

PULSION

REVISTA DE CINE

CONVERSACIÓN con Andrea Testa y Francisco Márquez

A propósito de *La larga noche de Francisco Sanctis*

UNA OPINIÓN DESDE EL SEMILLERO

Las discusiones dentro de la industria audiovisual

CINE PLATENSE

Comentarios sobre *Arriba quemando el sol* y *Vórtice*



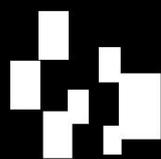
ESTÉTICAS DE LA URGENCIA

Con los cambios de gestión política afrontamos un contexto difícil para la cultura, en el que se vuelve más necesario que nunca aglutinarse, conformar una identidad y un accionar común. Es por eso que desde Pulsión nos preguntamos:

¿Cómo sostener en el tiempo la autogestión audiovisual? ¿Es necesario generar nuevas vías de desarrollo de proyectos? ¿Se deben repensar las existentes? ¿Podemos

hablar hoy en día de un movimiento audiovisual local?

Para garantizar la cultura como derecho y valorarla como trabajo, es necesario constituirnos como productores. Intentemos, con la fuerza que da el intercambio y con la urgencia que pide este tiempo, superar las actuales condiciones inestables de nuestra escena local. ■



sync
comunicación
audiovisual

ESTUDIÁ EN UNA

PRODUCTORA ESCUELA

**PRÁCTICAS
PROFESIONALES**

**CONTACTO
CON EL MEDIO**

**ENTREGA
DE CERTIFICADOS**

CURSOS
Y TALLERES
PARA CINE Y TV

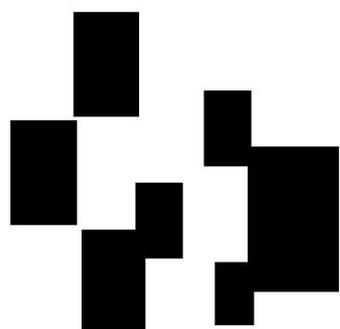
Edición y post de imagen
Postproducción
de sonido
Corrección de color
Motion graphics
Iluminación
Fotografía básica
Dirección de arte

INFORMES E INSCRIPCIÓN

info@estudiosync.com.ar

www.estudiosync.com.ar

facebook: sync comunicación audiovisual



sync

comunicación
audiovisual

Somos una empresa de producción, postproducción y generación de contenidos. Ofrecemos servicios profesionales para cine, televisión, publicidad y soluciones multiplataformas.

Nuestra productora ubicada en La Plata cuenta con amplias y modernas instalaciones: set de filmación, oficinas de producción y salas de edición, postproducción de sonido, corrección de color y animación.

CONTACTO

54 221 15 5410290

info@estudiosync.com.ar

www.estudiosync.com.ar

fb: sync comunicación audiovisual



SERVICIOS DE PRODUCCIÓN

Pre - producción
Casting
Scouting
Técnicos
Set de filmación

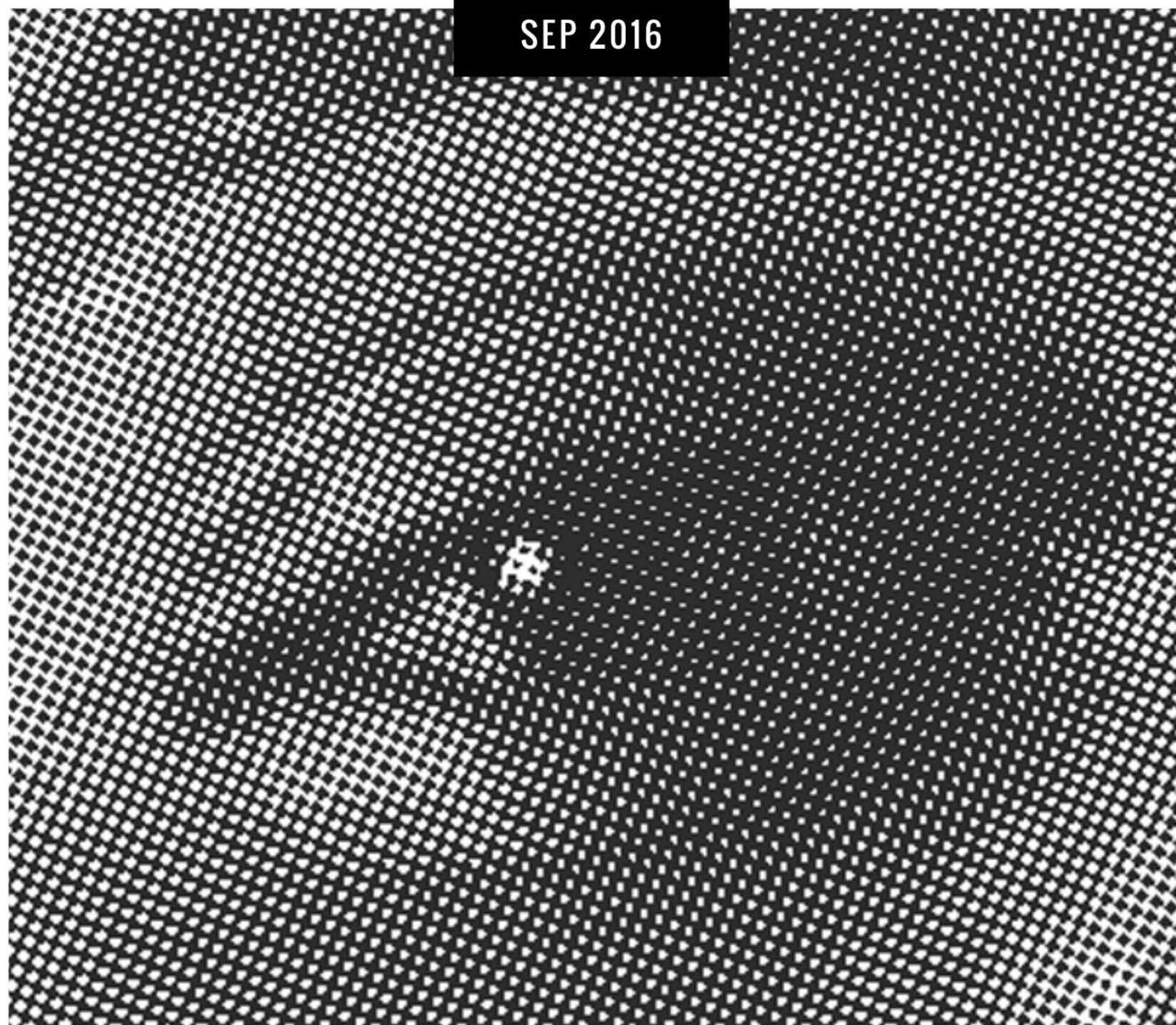
POST-PRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO

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

GENERACIÓN DE CONTENIDOS

Televisión
Documentales
Nuevas plataformas

LA PLATA
SEP 2016



***Colaboraron
en este número:***

Pablo Ponzinibbio
Pablo Ceccarelli
Agustín Lostra
Irene Franco
Martín Salina

Diseño:
Ulises Siriczman

Agradecemos a:
Franco Palazzo
Alveré di Pilato
Francisco Márquez
Andrea Testa

Corrección técnica:
Alejandro Paiva

Emprendimiento Cultural
Impulsado por
la Cátedra Realización 4
Artes Audiovisuales
FBA - UNLP

SUMARIO

06 ¿Para quién
filmamos?

24 Conversación:
Pensar con las manos

08 Los problemas
de siempre, la tarea
que nos queda

38 Ir y volver e ir

16 Para sostener las
estructuras dentro
y fuera del film

46 Una casa grande
y sonámbula

20 Fausto También:
la socialización
del dispositivo

¿PARA QUIÉN FILMAMOS?

POR PABLO CECCARELLI ■

Varias preguntas se pueden hacer a la hora de pensar un film. Diversas elecciones estéticas y técnicas que confeccionan la obra y la viabilidad de la misma. Vivimos una época donde la digitalización de los medios de producción y exhibición ha hecho mucho más sencillo a los realizadores desarrollar películas y distribuirlas para que puedan ser vistas, tanto en salas alternativas a las comerciales como por internet.

¿Para qué? Es una pregunta que se ha puesto sobre la mesa en los últimos años. Permite problematizar las razones por la cual uno, a diferencia de otras épocas donde era más difícil filmar, decidiría realizar una film. Algo que escape del mero deseo de filmar, de una especie de catarsis expresiva y audiovisual, del deseo de aprobar un ejercicio en una institución educativa o de ingresar lentamente al circuito de festivales.

Creo que la pregunta que tiene que insta-

larse en el contexto actual es el “¿Para quién?” ¿Para quién filmamos? ¿Filmamos para nosotros o para el resto? ¿Filmamos para nuestra familia y amigos? ¿Filmamos para los críticos? ¿Para contentar a los programadores de festivales? ¿O filmamos para los que no tienen posibilidad de expresarse, para los que pueden a través de una obra ver otras realidades alternativas, con una mirada que no se queda en el simple exotismo, para los que una película puede ser un espacio donde encontrarse y re-encontrarse con los otros?

Dentro de las estéticas de la urgencia, preguntarse para quién filmamos puede ser lo que genere un cambio en el paradigma cinematográfico en que nos hallamos. Y así, se logren superar las condiciones inestables de nuestra escena local. El cine como un diálogo con otro, que permita la identidad propia, el intercambio y la eliminación de la endogamia audiovisual. ■



LOS PROBLEMAS DE SIEMPRE, LA TAREA QUE NOS QUEDA

Una opinión posible desde el semillero

POR PABLO PONZINIBBIO ■

A partir de las discusiones dadas en la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Nacional Audiovisual, el Primer Foro Audiovisual Argentino y el Segundo Encuentro Federal de Organizaciones del Audiovisual, quisiera comentar algunos de los debates que se vienen dando dentro del sector a partir de cuestiones diversas. Aunque pongo en duda la real innovación de estas discusiones, si puedo aprovechar las informaciones y conceptos expuestos para aportar a un programa que le permita a los audiovisuales emergentes (como el platen-se) problematizar su constitución.

Recordemos que el audiovisual además de ser una de las grandes industrias del mundo, *“tiene el poder de construir lo que fuimos lo que somos y lo que queremos ser”*¹ Donde las inmensas desigualdades en su acceso nos recuerdan la importancia de la comunicación y expresión como un derecho humano. Y es precisamente con esta dualidad como se define el audiovisual en La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad

Cultural. Por eso aportaremos pensando a la industria como un sistema de producción continuado, es decir, proponiendo un modelo productivo. Pero que no necesariamente debe imponer una modelización formal. Donde el abaratamiento de los costos, así como la rentabilidad de la producción acercan el acceso al derecho de la comunicación.

Los fomentos nacionales para cine son solo el FNA (fondo nacional de las artes) y el INCAA² que a su vez tiene un desfase de los costos medios de producción. Estos fondos no alcanzan para suplir la demanda ni logran legitimar a los artistas, por eso, hoy las entidades internacionales son muchas veces las que permiten la producción (con su financiación o su legitimación), con todas las consecuencias que esto puede traer. Por eso, esta industria nacional no puede quedar en manos de la demanda (de estilo) internacional. Se vuelve crucial, como en cualquier industria, generar nuevas vías de fomento, nuevas formas de participación, un control de los monopolios y, sobre todo, nuevos pú-



blicos, es decir, un mercado interno.

En torno a esto se discutió entre otras cosas: La digitalización de los pedidos ante el INCAA, la creación de una vía específica para financiar películas terminadas (o en post producción), la inclusión en los presupuestos de los gastos de promoción, la

actualización de los mismos a un valor promedio para ficción de 15 millones de pesos, la creación de un fomento para guiones inéditos, créditos provinciales a tasa 0 como en el caso cordobés, la presentación de ley de promoción industrial, la creación de una vía para cine infantil, entre muchas otras.

“Hace tiempo que sabemos los problemas y que, por lo menos, sospechamos las soluciones. Falta una decisión política que excede al instituto de cine”³

LEYES Y REGULACIÓN

Como en casi cualquier discusión, el problema no está en las leyes sino en el poder (de) aplicarlas. Si bien es cierto que, por ley, en Argentina el cine es considerado una industria, todavía no tiene su ley de fomento (como otras industrias) ni existe una regulación real sobre los grandes monopolios (sobre todo de distribución y exhibición). Obviamente no están dadas las condiciones para poder enfrentar las corporaciones del entretenimiento audiovisual. Menos aun si pensamos que las regulaciones sobre este contenido (como podría ser la ley de medios) se enfrentan a los intereses de los grandes grupos económicos/mediáticos generadores de contenido. A este panorama se le suma la incapacidad de ejercer un control sobre internet, **ya no tanto por la piratería sino por NETFLIX o YouTube**, ya que estos no pagan derechos de autor, impuestos y tampoco respetan ningún tipo de cuota de pantalla.⁴ Por todas estas limitaciones, las discusiones por la generación de fomentos, leyes e incentivos nos pueden parecer lejanas. Sin embargo, este es un terreno que acaba por condicionar nuevas estéticas y modelos de producción, así como el ingreso de otros sectores al audiovisual.

La buena noticia es que no solo “los ricos no piden permiso”. Por eso intentaremos desde nuestro modesto lugar aportar algunas in/correcciones a este terreno en el que

pretendemos incursionar. Para que mucho de los (futuros) realizadores podamos tener la capacidad de dedicarnos a desarrollar nuestras obras.

LOS AUDIOVISUALES EMERGENTES

Y SUS HERRAMIENTAS

Es de amplio consenso -aunque sea en el discurso- **la importancia del semillero**, es decir, que el cine argentino necesita muchísima producción para que de la cantidad y la constancia surjan “las buenas películas” (yo diría las “nuevas”). Por eso resulta evidente que se deben incluir al sistema a aquellos que hoy no pueden producir, precisamente, llamamos emergentes a aquellos que podrían constituirse como posibles audiovisuales regionales que no sean el porteño. Por todo esto, quisiera pensar cómo el cine cooperativo (“independiente” es un término falaz) puede tomar las herramientas que tienen los grandes grupos económicos y re diseñarlas en función de la pluralización de la producción.

Según la exposición de Nicolás Smirnoff (representante de la Revista Prensario) hoy las cinco tendencias del mercado internacional (en materia de TV) son: Coproducción (Invertir entre varios “grupos” es en este momento la alternativa más usual), “Second screen” (Exhibir en varias plataformas en simultáneo),

“Production sharing” (Compartir elementos de producción entre distintos proyectos), “Branded content” (Tener sponsors desde el desarrollo del proyecto.), Desarrollos 360 (Producciones multiplataforma). Llevados a una escala regional, muchos de estos procesos ya ocurren aunque de forma menos programática y, por tanto, no tan efectiva.

De aquí, la importancia de que cada audiovisual emergente (desde una ciudad a una provincia) tome conciencia y se articule como tal. Si bien en la búsqueda de abaratación de costos también encontramos las tendencias a ficciones con formas de registro documentales, donde - como nos decía Laura Citarella ⁻⁵ “el cineasta negocia con el mundo para sacarle una ficción”, también es posible pensar cómo varios interesados pueden conformar una “sociedad”, aportando sus capitales (ya sea en herramientas, horas de trabajo o recursos financieros, etc.) o compartiendo elementos de producción. De hecho, uno puede presentarse ante el INCAA como cooperativa, lo que abarata muchísimo la inversión necesaria (tan solo en una semana de rodaje la diferencia puede ser de medio millón de pesos). Aunque pongo en duda cómo sería recibido por los comités de evaluación⁶, ya que uno de los puntos más álgidos de la discusión fue el nombramiento de 5 representantes del -mal llamado- “interior” en el consejo asesor del INCAA (origen de los comités), designa-

dos aparentemente de una forma poco protocolar. Dejo esta discusión que me excede por completo para quien la quiera investigar.

Otra tendencia interesante es la **exhibición multipantalla**⁷, oportunidad desaprovechada por las producciones más pequeñas que apenas encuentran vías de exhibición. Aunque este mecanismo puede parecer muy lejano, curioso es el caso de Misiones con su ley de cine, donde se está avanzando en esta dirección a través de convenios de programación con televisoras regionales, micros de larga distancia y cuatros salas INCAA. Esto les permite a los realizadores locales generar su público a partir de un circuito de pantallas muy diversas. Y es que más allá de la producción, es la exhibición y distribución (tema que abordó específicamente el foro audiovisual) uno de los mayores problemas del sector y es donde las cinematografías regionales, tienen realmente todo por ganar.

NUEVOS PÚBLICOS

Pensemos que en Argentina contamos con, 8 pantallas para cine “de calidad” y 73 cines INCAA de un total de 845 pantallas, es decir aproximadamente un 10% de pantallas con una programación un poco distinta. Nuestro consumo ronda el 1.1 entradas per cápita anuales, lo que da un total de 50.000.000 de entradas al año (sin

contar sistemas ondeman, ppv, ni siquiera cine ambulantes o ciclos alternativos.) El cine argentino solo tiene alrededor de un 15% de esas entradas, del cual el inmenso porcentaje se lo llevan los blookbusters nacionales. Mientras “Me case con un boludo” tiene 2.000.000 de entradas, la media para una película nacional es de 1000 entradas por copia, es decir, 3.000 a 4.000 espectadores para películas que salen en 3 o 4 salas, incluso 10.000 espectadores en 10 salas se considera un éxito.⁸

Sin embargo, de todos estos espectadores, el 53% están en CABA y tan solo el 47% en el resto del país. Capital tiene 3.65 tickets vendidos por habitante, mientras que sólo 7 provincias están por encima de una entrada por habitante anual (lo que no extraña cuando recordamos que la programación de todos los cines del país queda en manos de 8 exhibidores que se reúnen a cuerdas del obelisco).

Esto demuestra que en el interior del país está el público a ganar. Y para eso, los espacios INCAA y su programación son claves, así como sus estrategias y nuevas vías de difusión. Por esta razón se habló de las cuotas publicitarias en la tv para las películas, ya que “hoy día si no coproducís con telefe vas frito”⁹. Vinculado a esto es importante profundizar y redefinir las cuota de pantalla y las medias de continuidad, ya que una película requiere tiempo para que la publi-

cidad y el boca en boca puedan permear al público (que dicho sea de paso, solo funciona si se tiene un colchón muy importante de espectadores). Una buena idea provista por la DAC (Directores Cinematográficos Argentinos) es pautar la media de continuidad en 42 proyecciones distribuida en dos meses. Por otro lado, sabemos que se necesitan más salas (con conciencia de programación). Por eso es importantes que los ciclos alternativos (pienso en las salas de teatros, bibliotecas y centro culturales) quieran dar el salto a ser salas de forma regular.

Otro inmenso campo a conquistar en materia de público tiene que ver con lo etario, ya que de las 50.000.000 de entradas del 2015, 5.000.000 se llevó “Minions”. Mientras que llevamos 3 años consecutivos sin estrenos nacionales de cine infantil que, además de ser estratégico para la generación de nuevos públicos, pone en valor nuestra capacidad de producir en español. Algo similar a lo que ocurre con el contenido apto para todo público ya que la mayoría de las horas de tv (de 6 am a 22pm) son para contenido ATP, aunque esta proporción no se replica en la producción. Para el fomento de este área, además de la mencionada vía para cine infantil se discutió el trabajo coordinado con otros ministerios por ejemplo educación, para articular políticas audiovisuales, estrategia que se puede pensar a cualquier escala.

CONCLUSIÓN

Llegado este punto y, al releer lo que va de la nota, debo aclarar que aunque en esta ocasión nos enfocamos sobre salas y “cine” tradicional, lo que aquí discutimos o mencionamos afecta al audiovisual en sus concepciones más amplias (un caso interesante para quien quiera investigar es la producción de “La secta del gatillo”, cortometraje ficcional producido en realidad virtual de forma cooperativa). Aclarado esto, y a modo de cierre, arriesgo que, aunque es esperable que aumenten los promedios, hoy los audiovisuales emergentes tenemos que pensar en un público -en el caso del cine en pantalla- de 10.000 espectadores como ideal. Por eso, reducir la inversión que se necesita para generar un audiovisual es condición necesaria para garantizar y profundizar el derecho a la comunicación, ya que permite el constante crecimiento y la inclusión de nuevos sectores. A su vez, las nuevas pantallas que hoy se quieren apoyar son, por definición, las que promueven a los audiovisuales emergentes. Pensar, por ejemplo, en La Plata uno de los ciclos locales que más personas convoca es “La Plata en Pantalla”. Por lo tanto la inclusión de nuevos sectores al audiovisual favorece a la construcción de un nuevo público. En definitiva, todos los audiovisuales regionales, pero sobre todo los que tienen las condiciones dadas para poder producir de forma sostenida y siste-

mática, necesitan una conciencia de sí que les permita articularse. Encontrar las herramientas y los instrumentos es la tarea que nos queda. ■

Referencias:

¹Sergio Vaiman representante de Argentores en la Apertura del 1ºer Congreso Nacional por el Trabajo, La Ficción y La Industria Nacional Audiovisual.

²Por eso se está discutiendo la posibilidad de formar un fondo nacional de mecenazgo con fondos comunes administrados por el estado, al aprender de los errores de la experiencia brasileña que vincula directamente empresa con el productor, condicionando el contenido.

³ Alberto Lecchi representante de la DAC en el 1º Congreso Nacional por el Trabajo, La Ficción y La Industria Nacional Audiovisual.

⁴La diputada y expresidenta del INCAA Liliana Mazure está trabajando en una ley de fomento para audiovisual que contempla cualquier pantalla como exhibidor, pensemos que por ejemplo ODEON podría financiarse con los impuestos de NETFLIX.

⁵Nota “Estéticas de la producción” en el número 2 de pulsión “Militar el cine”. Pág. 27

⁶ Terreno que debemos investigar a fondo y que merecerá su propio artículo.

⁷ Estrenando en varias plataformas simultáneamente.

⁸ Todos estos datos están tomados de la exposición de los representantes de Ultracine y Taquilla Nacional en el 1er Foro Audiovisual.

⁹ Vanesa Ragone en la mesa Producciones populares de La imagen cinematográfica.

¹⁰ En este punto es destacable el trabajo de Emiliano Romero con “nosoloencines.com”

"DISEÑAR ES PONER TU CEREBRO ENTRE DOS PANES
Y ECHARLO A VOLAR,
EMPRENDER ES INTENTAR SEGUIRLO CON LA MIRADA
HASTA PERDERLO DE VISTA"

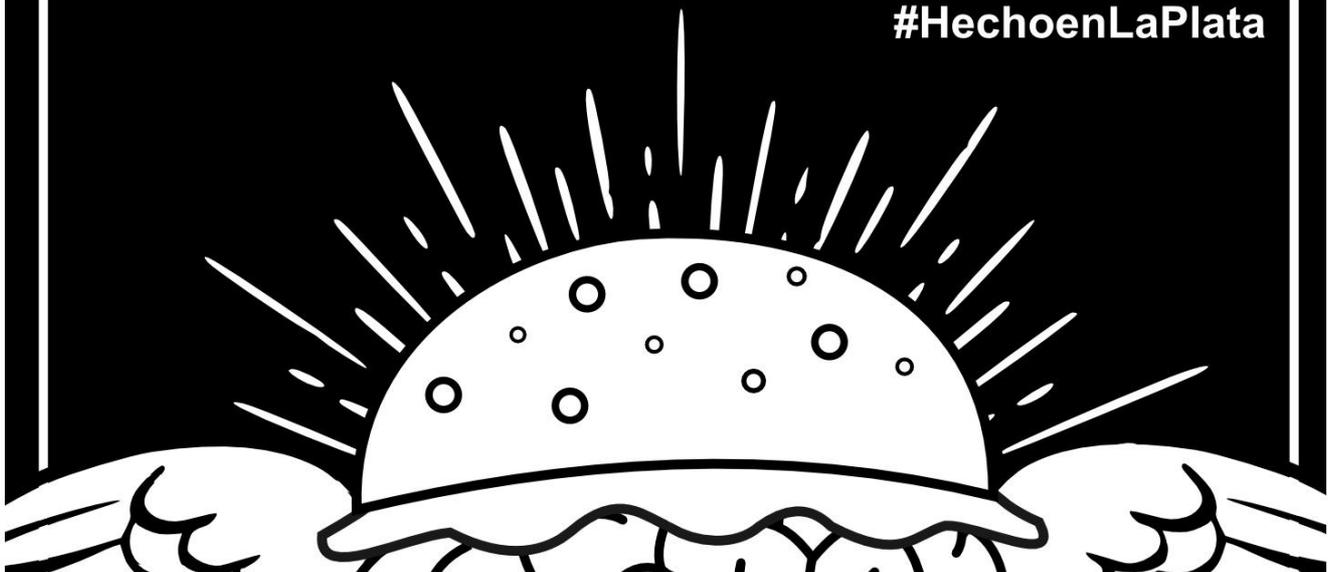
LDP LIGA DE DISEÑO PLATENSE

Colectivo de marcas *Urbano / Culturales*
con identidad platense

Somos la LDP:

[Naila / La Ropería Ambulante / Retazoo / Imangine /
Gatoto Trapo / Diabla / Monte / Baum / Manglar /
Savia Brava / Chaco DG / MR Cerámica]

 [LigadeDisenioPlatense](#)
[#HechoenLaPlata](#)



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"

www.cinebruto.com

ESTÉTICAS DE LA URGENCIA

Para sostener las estructuras dentro y fuera del film

POR PABLO PONZINIBBIO ■

Arriesgo que uno de los mayores problemas que encuentro en el cine platense es de estructura, tanto dentro como fuera de la obra. Es decir una incapacidad de sostenerse en duraciones prolongadas. Y si bien esta generalización -como cualquiera- es simplificadora y no escapa a los errores de un diagnóstico apresurado, me resulta difícil pensar cómo realizadores de medio tiempo y con carreras fugaces pueden producir obras suficientemente complejas como para sostenerse en el tiempo, y menos aún, constituirse y defenderse frente a las grandes instituciones/corporaciones monopólicas: en este caso del audiovisual.

Se dice que “ahora es más fácil filmar” y es cierto que en parte la tecnología se volvió más accesible. Pero el problema es en sí la capacidad de narrar con un lenguaje determinado, reconociendo sus capacidades y limitaciones. O sea, haciendo un uso consciente y responsable del mismo. Eso no es sencillo. Requiere formación, tiempo y dedicación, cosas a las que no todos pueden acceder. En-

tonces, nos preguntaron cínicamente desde la capital “¿para qué filmamos?”, como si cualquiera pudiera dedicar su tiempo libremente a desarrollar un lenguaje. Para mí la pregunta es “¿Quiénes pueden filmar?” No es que no crea en la importancia de pensar el qué, sino que encuentro la respuesta de lo uno en lo otro.

En ese sentido, las similitudes entre las condiciones de aquellos que acceden a producir terminan en las repeticiones de las obras o la “endogamia audiovisual”. La discusión e(sté)tica es, en el fondo, una discusión sobre las condiciones de producción que acaban por limitar a la obra y de las relaciones de poder o dominación frente aquellos que no pueden producirla. Y es que “el deseo de aprobar un ejercicio en una institución educativa. O ingresar lentamente al circuito de festivales” es el deseo por la subsistencia que le da la legitimación a cualquier artista (que desea vivir de y para su obra aun tomando a esta última en su concepción más amplia y menos endogámica). En este sen-



tido, es evidente que el artista necesita un amparo que lo sostenga, una estructura que lo posicione tanto frente a un público como ante los fondos. Por eso es que hoy estamos discutiendo la pertinencia de una marca o “mística” para el desarrollo local.

A muchos de nosotros nos es evidente que es el Estado (en este caso el INCAA) quien debe intervenir. Verdaderamente, se me escapa cuantos productores locales acceden a créditos del instituto y en qué condiciones lo hacen. Pero sí creo que para que esa cifra -sea cual sea- aumente, falta un reconoci-

miento sobre nuestros realizadores (aun sea para después leerlos a contra sentido y problematizarlos). Personalmente, no creo en los casos excepcionales y salvadores, sino en los caldos de cultivo que propician de forma sistemática e instrumentada la proliferación del sector. Y para que eso ocurra, es vital abrir y ocupar todos los espacios posibles. Generar, en bloque, una verdadera demostración de fuerza. Una producción desmesurada y arrolladora que imprima a la región en el imaginario audiovisual.

Esta es mi estética de la urgencia. ■



MANGLAR

Una experiencia serigráfica única,
diferente y de calidad.

 2216558990 / 2216751416

 manglarestampas@gmail.com

 www.facebook.com/ManglarLP

 manglarestampas



BEBEBORDO

ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE

TRASLADOS

facebook.com/rentalbebebordo

50 e/ 28 y 29

LA PLATA

FAUSTO TAMBIÉN

La socialización del dispositivo

POR PABLO CECCARELLI ■

En los últimos meses, tomó relevancia el caso de un joven de 20 años que hizo la carrera de abogacía, de forma libre, en 2 años y medio en la UNLP. Se lo adjudicó como un caso de voluntad y esfuerzo propio, se lo invitó a cenar a la mesa de Mirtha Legrand y el actual intendente de la ciudad de La Plata, Julio Garro, lo invitó a la municipalidad para felicitarlo e, incluso, decir que le iba a ofrecer un trabajo prontamente allí. Muchas críticas surgieron a raíz de este hecho, ya que el funcionario ponía de ejemplo a una persona con un contexto favorable, a nivel económico y familiar, para sortear la carrera en ese lapso de tiempo. En contraposición, hay miles de casos de estudiantes provenientes de otras ciudades que deben trabajar para mantenerse y recorrer largas distancias para poder cursar. Sumado esto a la situación de muchas carreras que cuentan en su plan de estudio con materias que exigen presencialidad obligatoria y no disponen de bandas horarias alternativas. Es imposible no pensar en la tan problemática “meritocracia”, puesta de moda en la actualidad. Se coloca como un ejemplo de vida, simplemente, a una excepción. Alguien que aprovechó sus con-

diciones favorables para realizar una carrera universitaria (hay que reconocer que, quizás, muchos que tienen estas mismas facilidades no las aprovechan).

No obstante, la verdadera crítica debe orientarse hacia otro lado: ¿Qué valor tiene recibirse en 2 años y medio de forma libre? ¿Es un aprendizaje de calidad hacerlo en ese tiempo, sumergido en la total individualidad, sin interactuar con otros compañeros? Parecería que lo que se premia no es la inteligencia, las capacidades o el uso del conocimiento, sino la eficacia y la efectividad. Ni hablar que cada vez es más usual, a través de medios de comunicación, la producción de notas que se dedican a deslegitimar a la universidad. Promueven que los títulos ya no tienen utilidad para desarrollarse laboralmente. Pero, sobre todo, se le critica su condición de no arancelada (el término gratuito me parece incorrecto) y el actual ingreso irrestricto, impuesto a partir de la modificación de la ley de educación superior a finales del año pasado (pero en riesgo de ser eliminada por un dictamen judicial). Estos son los mensajes que se cuelan lenta-



mente, para construir un inconsciente en la población y para que se mire con desprecio la posibilidad de que miles de personas, a diferencia de otros países de la región, puedan transitar la educación superior.

Fausto también, dirigido por Juan Manuel Repetto, se para desde el lado opuesto al caso mencionado al principio. El film se centra en la vida de Fausto, que a los 3 años fue diagnosticado con autismo. A partir del esfuerzo de su familia y sus acompañantes terapéuticos, el joven pudo integrarse socialmente en el colegio, cursar clases de piano en el conservatorio de música (la banda sonora del film es de él mismo) y, en el 2014, decidir ingresar a la facultad de informática en la UNLP.

Aquí, la socialización es un punto clave en la formación educativa. La madre de Fausto comenta en una entrevista que cuando él tenía unos pocos años, los médicos le diagnostica-

ron autismo y le sugirieron que no se preocupara, “un chico y una mesa van a ser lo mismo para él”. Sin embargo, años después Fausto asistió al colegio industrial “Albert Thomas”. Incluso, al finalizar la escuela realizó el viaje de egresados con sus compañeros de grado. Además, cuando le consultan si quiere hacer el examen de ingreso en una clase común, con sus compañeros, o en una aula aparte, él se inclina por la primera opción. Lo destacable no es que una persona con autismo como Fausto pueda - y desee - transcurrir por el camino de la academia. Sino que lo quiera hacer para integrarse con otras personas. El conocimiento y las acciones son realizadas interactuando y articulando con otros sujetos. Fausto se vincula con sus compañeros y sus acompañantes terapéuticos. Las directivos de la Facultad trabajan en conjunto con los profesionales médicos para debatir e intercambiar opinio-

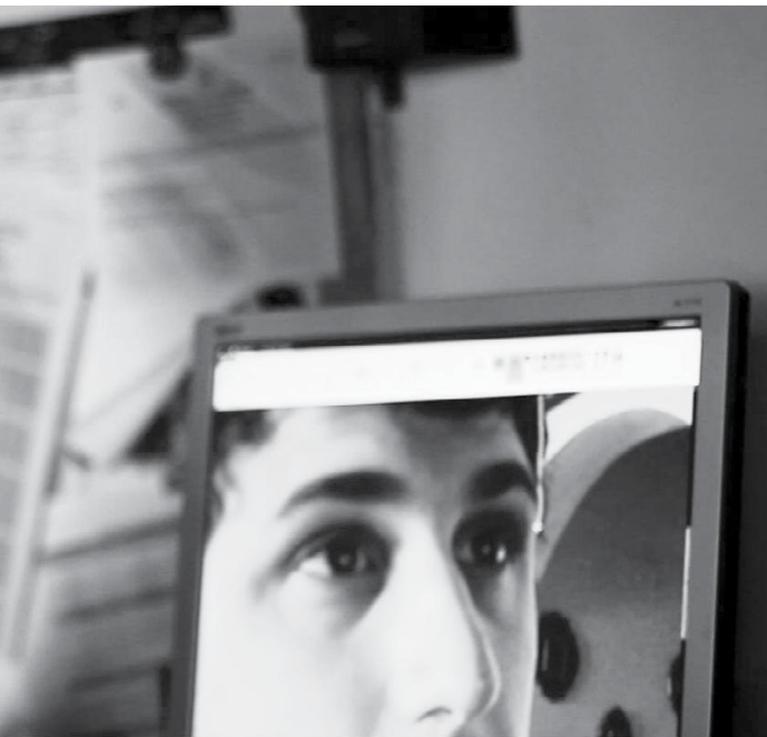
nes sobre cómo afrontar la llegada del joven al ingreso. Su madre, abogada desde hace años, decide comenzar la carrera de psicología para poder comprender mejor la particularidad de su hijo. Y lo hace cursando junto a una adolescente que es amiga de él.

En la película, todos estos momentos son trabajados a partir de una puesta en cámara temblorosa y errática, que en un primer visionado puede ser molesta y desprolija pero que desde otra perspectiva se puede observar como una mirada cercana y espontánea a los sucesos (por su asociación formal con la cámara en mano). Incluso, en ciertos momentos, los camarógrafos llegan a aparecer en cámara y también se los escucha dialogar con Fausto. De esta forma, estos registros un tanto improvisados y desprolijos terminan generando, en varias situaciones, una proximidad con el joven. Logran mostrar, junto con entrevistas a sus familiares y a los profesionales que lo acompañan, su intimidad y cotidianidad: cómo se comporta y lleva adelante su vida en el hogar y en las instituciones educativas; cómo fue todo su proceso para entrar en la facultad; como habla todo el tiempo sobre su computadora y los componentes que desea obtener para mejorarla. También consigue crear una escena de una ternura incuestionable, que se aleja de cualquier golpe bajo, como en la que habla sobre su padre. Fausto muestra una foto de él en su celular, dice que son parecidos y que tienen la misma nariz. Luego co-



menta que “falleció porque fumaba mucho”. Y por eso él tiene entre sus estantes un cartel de “prohibido fumar”, cerca de una foto en la que están los dos abrazados.

Otro momento del film que permite divisar la proximidad de la cámara es cuando Fausto junto a su acompañante charlan con Ivana Harari, de Dirección de Accesibilidad de la Facultad de Informática, en dos planos de larga duración. Fausto habla, como es usual, de su computadora. Comenta cómo cambió el sistema operativo y le agregó memoria Ram. Cuando Ivana le empieza a contar sobre la facultad y la nueva carrera que abrió, que combina informática e ingeniería, la cámara se queda con el joven escuchando. Muestra los gestos de incomodidad. Su mirada se concentra en otros puntos del lugar y en un momento se hace un paneo hacia abajo para mostrar sus manos rascando de



forma nerviosa el brazo, mientras se escucha a la mujer en fuera de campo.

Para ir concluyendo, todos estos ejemplos de la película permiten pensar, en primer lugar, la política institucional que la Universidad Pública y no-arancelada debe tener: la socialización del conocimiento. La educación superior, gestionada estatalmente, no debe encargarse de la formación rápida de sujetos efectivos e individuales para que funcionen de manera eficaz en un puesto de trabajo determinado. Debe poder formar egresados que sean conscientes del contexto social donde se encuentran. De que el conocimiento pueda ser procesado a través del intercambio con los pares y que sea utilizado como posibilidad de trabajo para toda la sociedad y no solo para algunos elegidos.

Pero también debe garantizar que el acceso de las personas sea equitativo. Una placa

al final del film menciona que a Fausto le fue permitido continuar la carrera de Informática a pesar de haber desaprobado el examen de ingreso. Esta opción, que por un lado fue positiva, no pudo estar para muchos otros que no aprobaron. Diferente al ingreso de la carrera de Diseño Multimedial en la Facultad de Bellas Artes, en la que Fausto decidió estudiar un tiempo después, donde el ingreso es irrestricto y de carácter nivelatorio. Ni hablar también que las condiciones edilicias deben ser aptas para la circulación de personas con discapacidades motrices (cosa que muchas veces no son cumplidas). Deudas que también se deben solventar en la educación primaria y secundaria, dueñas de los peores castigos presupuestarios por parte del Estado, como también de las tradiciones educativas más normativas aún vigentes (incluso a veces en la propia Universidad).

En segundo lugar, estos fragmentos del film nos hacen pensar en cómo los realizadores podemos hacer que nuestra cámara funcione como un acompañante terapéutico. Lograr una mirada cercana y compañera, capaz de hallar los detalles más inusuales y las complejidades más delicadas. Pero también hacer que dialogue e interactue junto a otros. Pensar “¿a quién filmamos?” y también “¿para quién filmamos?” puede lograr que construyamos una doble política audiovisual del conocimiento: un dispositivo socializador, como también una socialización del dispositivo.

Conversación con Andrea Testa y Francisco Márquez
apropósito de “La larga noche de Francisco Sanctis”

PENSAR CON LAS MANOS

POR IRENE FRANCO + PABLO PONZINIBBIO ■

¿POR QUÉ

“PENSAR CON LAS MANOS”?

Andrea Testa: Es una pregunta difícil porque en ese título está todo. Queremos ser una productora pero todavía legalmente somos una voluntad. La frase dice que el pensar se vuelva transformador, como algo peligroso realmente, una intervención activa. Por eso el “pensar con las manos” es que no esté desligado el hacer con el pensar.

Francisco Márquez: Básicamente es un poco la idea de praxis, de cómo nosotros reflexionamos bastante, o queremos hacerlo, sobre

la forma cinematográfica. Pero a su vez, al menos por ahora, no queremos hacer películas que aborden el tema del cine en sí mismo, sino que el cine como una forma de conocer el mundo y de reflexionar sobre él. Y también “pensar con las manos” un poco lo vamos re significando, siempre con la idea de praxis presente. Cuando surge la idea “pensar con las manos”, el nombre, fue un boletín que sacábamos en la ENERC como un fanzine de debate y discusión que hacíamos. Intentábamos llevar algunas discusiones que quizá no se daban en las clases porque había un contenido muy técnico y había pocas discusiones sobre el lenguaje, sobre para qué hacemos cine.

AT: O como si el cine fuera una sola cosa. Publicábamos distintos textos pusimos una



poesía “Yanquis hijos de puta” de Humberto Costantini, el autor de la novela que todavía no conocíamos. Y eso era un poco un vómito, una necesidad de empezar a intervenir. Un poco casero pero con ganas de ver si eso empezaba a generar otra cosa, medio como una herramienta. Y de hecho eso de alguna manera nos puso más activos sobre qué queríamos con el cine, políticamente era una intervención donde después en nuestro último año la escuela fue tomada y renunció la rectora de ese momento, se pudo armar el concurso a rector y el centro de estudiantes. Siento que fue más una herramienta para empezar a movernos.

Pablo Ponzinibbio: ¿Y que esa discusión no se diese no les parece producto de una

incapacidad de sistematizar eso en las clases? ¿Quizás el vehículo para esa discusión no sería el fanzine?

FM: Yo creo que tiene que ver con una forma de ver el mundo, y el cine dominante, que se baja de la escuela. Te dicen, primero conocí las formas y después las rompes pero como si fuese que son naturales. Nosotros siempre tratamos de historizar las formas cinematográficas y tratar de pensarlas en base a una historia, no solo del cine, sino del lenguaje y el mundo. Hay un texto muy famoso, que incluso no sé si lo publicamos en el boletín, donde Eisenstein discute el montaje de Griffith planteando como ese montaje paralelo de alguna manera tiene que ver con una forma de concebir el mundo y como

“EL CINE COMO UNA PRAXIS, UNA FORMA DE CONOCER EL MUNDO”

ellos tienen otra concepción, por lo tanto tienen que articular el lenguaje y el relato de otra manera. Esas discusiones no estaban en las clases se aceptaba una forma de contar y de narrar, como si fuese única, natural.

Pero siguiendo con lo del nombre, decía que era dinámico porque después viene el momento de hacer las películas, ya no un boletín. De encontrarnos con otros directores y directoras que son parte de la productora y se apropian de la idea de “pensar con las manos” resignificándola desde otra perspectiva. Siempre está la idea, y es lo que nos mantiene unidos como espacio, de pensar el lenguaje cinematográfico -o de entender el cine- como un lugar de búsqueda y descubrimientos. Creo que todos los que integramos el grupo entendemos el cine de esa manera y eso es “pensar con las manos”, el cine como una praxis, una forma de conocer el mundo.

AT: Y la tercera etapa, que nos estuvo pasando ahora presentando las películas, es el espacio que le damos justamente a aquellos que la ven, en ese intercambio también

está el pensamiento y por eso intentamos acompañar presencialmente las películas, nos interesa el espacio colectivo de reflexión y lo que te hace pensar. Cuando mostramos por primera vez “La larga noche de Francisco Sanctis” y tuvimos una devolución del público, con gente que vivió la época, de cómo los movilizo, qué les recordó, cómo se fueron después del debate, nos sorprendimos un montón por los riesgos que habíamos tomado y no fue todo tan racional. Si teníamos un miedo muy grande porque nosotros sin haber vivido la época hacíamos una interpretación muy sensorial, nos preguntábamos qué va a pasar con aquellos que si vivieron y como las nuevas generaciones entran a la película. Para nosotros es un conflicto actual y creo que ese debate nos hizo verlo distinto, o nos hizo descubrir que película habíamos hecho.

PP: ¿Partían de alguna suposición que querían confirmar?

FM: Yo creo, que si hubo un aspecto racional que de alguna manera buscamos corroborar, como una especie de hipótesis, sin que eso quite que nos sorprendió un montón todo lo que paso con la película y las emociones que género. Tanta fue la sorpresa que, en el medio del Bafici cuando ya sabíamos que estábamos en Cannes, y las primeras críticas eran muy buenas, nosotros nos fuimos a comer una pizza con Andi y caminando por la calle nos dijimos “che no esta tan buena la película”. De repente todo lo que recibíamos

era mucho más de lo que esperábamos. Pero en relación a la hipótesis tiene que ver con una de todas las cosas por la que abordamos el libro, su línea de acción muy sencilla, cualquier público lo puede entender. Eso nos permitía, y nosotros apostamos en ese sentido, trabajar una película de género con las reglas y la codificación clásica establecidas porque tenía un conflicto tan transparente que nos permitía explorar por el lado sensorial. Y un poco creo que esa fue la apuesta que hicimos, trabajar un relato muy sencillo utilizando esa simpleza del relato para complejizarlo desde el lado de lo sensorial y la experimentación de una sensación.

Esa fue la apuesta formal “más consiente” apropiarnos de un género que nos permita establecer un diálogo con el público pero correrlo de cómo se trabaja generalmente un género para hacer un cine más “de autor”, más climático, más sensorial. Esa era un poco la apuesta que igualmente en el momento de la devolución nos sorprendió y nos hizo crecer un montón, porque había muchas apuestas que no sabíamos si iban a salir bien, no sabíamos si este gran fuera de campo que es la dictadura iba a ser un gran fuera de campo o iba a ser la nada misma. Por momentos creíamos que iba a ser una peli muy fría pero después lo que fue pasando, la recepción y el encuentro con el público, nos hizo dar cuenta que esa apuesta por el lenguaje cinematográfico, que era confianza en

el lenguaje a medias porque a decir verdad teníamos un poco de miedo, terminó dando resultado y eso es un aprendizaje.

AT: Creo que acá esta la codirección y los disentimientos. Acuerdo con todo lo que dice Fran pero para mí no fue desde el principio saberlo todo tal cual. Bueno, así nos relacionamos cada uno con lo que hacemos. Siento que también trabajamos con muchas intuiciones, no explicitar que era la dictadura si fue una decisión, pero fue más como una necesidad. No sé si fue “vamos a hacer una película de autor con género” quizá si Fran tenía ese impulso de venir estudiando y trabajando ese cine que está ahí un poco entre fronteras. Pero si era una necesidad decir “vamos a hacer otra película de la dictadura”. Cómo vamos a hacer esta película sobre la dictadura creo que vino más desde una necesidad, después se volvió un riesgo y todo el tiempo hubo que seguir apostando a eso. Tener la discusión de si ponemos la placa que diga 1978 o ponemos la radio, y no, probamos pero no estaba siendo dentro del código que fuimos gestando en la película. Hubo un proceso de ir auto-reflexionando lo que íbamos escribiendo, lo que íbamos debatiendo con el resto del equipo, y creo que eso también es “pensar con las manos”, la manera en la que trabajamos, no quedarnos cerrados en unas primeras ideas como si eso fuese una genialidad sino todo el tiempo nos estamos criticando lo que estamos haciendo, las ideas

y motivaciones ¿Esto es lo que estamos haciendo? ¿Este guión es la película que queremos estar haciendo? Fue todo un proceso que queda invisibilizado cuando uno ya sabe porque mostró la película, fue recibiendo devoluciones y la fue racionalizando.

La necesidad era ver qué pasaba en esa época con aquella mayoría silenciosa. Eso sí fue la motivación, el impulso que nos dio la novela, eso sí fue muy concreto. Decir tenemos/queremos hacer una película de esto por varias cosas. Desde lo individual para pensar que nos sucede hoy como sujetos políticos en una realidad que sigue siendo injusta donde sigue siendo necesaria una revolución. Cómo nos consideramos sujetos políticos, sí se nos pone esa realidad en frente como a Francisco Sanctis, qué haríamos. Y desde un momento en la sociedad que sentíamos que ya ha habido un montón de construcción simbólica y activa, las marchas del “nunca más” son masivas, entonces seguir avanzando la discusión sobre la dictadura, no es algo pasado, eso sí era muy concreto desde lo temático, querer hacer una película de la dictadura.

FM: Muchas veces en los debates nos preguntan porque nosotros que somos jóvenes quisimos hacer una película de la dictadura, a mí me llama un poco la atención la pregunta. Justo hoy leía una frase en un texto que decía que el capitalismo tiene como sueño borrar todo punto de anclaje con el

pasado, vivir el presente continuo, deshistorizar todo. Mira como calo tanto la idea que nos lo preguntan, es lógico que uno quiera indagar sobre su pasado, es nuestra Historia.

AT: ...y es nuestro presente.

FM: Tal cual, nos constituye y no solo eso, sino que es una película que intenta indagar actualmente, como nos relacionamos con la sociedad.

PP: Si bien es cierto que es presente, pensar en hacer una película de época es un riesgo ¿no les parece?

FM: Es un riesgo y a mí en particular me daba bastante miedo lo que iba a pasar en definitiva con la película, porque nosotros no queríamos hacer una película que cuente la dictadura, queríamos hacer una peli que te permita vivenciar la dictadura. Con una construcción visual/sonora pensada como dogma donde íbamos a escuchar y ver como el personaje lo hacía. Es una peli que minuto a minuto se va distanciando del naturalismo porque el personaje de alguna manera va enrareciendo su percepción. Nosotros quisimos marcar un quiebre con el plano frontal con croma y su duración extendida pero incluso a la primera parte, que se podría decir más naturalista, quisimos darle leves cuestiones de extrañamiento.

AT: Decíamos que a partir de ese punto son dos películas distintas, empieza la noche. Cuando queríamos explicarle al equipo lo que queríamos hacer hablábamos de



esto, el día y esa noche, con esa información a la que no puede darle la espalda. Y si el comienzo con esa puesta en escena tiene algo de extrañamiento, es porque también lo sentíamos. Él también está incómodo en esa cocina, que está reducida, y lo encierra. Necesita ese ascenso del trabajo, algo que lo haga desalienarse un poco de su vida. Si bien ese principio no carga con el conflicto y la tensión moral, si tiene algo que lo construye a él como un personaje más gris.

FM: Hay algo de construir la dictadura con datos pequeñitos, por ejemplo los compañeros de trabajo le escuchan el teléfono. También teníamos temor de lo que podía pasar porque nosotros no vivimos la época. Si bien investigamos había una incertidumbre, sin embargo, hubo varias personas que vivieron la dictadura y se acercaron a decirnos que la película retrataba muy bien el clima de época, incluso una persona nos dijo, que él recordaba el sonido de los pasos en el silencio de la noche. A mí me impactó mu-

cho la verdad porque yo no conozco cómo era ese sonido, el sonidista tiene más fresco ese momento, pero no sé si lo trabajó con esa conciencia, nosotros trabajamos con la idea de construir el terror, el miedo, es decir trabajamos con el lenguaje cinematográfico. Aunque hubo un trabajo de documentación no fue tan exhaustivo como para extraer el sonido y la luz, si el DF (Federico Lastra) trabajó la luz de la época, pero a mí no me deja de asombrar que gente que vivió entonces pueda sentir ese grado de identificación.

AT: Esta muy bien lo que dice Fran es algo que discutimos mucho, estábamos interpretando una sensación que creemos que se vivía, frente a la investigación que hemos hecho y lo que traemos nosotros más allá de la película, lo que entendemos, o más bien imaginamos, que fue la dictadura. Entonces teníamos muy en claro sensaciones como la asfixia o el terror como dice Fran, había miedo. De hecho nos encontrábamos, cuando le hacíamos entrevistas a gente que

vivió la época, que no hablaba de esos años cuando les preguntábamos que recordaban, te hablaban del antes y del después muy naturalmente. Pero le decíamos a partir del 76 y ahí ya pasaba otra cosa en la entrevista se ponían incómodos, no podían hablar, se quebraban o prendían un cigarrillo. Entonces creo que -por lo menos yo- me empape un poco del acá todavía no se habla, entonces ese silencio y ese nudo acá en este gesto (se aprieta la mano contra la garganta) lo repetimos un montón para con los actores por ejemplo, había algo comprimido.

Es cierto que no sabíamos lo que podía llegar a pasar pero tomamos con mucho respeto y compromiso el decir para nosotros se vivía en un estado de asfixia, opresión y de silencio, no se podía decir. Trabajamos mucho con el actor, no puedes decir lo que te pasa, también lo relacionábamos con un tipo de cine que habla todo el tiempo y que usa ese diálogo para bajar información y tampoco queríamos hacer ese cine. Porque no queríamos hacer algo explícito y a su vez, la película era una historia de un no poder decir lo que le está pasando porque pone en riesgo a esa persona, si le dice a la mujer también la pone en riesgo. Entonces en algún momento todas las ideas, necesidades y sensaciones comienzan a unirse y generar una red.

PP: ¿No les resulta una limitación volver al pasado?

FM: Más allá de todo esto que dijimos an-

“SIEMPRE PENSAMOS LA PELÍCULA MUY INSCRIPTA EN EL PRESENTE”

tes, siempre pensamos la película muy inscripta en el presente, siento esto en nuestras conversaciones y en nuestra motivación, creo que en la carpeta que presentamos al INCAA pusimos la frase como cita de Croce “toda historia, es historia del presente”.

Y siempre pensamos cómo dialoga la película con el presente, la hicimos pensando cómo nos interpela a nosotros con preguntas sobre la actualidad. Nos pregunta cómo nos involucramos con la realidad, pero no con la realidad de marchar los 24 de marzo sino con la situación política hoy, que nos pasa cuando salimos y vemos a alguien durmiendo en la calle y nosotros seguimos caminando porque es la manera que uno tiene de sobrevivir ¿Qué hacemos con eso? Y generalmente yo diría que no hacemos mucho la verdad, un poco la película es tratar de pensar eso, en ese sentido creo que se inscribe en el presente más allá de pensar la dictadura.

Una cosa que recordé en relación al pasado presente fue que la primera opción que habíamos pensado para que interprete a

Lucho era César González, esa decisión que al final no se pudo concretar pero tenía que ver con eso. Con inscribirla radicalmente en el presente, una imagen que cuenta mucho, era un papel muy difícil de hacer y teníamos dos opciones o un personaje que con su carga de vida pudiera contar a Lucho como César González o un actor que sea muy bueno como el caso de Rafa (Rafael Federman).

Irene Franco: En el plano de Lucho llorando es como si dejaran al espectador solo con la película, un momento de gran carga. Me hizo acordar al plano de Anna Karina cuando está viendo Juana de Arco en “Vivir su vida”.

AT: Es la referencia, el plano homenaje. Que tenga la carga de la muerte decíamos, porque Lucho está ahí, eso nos costaba mucho. Cómo construir ese personaje que tiene la muerte al lado, y seguramente haya tenido compañeros ya torturados y desaparecidos, él se está escapando de eso, de la muerte. Por eso César nos pareció un símbolo de una generación de jóvenes que son hoy los desaparecidos... y los torturados también. Por eso realmente es una película del presente.

IF: Con la peli no salís igual que como entras a la sala.

AT: Todas las películas siento que tiene eso, de hecho en la escena del cine elegimos poner una película de la época -una de Porcell- y está diciendo un montón de cosas sin quererlo, ese es el poder del cine. Y justo, no sé si se escucha bien, también lo quisimos

bajar un poco, pero en un momento están dando una vuelta por un hotel alojamiento y se escuchan gritos y dicen “la sala de tortura jaja”. La peli es del 77, entonces, nos lo está diciendo claramente. Por eso creo que todas las películas luego van a ser material de apropiarse políticamente sobre ese pasado/presente/futuro.

IF: ¿Cómo vieron a “La larga noche...” en el contexto del festival de Cannes? Digo por esto que se habla siempre de la relación centro-periferia.

FM: Hay varias cosas, es raro terminar la proyección y estar hablando sobre cine y política en un lugar donde tenías la posibilidad de pedirte un whisky, el más caro, y estabas ahí entre los yates. Un festival que premia la película de Ken Loach y cuando hay una marcha de la CGT no puede llegar al palacio donde se pasan las películas por la presencia policial. Todo eso es raro para nosotros. También es un trabajo entender que es importante estar ahí porque le abre un panorama gigante a la película, porque nos da mucha posibilidad de hacer las películas que queremos y, a su vez, entender, no perder de vista que nuestro objetivo no es entrar a Cannes. Nosotros vamos a seguir haciendo películas más allá de si entran o no a los festivales, no nos interesa como objetivo para nada.

Después pasa algo en relación al centro-periferia que generalmente uno sabe pero corroborarlo de una forma tan tangi-

ble, en carne propia, es muy impactante. Ver como los festivales europeos funcionan como espacios de legitimación para nuestras propias películas es fuerte. Y cuando digo esto es muy concreto, a partir de que quedamos en Cannes entramos en no sé qué cantidad de festivales, no digo que si la peli no hubiera entrado al festival no hubiera ido a otros festivales pero probablemente hubiese ido a muchísimos menos, incluso de Latinoamérica. Eso es muy loco y creo que uno tiene que ser consciente de eso, sobre todo en los momentos en los que uno no entra a esos festivales, porque nosotros entramos pero podríamos no haber entrado. Antes de entrar nos habían rebotado de otros festivales grandes, había quedado en las puertas de Berlín y no fue, en Locarno nos dijeron que no y si no entraban a Cannes no quedaban festivales grandes, en San Sebastián habíamos entregado una copia pero nos habían dicho que no. Resulta que ahora si vamos a ir después de Cannes y de que vieron la película terminada, porque no habían visto la copia final. Entonces si uno no entra a los festivales tiene que entender que hay una serie de factores que no tienen que ver estrictamente con la película, no sé con qué tienen que ver.

AT: Concretamente nos pasó con “Pibe chorro” que no entro en ningún festival, al ser un colectivo no nos “bajoneamos” tanto, pero te sentís mal porque estás esperando,

hasta pensas en algún momento que ese es el reconocimiento. Lo discutas o no uno se juega con las películas que hace, son cosas muy internas también y este gran “NO” es muy duro. Por eso hay que elegir qué lugar va a ocupar ese “no” en tu vida. Uno se pregunta si la película es una mierda que no les gusta. Y por suerte con “Pibe chorro” pasó otra cosa al empezar a mostrarla, sacándonos esa energía negativa, metiéndole toda la garra y pasión para que se encuentre con el público. Eso nos ayuda a pensar cuál es el lugar del cine en todos los espacios que lo forman porque el mercado también es un espacio válido obviamente, que la película haya estado en Cannes nos permite vivir de esto, entonces hay un montón de aristas. Ahora si la película no hubiera entrado sería la misma, nosotros la veríamos de la misma manera críticamente con cosas que quizás hubiésemos hecho distinto, aunque, no lo sé porque todavía falta tiempo para procesar el trabajo, si la hubiésemos seguido acompañando como lo estamos haciendo.

A mí particularmente me pasaron esas dos cosas antagónicas y me golpearon qué ¿Soy directora de cine ahora por haber estado en Cannes? ¿O no? ¿O si, igual? Es como una esquizofrenia y lo comparto porque me parece que es una experiencia y un aprendizaje muy zarpado. Porque de hecho uno siempre lo está esperando, cuando recibimos el mail de Cannes no lo podíamos creer, llorábamos,



o sea, igual fue fuerte, después uno puede pensar un montón de cosas estando ahí.

PP: ¿Para ustedes la película no re toma y se inscribe en la tradición del NCA?

FM: Creo que como hablábamos antes había una intención con el género y cierta disrupción, estaba eso de combinar los dos aspectos. Pero lo que se conoce como NCA es tan diverso y heterogéneo me cuesta mucho englobar dentro de una misma corriente a Lucrecia Martel y Pablo Trapero. Cuando fuimos Cannes todo el tiempo nos inscribían dentro de cine político y entonces nos asociaban a Trapero y Mitre, más allá de emitir un juicio de valor, yo no la veo emparentada y no la vincularía a esas películas, sentimos que sus lazos con lo político van por otro lado. Pero esa necesidad de decir lo Argentino social y político igual a Mitre o Trapero tiene que ver con cómo nos ven de afuera. Para nosotros, salvando las enormes distancias porque es una persona que admiramos, la inscribimos más dentro de la tradición de Martel que la de Trapero.

AT: La nota que escribí Nicolás Prividera justamente en este sentido es muy linda, como lee la película, habla de ese bagaje que ya existe en el etiquetamiento de lo que es el cine argentino. Sin embargo, no sé si decidimos que merodee “en referencia a”, sino que la novela nos estaba dando que efectivamente el personaje recorre la ciudad pero ese recorrer tiene un objetivo, no es un vagabundeo sino que lo atraviesa un conflicto moral, ahí es donde nos arraigamos a lo político. Hay un compromiso en las acciones narrativas y dramáticas del personaje no es solamente un posmodernismo del no sé qué hacer, siento que ya estamos saturados de eso. O capas tiene que ver con cómo uno, desde su clase, ve a las clases sociales, para qué y por qué hacemos cine. Nos estamos interpelando a nosotros mismos con un personaje de clase media que interpone un conflicto moral/ético de qué va a hacer y ya ahí la película se construye de otro lugar.

Tiene un objetivo político, pero no por tratar solamente un tema político sino que está

absorbido en las acciones del personaje en lo narrativo pero también en concebir el lenguaje cinematográfico de una manera, no es el libre albedrío de un final abierto. Para nosotros hay UN final. Siento que quizás ahí dialoga, es un merodeo del personaje porque esa es la esencia de la novela, esa larga noche del personaje, pero adentro de él le están pasando muchas cosas. Sumado a esa necesidad que decía Fran al principio” de traer un género y abrirlo a una mirada más “autoral”. También discutíamos qué es lo autoral, para nosotros no es solo lo esteticista sino lo emotivo, como humanizábamos y podíamos conectar con lo emotivo, lo sensorial, con el público.

FM: Tuvimos que pensar la película con nuestras condiciones de producción y volver a estas no un problema, sino una potencialidad. Uno de las limitaciones evidentes que uno tiene para hacer época con bajo presupuesto es que no se pueden hacer planos generales y ahí esa imposibilidad productiva nos potenció la película. Como la oscuridad, donde también hubo una investigación, el DF trajo como dato que la ciudad era más oscura y cómo esa oscuridad jugaba a nuestro favor, porque deja de ser negro y se convierten en, como en el expresionismo alemán, ese peligro que se puede esconder tras la oscuridad. Ahí juega un valor determinante el sonido que resignifica esos espacios. Es tan lindo el trabajo del sonido, y el trabajo

de Abel el sonidista era importantísimo para potenciar el trabajo visual, esos fuera de foco en esa oscuridad.

AT: Y hablando de las áreas, con arte trabajamos mucho esos fondos y lo que se escondía detrás de esos muros. Esas persianas cerradas. Teníamos un problema con los grafitis así que los tapamos con afiches arrancados, sin explicitar nada, carteles sin ningún tipo de consigna ni imagen de la época, sino que arrancaban las publicidades de ahora, las daban vuelta y generaban con eso un tapar sin letra ni imagen. O teníamos una gran manta negra para tapar los autos actuales que no se lograban despejar. Entonces creativamente teníamos un concepto y a la vez productivamente era una necesidad y vuelvo a eso de la red, fue importantísimo las mesas de trabajo de todos juntos leyendo el guión, producción nos limitaba conscientemente sobre lo que podíamos hacer y sobre eso, todos juntos nos rompíamos la cabeza para ver qué hacer. Había cosas del guión que no eran necesarias y nosotros teníamos que estar dispuestos a arrancar esa página o, al contrario, explicar porque tenía que estar y que todos puedan decidir que resignar para que eso sea posible. Importantísimo el trabajo colectivo. Quizás la palabra limitación, si bien es real, la usamos mucho y eran más las condiciones que teníamos, obviamente si hubiésemos tenido más recursos podríamos haber trabajado de otra



manera, con un poco más de horas extra, que no teníamos, pero tampoco es que no valoramos la película por no tener muchísima plata encima.

PP: ¿Algún comentario sobre el sistema de financiación de INCAA? Sobre todo pensando la problemática “federalización”.

AT: Nosotros formamos parte de DOCA principalmente, de nuevo la praxis, es muy importante la organización con colegas para interceder en las políticas públicas. El INCAA tiene cosas positivas, es casi único, sin él no podríamos filmar si bien como ustedes cuentan hay un montón de producciones independientes, si pensamos esto como un trabajo donde todos tenemos que cobrar —claramente, porque no vivimos del aire— es muy importante que el estado esté presente y financie las películas.

Ahí está el problema de cómo es esa distribución de los recursos. Sí, hay mucha agua en el tema de la federalización, si bien no te

imposibilita presentar, el sistema está acá (en capital).

En ópera prima realmente no vimos nada irregular y es más fácil delinear una carpeta pero hay que saber hacer los vericuetos de los presupuestos, que están montados en una gran mentira, además de las cartas de aportes y un montón de cosas que te piden, que se sabe que solo se arman para la presentación. De hecho yo daba clases en la escuela de Avellaneda y estando cerca de capital no saben cómo es el sistema y nosotros estando en la ENERC quizás le teníamos menos miedo.

FM: Para el corto final, que le dicen la tesis, presentas una carpeta semejante a la de “historias breves”, eso tiene la ENERC, te prepara bastante, vos salís y sabes, más o menos, cómo presentar una carpeta al INCAA. Pero bueno te lo dan todo “así” armadito. Yo antes estudiaba en la IDAC y pensaba que nunca en mi vida iba a hacer una película

porque realmente lo ves muy lejano.

AT: Sin embargo tuvimos que aprender un montón, vimos cómo presentaron sus carpetas muchos amigos para entender. Es cierto que falta una democratización más que una federalización, el acceder a la información, no así a los subsidios. Esto tiene que democratizarse a partir de nosotros, de liberar lo propio, a veces te encuentras con gente que no quiere pasar sus carpetas, tenemos que compartir la información y los espacios, organizarnos. Si hace falta espacio para los operaprimistas bueno juntémonos y exijamos. Sí, el paso de los documentalistas con 5ta vía rompió una puerta, se puede presentar sin antecedentes, es cierto que los presupuestos siguen siendo muy bajos pero es seguir pensando en la lucha. Ahora necesitamos cines para esas películas así como competir contra “El hilo rojo” en publicidad, siento que hay que seguir organizándose.

FM: Voy a decir algo medio cursi. Es como un sueño, cuando estudiaba en avellaneda pensaba que nunca iba a hacer una película, haber dado una vuelta al espiral para poder empezar otra es algo muy fuerte. Uno cuando ya entra en la rueda no se detiene a darse cuenta, pero cuando empezamos a discutir a qué festivales ir y a cuáles no -porque no nos da el tiempo- nos distanciamos y nos sorprendimos de lo que estamos haciendo. Esta bueno ser consciente y ver el fruto del trabajo. Después como dice Paula Pareto -la

“TENEMOS QUE COMPARTIR LA INFORMACIÓN Y LOS ESPACIOS”

judoca olímpica- hay que seguir trabajando con ese mismo ímpetu e impulso, con vocación de trabajo.

AT: Sí, insistir, resistir y persistir. Para nosotros también fue posible uniendo fuerzas, dedicarse al cine es muy difícil. Más allá de que a la película le haya ido tan bien nos permite poder pensar una segunda película, unirnos con Luciana fue importante porque juntos vamos trabajando para con el otro. Desarrollar un guión que es algo que lleva un montón de tiempo y no es remunerado, por eso colectivamente podemos ir trabajando para que todos podamos sostenerlo, sabiendo que quizás mañana no lo podamos hacer más y vamos a tener que...

FM: ¡Salir a trabajar!

AT: Eso es muy difícil, nunca vas a tener un sueldo a fin de mes. Vas a tener que vivir con esas sensaciones, un día comemos polenta y al otro día tomamos champagne.

FM: Yo me quedo con lo que dijo Graciela Borges cuando ella fue jurado en el Bafici que ganamos “el cine es de los que persisten” ■



VIDEODROMO
◀ ciclo de cine ▶

Domingos - 20hs

VIDEODROMO PROYECCIONES

50, 9 y 10 n° 746 1/2
Cerveza artesanal+gastronomía



 Videodromo

“¿Por qué tenemos que irnos tan lejos para estar acá?”

- Charly García, *Plateado sobre plateado*

IR Y VOLVER E IR

El viaje como punto de partida

POR AGUSTÍN LOSTRA ■

Desde los inicios del cine, el viaje ha sido un tema fundamental para las realizaciones. Antes de ser temática de la ficción (pienso en la ciudadina que migra al interior tenebroso en “El viento”¹) fue el eje del muestrario expansivo del mundo a través de los films documentales de sitios exóticos. La postal que llega a mostrar lo extraño, la otredad espacial, a trasladarnos virtualmente a sitios que probablemente nunca conozcamos.

Desde ese origen imperialista del cinematógrafo hasta el día de hoy, el viaje es un pilar fundamental en la historia de las películas. En el caso platense, es moneda corriente. Puntualmente se ve reflejado en dos largometrajes filmados en los puntos extremos del país: uno en el norte, en Jujuy y Catamarca; otro en el sur, en Ushuaia. Ambos a partir de personajes que desconocen el entorno al que acceden, que viajan para encontrarse exteriorizando una voluntad interior y buscando conectar con algo primigenio en la naturaleza desconocida.

En estas coordenadas se trazan dos experiencias particulares que pueden echar luz sobre los posibles modos de narrar un lugar.





*"I am on a lonely road and I am traveling
traveling, traveling, traveling
looking for something,
what can it be?"*

Joni Mitchell, *All I want*

NORTE:

ARRIBA QUEMANDO EL SOL

Nos encontramos con Franco Palazzo a las cinco de la tarde y, en una breve y vertiginosa charla, le dimos varias vueltas a "Arriba quemando el sol".

Esta película del año 2014 fue la segunda producción de Más Ruido, filmada en el verano del año 2013 en Tucumán, Catamarca y Jujuy.

Si apuntamos hacia un punto de partida del film, aparece la idea del viaje. El doble viaje: el de la protagonista en la ficción y también el de los realizadores que decidieron indagar un lugar prácticamente desconocido, desde el lugar del extranjero.

No había intención de retratar "el norte argentino", sino más bien de aventurarse a esos paisajes impresionantes desde una mirada distante, extrañada y completamente ajena. La propia protagonista, Juana Solassi, por sus rasgos caucásicos resalta todo el tiempo entre la belleza indolatinista de los lugareños, acentuando la idea de otredad, de distinción y de impermeabilidad entre estos dos mundos.

Esta estrategia narrativa sorteaba airosa algu-

nas cuestiones que podrían haberse tragado la película: las aperturas de sentido provistas por la aparición de la gente local, sobre todo en las situaciones de carnaval. La pronta renuncia de estas situaciones tan tentadoras para el relato, terminan favoreciéndolo; y quedan como imágenes filtradas que dejan manchas no del todo aprehensibles.

El narrar desde un lugar distante pero sin volver exótico lo extranjero es una tarea arriesgada, pero el film se sostiene. Hace pie en una desdramatización de la ficción, que vuelve igual de inaccesible al personaje principal que a los paisajes sublimes del cielo y la tierra. Esta muchacha viajera, buscando vaya a saber qué cosa (a sí misma, respuestas, un sacudón del tedio clase media, lugares que aparecen en fotografías viejas) sustrae rápidamente cualquier identificación profunda por su marcada apatía y desatención, que la vuelven lo mismo misteriosa que monótona.

Como el film es básicamente ella y los lugares, la gran mayoría de las secuencias juegan un carácter mayormente documental. Los comportamientos de los elementos de la naturaleza y de los personajes locales generan situaciones que se sostienen y concatenan de modo efectivo, siendo la protagonista el eje que legisla tiempos y espacios, llevando al espectador consigo.

La premisa del equipo, expresamente, era arriesgarse. No ir por caminos seguros y asimilar la ambigüedad como norte narrativo: no



saber con exactitud qué le pasa al personaje, qué pretende, sino indagarlo en conjunto con el viaje. Una búsqueda a partir de fotografías funciona a modo de hilo estructural pero sin cobrar nunca una mayor consistencia.

Las regulaciones que tomaron como basamento para sostener la experimentación fueron principalmente dos: por un lado, un trayecto geográfico y narrativo (de lo húmedo a lo árido) que marcaba a su vez el crescendo de la protagonista; por el otro, un periodo de ensayos previos con Juana para ver qué podía ofrecer y construir al personaje desde lo que ofrecía la actriz en su cotidianeidad.

En los tiempos que corren, mientras finaliza el rodaje del último largometraje de su productora (llamada "La Distancia"), Franco marca una oposición fuerte entre las dos películas: en esta última han filmado lo que conocen, La Plata, el circuito alternativo con sus lugares característicos y con una trama



minada de personajes cruzados. Sin embargo, algo se sostiene además del equipo: el trabajo sobre lo que el mundo provee para armar la ficción.

“Arriba quemando el sol” fue para Franco la película “escuela”, que consolidó a la productora y donde aprendieron (“empezamos a aprender”, aclara) cómo se lleva adelante un largometraje.

A pesar de su exceso de secuencias climáticas, que devoran los retazos de ficción (con momentos de mucha intensidad, como la secuencia en el auto de noche) y terminan por vaciar la duración de la película en su repetición, AQES es una interesante experimentación a partir del espacio norteño. Plantado en la mirada de una viajera que -de manera más o menos evidente- cristaliza la desazón de la juventud citadina de la Plata o cualquier otra ciudad grande del mundo.

*“Estoy en ese lugar
no he llegado”*

Canto chamánico selk'nam

SUR: VÓRTICE

Me encontré con Alveré Di Pilato al mediodía de un día atolondrado para ambos: yo con quehaceres domésticos acumulados y ella sumergida en los días previos al viaje a Ushuaia a rodar su primer largometraje, “Vórtice”. El solazo de julio nos dio chance para almorzar en el pastito de Plaza Rocha e intercambiar algunas palabras alrededor de su proyecto.

En principio hablamos del proceso creativo. Alveré dice que es fundamentalmente caótica, que es la unión de elementos dispares los que van formando para ella la idea. Si bien cuenta con un guión corregido y vuelto a corregir exhaustivas veces, piensa este tránsito del largometraje como un proceso abierto. A punto de encarar la filmación, ya está en miras de proyectos futuros.

Cuando pregunto por los criterios de selección de locaciones y de actores, voy descubriendo que en el proceso hay una gran pata documental: actores pensados por lo que proponen corporalmente más que por la técnica y que tienen en sus propias historias personales puntos de contacto con los personajes. Locaciones que son casas de parientes y amigos, conocidas para la realizadora y para los mismos actores. De este modo se alimenta el guión de la realidad, no tejiéndose



a fuerza en el mundo sino arraigado al espacio concreto que se busca punzar.

Lo más fuerte del proyecto es el lugar: el mar, la montaña, el viento sur. Los elementos naturales, sobre todo el fuego y el agua. Y cruces conceptuales entre lo real y lo simbólico: el salario que precisa el protagonista y la sal marítima.

Alveré es fueguina de origen y esto pesa. Pesa en su nombre aéreo que significa en selknam “Libertad”, y ese centro de su nombre es puntapié narrativo. Busca narrar las historias olvidadas del sur, las historias de los pueblos originarios fueguinos que fueron exterminados entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Historias que atraviesan su ciudad natal, historias de una cultura que enaltecía ese espacio como un sitio sagrado.

“Vórtice” nace del encuentro en Ushuaia entre ella y Gabriel Aguil Mallea, director de fotografía también fueguino. Juntos ex-

perimentan a partir de las premisas de cruzar la vida ancestral que propone el espacio -Alveré recuerda de niña encontrar un antiguo arpón en un paseo- y la vida cotidiana actual desentendida de esa herencia tribal.

Quien en el relato llega a conocer estas paradas y a adentrarse a lo liminar, al vórtice, es Adriel: un joven músico platense que, en búsqueda de sí mismo, va hacia el sur. Busca respuestas y, fascinado por la naturaleza y los relatos del pasado ancestral fueguino, se conecta con su propio costado primal.

Agotada del rol del director de cargar con la expectativa de los demás, Alveré piensa “Vórtice” como “una experiencia”. Si bien no hay un norte claro, sí hay un sur intenso y ciertas coincidencias mágicas. Cruces entre textos de guión y viejos cantos chamánicos selknam, como el que da inicio a esta nota. Cruces que potencian el viaje místico hacia lo ancestral: la piedra de toque del proyecto.



CENTRO: LA PLATA

Algo curioso que queda dando vueltas luego de la lectura, además de lo útil que son los viajes como estructuradores de films, es el hecho de que en ambos casos se busque fuera de la ciudad de residencia la historia para narrar.

En ambos casos la distancia es la que amerita esta decisión. La distancia no solamente espacial sino temporal: el tiempo de vida de Alveré fuera de Ushuaia, en una ciudad de la provincia de Buenos Aires, le permite una lectura más profunda de su ciudad natal; el tiempo de conocer el sitio a medida que avanza el rodaje e ir descubriendo esa distancia, arma el proceso adrenalínico de “Arriba quemando el sol”.

Hay un ida y vuelta del sitio a filmar. Un borrador improvisado en enero en el caso de V. sirve para visualizar problemas materiales y caminos posibles. Una idea previa del sitio que conjetura un mapa de producción para AQES. La Plata sirve en ambos casos de base estratégica, de cuartel.

Otra coincidencia de las películas es que la mochila que usan ambos protagonistas es exactamente la misma. Mochila sintética de lo viajero que lleva ambas producciones cargadas en su materialidad. ■

Al terminar esta nota, día 11 de agosto, una noticia inesperada corta por el momento las perspectivas de “Vórtice”: en La Plata, a pocos días de la llegada del equipo, **entraron a robar al departamento del director de fotografía** Gabriel Aguil Mallea llevándose, además de varios equipos, los discos externos en donde estaba la película.

Este revés sin embargo no detiene al equipo que sigue firme en la decisión de encontrar el material, cueste lo que cueste. En caso de que no aparezca, volverán al proyecto, aguerridos. Algo del eterno retorno del propio proyecto -piensa Alveré en estos momentos- de la espiral, del vórtice, lleva a una vuelta a comenzar, a reanudar el viaje.

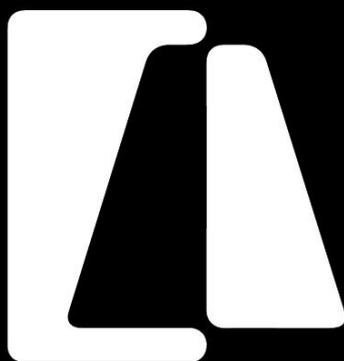
Para estar pendientes de “Vórtice” se puede consultar su página homónima en Facebook.

Para consultar y estar pendiente de la productora de “Arriba quemando el sol” se encuentran como “Mas ruido” en Facebook.

Referencias:

¹“The wind”, Victor Sjöström, 1928.

PROYECCIONES
TERRESTRES



CLUSTER AUDIOVISUAL
LAPLATA



LA CUEVA DE CHAUVET
REVISTA DE ANALISIS CINEMATOGRAFICO

“El sentido profundo de la cultura está en que ésta puebla de signos y símbolos el mundo.

Y que este poblamiento es para lograr un domicilio en el mundo a los efectos de no estar demasiado desnudo y desvalido en él.”

Rodolfo Kusch, “Geocultura del hombre americano”

“(…) no es suficiente conocer la doctrina; lo fundamental es sentirla y lo más importante es amarla. Es decir, no solamente tener el conocimiento. Tampoco es suficiente tener el sentimiento, sino que es menester tener una mística, que es la verdadera fuerza motriz que impulsa a la realización y al sacrificio para esa realización. (...)”

Fragmento de un discurso de Juan Domingo Perón

UNA CASA GRANDE Y SONÁMBULA

POR AGUSTÍN LOSTRA ■

Si tengo que señalar un posible problema de la escena audiovisual local marcaría en primer lugar la expectación. Si tengo que pensar una idea desde la cual poder potenciar esta instancia para abarcar un público más amplio, o para fortalecer los espectadores intermitentes de la ciudad, pensaría en una falta: una falta de mística.

Y si tengo que señalar un referente de construcción de mística, **éste se puede encontrar en la escena musical platense.**

Es cierto que las circunstancias históricas de la música confluyeron en que, a partir de los ochenta, el rock argentino abriera camino y tendiera puentes que aún sostienen: una historiografía viva en las bandas actuales, una tradición de lo musical alternativo

platense. Esta particularidad no se comporta del mismo modo en lo que respecta al audiovisual, donde hay grandes vacíos y poca noción de las producciones locales. Hay una falta de conocimiento de la tradición.

Pero además de ese piso desigual, creo que hace falta poner el ojo en el modo en que la escena musical platense se edita y reedita a sí misma; con una potencia constante que, si bien no es inmensamente popular, si es habitada y fundamentalmente querida, fundamentalmente idealizada, fundamentalmente cargada de deseos, de atributos de identidad.

En esas cargas del “habitar” se disputa el desafío. No tanto en la conquista de la mayoría, porque el primer paso -como reza una

“NO HAY UN SITIO SACRALIZADO QUE SEA PUNTO DE ENCUENTRO Y BANDERA”

radio ecuatoriana- es “la exclusividad para la inmensa minoría”. ¿De qué se trata esa exclusividad? ¿De qué se trata ese plus?

Justamente de un ideario en torno a las producciones, de una idea mayor, aglutinadora; y que no es tanto una idea racional sino más bien una ensoñación borrosa: como un “gustito a”, una ficción armada alrededor de una escena, una sacralización.

Sostengo que la escena audiovisual adolece de falta de mística. Y, siguiendo la referencia de la escena musical platense, creo que eso es entre otras cosas porque no hay un Puravida de lo audiovisual. No hay un sitio sacralizado que sea punto de encuentro y bandera, que flote en el imaginario de la ciudad. La facultad no lo es ni pretende serlo. El “ciclo freak” lo fue en algún punto pero sin poder cruzar ciertas barreras, a mi entender por la gran diseminación de actividades que atraviesan la ciudad y le son características. Micromovidas que desarro-

llan, cada una de espaldas a la otra, eventos similares e inconexos entre sí.

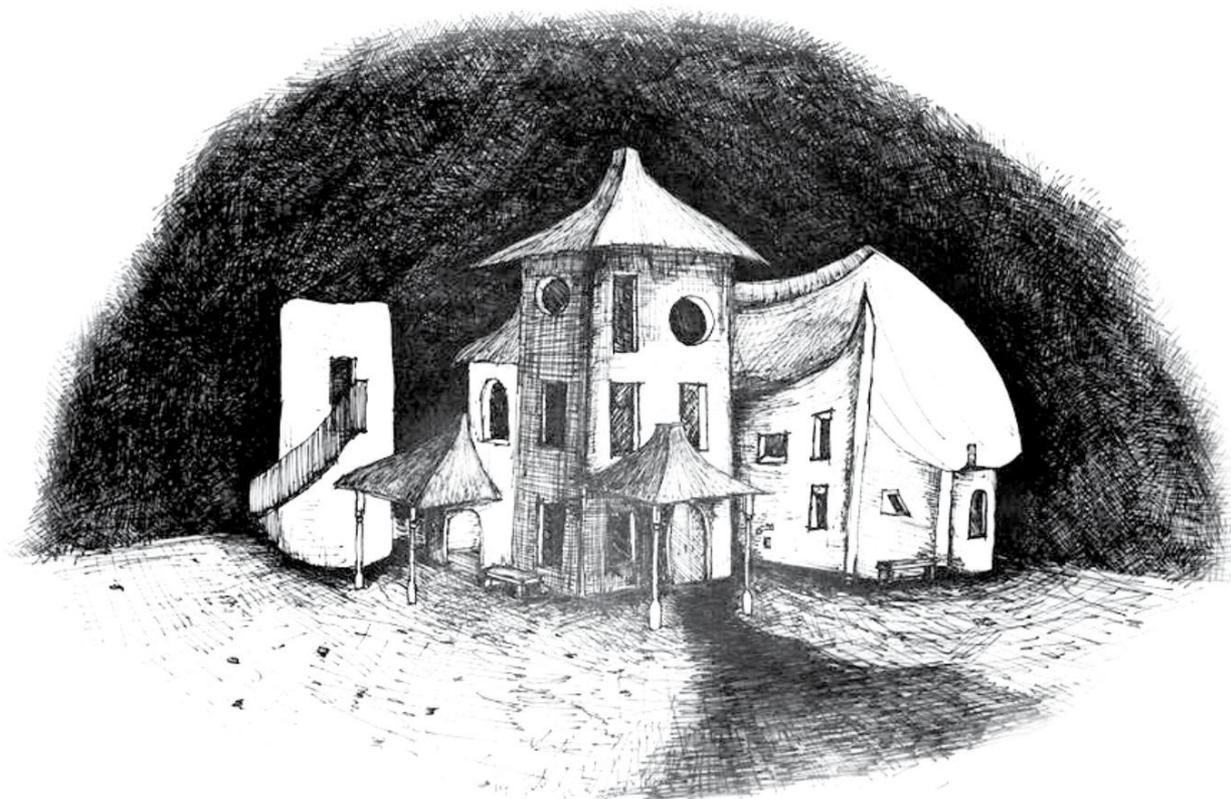
Esta problemática podría saldarse con un templo audiovisual, con un lugar sacralizado que conecte las diversas movidas. Que, sin abandonar sus lugares autónomos, puedan participar de este eje que aglutine las actividades audiovisuales de la ciudad.

Veo una casa. Una casona grande de varias piezas, en donde funcione un cineclub que proyecte películas a diario. Distintas salas con programación constante, funciones especiales nocturnas y maratones. Un pequeño bar central para los sonámbulos que salen de alguna proyección y quieren compartir impresiones, tomar un café o una cerveza negra.

Además actividades especiales, largos conversatorios con realizadores y disputas sobre ética y estética, seminarios intensivos, ciclos curados por fanáticos, películas distantes épocalmente cruzadas bajo un tópico común que abre significación sobre vinculaciones no pensadas.

Un casa grande y sonámbula, repleta de cinéfilos (o más bien, audiovisualefilos) con afán de habitarla, de pasar jornadas y veladas en sus pantallas, de cruzarse impetuosamente de sala en sala para montar un collage de experiencias. Un centro de difusión de las producciones locales, programadas por críticos locales, que tengan así su propio círculo de difusión hacia dentro de la ciudad.

Y con particularidades, con pequeños ri-



tos: la mística audiovisual platense es una mística a inventar.

En mi ensoñación tiene esta forma: una casona grande al modo de la casa de lecturas de “El examen” de Cortázar, donde el cine siga siendo un virus expansivo y constante que cohabite con otros modos de producción audiovisual. Es menester repensar el momento de la proyección, poblarlo de debate y de algún “plus” irremplazable, como lo tienen las bandas en vivo. Sea esto dado por las películas programadas, por las actividades conjuntas o por experimentaciones con la misma proyección, entre algunas ideas posibles.

Si bien es impensable la realización de esta o cualquier otra fantasía aledaña sin dinero, sin un ente financista (y, a falta de mecenas locos por el audiovisual, ese rol

debería ocuparlo el estado, que por el momento está más ocupado en replegarse que en disponer su responsabilidad para con la cultura), creo que es tiempo de superar cierta diseminación de las pequeñas diferencias. No caer en una trosqueada audiovisual que, aunque tiene muchos atractivos para la épica personal de la supervivencia en una microcolectividad, poco puede mellar en una transformación sistemática. Una transformación que no solo potencie las posibilidades del presente sino que tienda hacia el futuro un horizonte más habitable para los realizadores radicados en La Plata. Un futuro más poblado, más vivo y con sus propios atributos sagrados.

Con casona o sin casona, hay que fundar una mística para los sonámbulos. ■

PULSION

REVISTA DE CINE

pulsiónrevistadecine@gmail.com

facebook.com/revistapulsión

