banda sonora. Llegué a Colombia y Mayolo que había leído tanto sobre esta película, que se hablaba tanto, yo le puse la banda sonora y le iba explicando qué se iba viendo, como a la manera de los narradores japoneses benji.

Otra pregunta que viene en relación con esto que decís, con ésta película ("Todo comenzó por el fin") que es un ensayo fílmico se podría decir, y también algo muy curioso que pasó en la generación de acá y también en la nouvelle vague. Esta dupla pensar el cine desde lo textual y pensar el cine desde la forma en sí misma. ¿Cómo pensas esa relación? ¿piensas que es fundante o no?

mos muy influenciados por la nueva ola y por Cahiers du cinéma, y guardadas las proporciones éramos un grupo parecido: comenzamos con el cineclubismo, comenzamos a hacer nuestras primeras películas, después tuvimos una revista de cine y finalmente llevamos la crítica de cine al cine mismo, con una película como "Agarrando pueblo".

También estábamos influenciados por grupos como The Factory de Andy Warhol, la comunidad que trabajaba películas, allá en los años 60, 70s.

Y ya en los años 80 sentíamos mucha afinidad con el grupo de Fassbinder, porque eso también era como una familia e inclusive llegamos a tener contacto con ellos y trabajamos en una película alemana que se hizo en Colombia con parte de este grupo. Fueron referentes para nosotros. ¶

PULSION



[facebook.com/revistapulsion](https://www.facebook.com/revistapulsion)



pulsionrevistadecine@gmail.com