

PULSION

REVISTA DE CINE



CONVERSACIONES con Diego Galliani y Gustavo Fontán

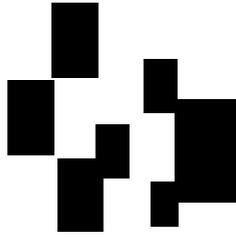
A propósito de *Bosque profundo* y *El limonero real*

CINE PLATENSE

Análisis sobre *Ríos de la Patria Grande* y *Rocío Recorder*

LO QUE SE VIENE

Reflexiones sobre *La distancia* y *Movimiento*



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



VIDEODROMO

cine y proyecciones



videodromo



videodromoproyecciones



B E B E B O R D Ó

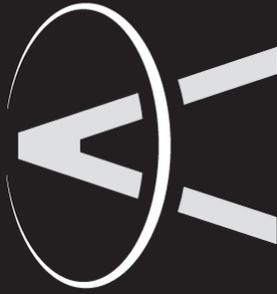
ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE

TRASLADOS

facebook.com/rentalbebebordo

50 e/ 28 y 29

LA PLATA



SLASH

A U D I O V I S U A L

SLASH es una productora audiovisual que fusiona las distintas áreas de trabajo con el fin de generar un equipo que persiga el mismo objetivo. Nuestro eje de trabajo se basa en tres tópicos que generan un proceso, tanto sea en el crecimiento productivo, como también el desarrollo de ideas; desde pensar:

El Ojo del público | La Cámara como registro de una realidad | La Producción para poder llevarlo a cabo.

- +54 221 594 6392
- +54 2317 504 529
- slashproducciones@hotmail.com.ar
- facebook.com/SLASHaudiovisuales/



TALLER DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

COORDINA: JULIA SBRILLER

facebook.com/creadoresimagenes

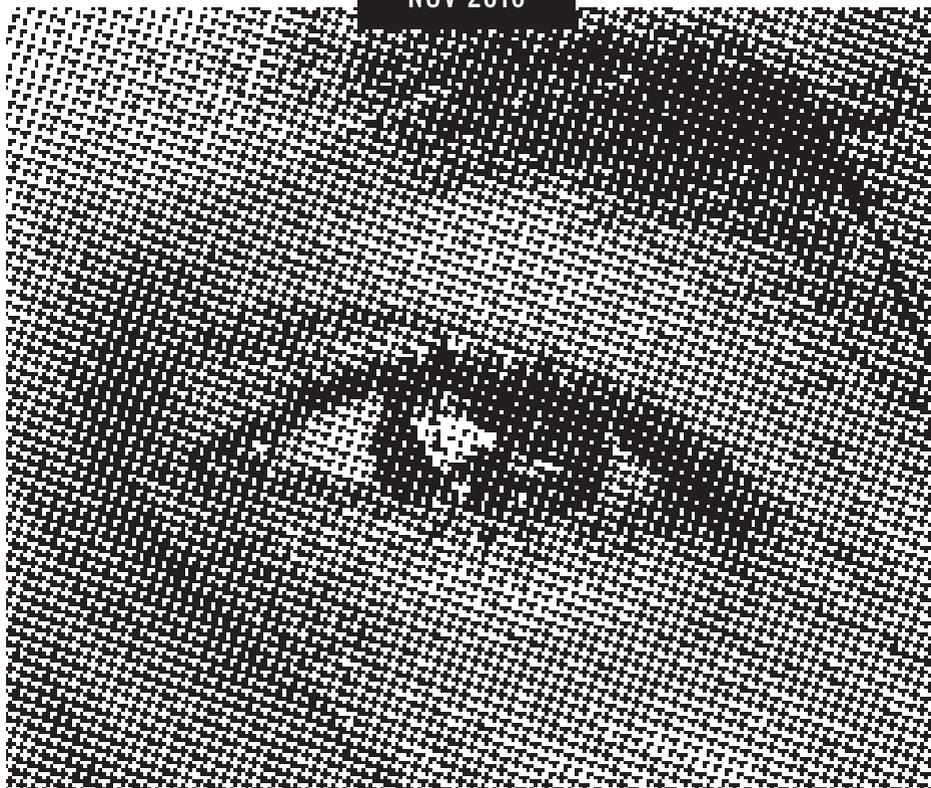


F: Julio Ferrand

SUMARIO

- | | | | |
|-----------|--|-----------|--|
| 07 | Editorial:
¿Qué es el
cine platense? | 08 | La niebla
del fútbol |
| 12 | Conversación con
Diego Galliani | 22 | El fuera de foco
del cine platense |
| 26 | La Patria Grande
(del cine) | 30 | Cine
de barro |
| 36 | La afirmación
y la fuga | 46 | Contar desde afuera,
contar desde adentro |
| 51 | Como frutas
al sol | 58 | Conversación
con Franco Palazzo |
| 63 | La Plata
nos pertenece | | |

LA PLATA
NOV 2016



Hacen Pulsión:

Pablo Ceccarelli
Agustín Lostra
Pablo Ponzinibbio

Diseño editorial:

Ulises Siriczman

Corrección de estilo:

Alejandro Paiva

Colaboraron

en este número:

Ezequiel Iván Duarte
Irene Franco
Igor Galuk
Giuliana Nocelli
Taller De Cine
"Diego Rodríguez"

Contacto

- pulsionrevistadecine
@gmail.com
- fb.com/revistapulsion/
- revistapulsion.tumblr.com/

Foto de tapa:

Alex Meckert



¿QUÉ ES EL CINE PLATENSE?

En La Plata, a pesar del contexto aglutinador que genera la universidad, el circuito audiovisual no se consolida como posible industria, ni garantiza el derecho a la comunicación. Las condiciones fragmentarias e inestables de nuestra escena local, generadas por las insuficiencias de las políticas de federalización -que en este momento histórico se profundizan-, impiden la articulación de un movimiento regional. Ante este panorama, desde el equipo de Pulsión asumimos nuestro compromiso. Entendemos que el primer paso para constituirnos como “audiovisual emergente” es definirnos como tal. Y, por eso, nos preguntamos: ¿Qué podría ser el cine platense?

Superando al dogma estilístico y a la marca vacía y condescendiente, creemos que la definición debe ser geopolítica. Proponemos una identidad basada en la mística, la poética: aquella que requiere tanto del ritual como del programa, de la articulación como de la problematización. Nuestra forma de acompañar este proceso es la reflexión que permite enriquecer la obra, ya que esta es el mejor instrumento para introducirnos en el imaginario colectivo. En definitiva, la pregunta por el audiovisual platense es una inquietud por el lenguaje ¿Qué creemos que es el cine? ¿Quiénes lo hacen? ¿Para qué? ■

LA NIEBLA DEL FÚTBOL

POR PABLO CECCARELLI ■

Un manto de niebla cubre el espacio forestal. Pintura azul y blanca se cuele en árboles y postes por los costados del encuadre general. “Lo traicionó su corazón triperero”, se oye en el relato que comienza a sonar, ante un error táctico de un jugador. Gimnasia y Esgrima de La Plata empató 1-1 con San Martín de San Juan y desciende a la segunda división. El estadio llora desconsolado. El último plano de esta secuencia inicial muestra nuevamente la niebla rodeando los árboles ¿Qué puede haber detrás de esa nebulosa blanca tan característica de La Plata? El bosque. Y allí, el estadio de Gimnasia, ubicado en calle 60 y 118 ¿Qué puede significar este espacio concreto en el imaginario del hincha? ¿Cómo se construye un sentimiento de pertenencia? ¿Cómo se habita este espacio? Estas son algunas de las preguntas que el realizador, Diego Galliani, trata de indagar

en su film *Bosque profundo*.

El relato coral de los protagonistas - todos socios del club - va dilucidando cómo las expresiones populares y colectivas, surgidas más allá de lo meramente futbolístico, conforman la identidad y la pertenencia. Las organizaciones barriales, las pintadas en paredes a lo largo de la ciudad y sus alrededores, las murgas, los eventos solidarios, las reformas en las boleterías, la construcción de un museo, son algunos de los procesos que van forjando este sentimiento. Pero el relato también aborda un proceso histórico del que no se puede ser ajeno. El origen “aristocrático” de la institución, formada 5 años después de la fundación de la ciudad. Los miembros de la alta sociedad de Buenos Aires y La Plata, que iban al club para practicar esgrima. Pero con el tiempo, este se fue transformando cuando el fútbol comenzó a atraer a las clases obre-



ras de los ferrocarriles. Así Gimnasia empezó a desarrollar su perfil popular. El pasaje de lo que “quería ser” a lo que “terminó siendo”.

Este “terminar siendo” intentó ser revertido en la década del 90' por el paradigma político-económico reinante, que quiso transformarlo en un “querer ser” ajeno a la voluntad de los afiliados del club. El traslado de su sede principal en el bosque al Estadio Único de La Plata: la pérdida de la tradición, de su historia y de su lugar originario. Allí, sobresale ese material de archivo donde Néstor Basile - referente histórico del club - con su voz áspera y gruesa reclama en una asamblea: “la decisión política será lo que la calle revela”. Una gran marcha que dé cuenta de la voluntad de las multitudes que se negaron a ser sacadas de su cancha. De esta forma, la idea del territorio, del lugar de pertenencia, cobra dimensión en la película porque está arraigada

en el deseo de un colectivo que se resiste a ser arrancado del espacio sobre el que construye su identidad. No existe gimnasia sin bosque. No existe club sin su gente.

La escena final del film resignifica estas dos ideas de forma contundente. Muestra cómo, a partir de la prohibición de la hinchada visitante por los organismos de seguridad, un grupo de seguidores del club se junta a ver el clásico en una casa con el obligado asado previo, todo registrado con una extrema cercanía a los protagonistas. En un momento determinado, un grupo de personas en el lugar toman una estructura de tablonjes y, en un instante, lo que conforman es un simulacro de tribuna en el patio, frente al televisor colocado delante de ellos. La dimensión espacial arquitectónica de la cancha es aquí reconstituida en la intimidad del patio de una casa. La práctica perteneciente a la tradición

“ COMO EN EL CINE, NO PUEDE EXISTIR FÚTBOL SIN PÚBLICO ”

del visionado colectivo, del encuentro de los pares -comparable al visionado en una sala de cine- nunca mejor representada en esta tribuna casera. En esos primeros planos, mostrando sus gestos de atención, de curiosidad, de alegrías y ansiedades. Como en el cine, no puede existir fútbol sin público. Sin la mística. Sin el ritual. Ese que las nuevas lógicas de visionado en los hogares y el alcance de los medios de comunicación masivos parecen querer desplazar. Pero que la dimensión socio-cultural sostiene en el imaginario audiovisual colectivo, como un movimiento sólido. Como un terremoto que, en esta escena, es provocado por un festejo al unísono (como el de aquel famoso gol de José Perdomo contra Estudiantes en 1992). Pero que esta vez no es detectado por un sismógrafo, sino por la cámara, que tiembla ante el grito, el estruendo y el desenfreno festivo.

Este movimiento de multitudes reunidas en una celebración, puede ser la analogía de lo que necesita el audiovisual platense para construir los tabloncitos de su propio estadio,

de su propia mística. Y que no sea como Gimnasia y Esgrima en sus orígenes, funcionando como un espejo, una institución duplicada, que los visitantes de la Capital Federal tengan como refugio para realizar sus mismas prácticas en la ciudad de las diagonales.

Por todo esto, es meritorio reconocer en *Bosque profundo* las ansias de su director por retratar una temática más que cercana para él y desarrollarla con dedicación y seguimiento. Hacerlo con una mirada que medie entre lo emocional y lo político. Con la sinceridad y la nobleza con la que él identifica al fútbol y a su club. Con la mirada de Diego Galliani, hincha apasionado de Gimnasia y Esgrima de La Plata. Esa misma que mira a cámara en uno de los últimos planos de la película, casi en complicidad con el espectador.

Pero también, es igual de importante que la nobleza de su enfoque no termine por generar una mirada única y totalizadora, que no permita problematizar con mayor profundidad las características propias de la idiosincrasia tripera y las contradicciones contenidas dentro de ella y el fútbol. Que no lo “traicione su corazón tripero”, como afirma el relator de fútbol en el inicio.

Ya que antes de la escena final, hay un momento que atenta contra todo el desarrollo y la complejidad que se venía sosteniendo en la mayor parte del film. Me refiero a cuando, luego del ansiado ascenso, se menciona el



esperado clásico y al histórico rival, Estudiantes de La Plata, que se encontraba completamente ausente en el relato. Allí, unos de los entrevistados - con una expresión sumamente criticable- comenta que además de ser “tripero” es “antipincha”. Y que así, “uno no tiene colores, amigos, familiares, nada que se asemeje con el ‘archienemigo’“. Un poco más afortunado es el comentario de otro entrevistado, que afirma que sus mejores amigos son de Estudiantes y no tiene problemas con eso (sólo que no les permite que entren a su casa ni a su auto con la camiseta roja y blanca). Aquí por lo menos se puede argumentar que lo que aparece presente es la idea de la

territorialidad, más relacionada con la línea conceptual trabajada en la película. No obstante, a pesar del tono humorístico que puede adoptar este pequeño momento, no debería tomarse a la ligera. Ya que en esta secuencia, lo queda en evidencia, es la identificación que se sustenta en la negación de un “otro”. La incapacidad de ver más allá de esa niebla azul y blanca.

Las otras realidades. Las otras visiones. Las otras historias. Dialogando e interactuando con la propia mirada, la predominante en el film. Lo que falta, lo que queda oculto, detrás de esa nebulosa, de esa cancha de Gimnasia, es el resto del bosque profundo. ■

*"A mí me emociona más un nene llorando un gol,
que un futbolista levantando un trofeo"*

CONVERSACIÓN CON DIEGO GALLIANI, DIRECTOR DE "BOSQUE PROFUNDO"

POR PABLO CECCARELLI + GIULIANA NOCELLI ■

Diego Galliani se recibió el año pasado en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. *Bosque profundo* es su tesis de grado. En este largometraje, el realizador decidió retratar el universo que mejor conocía: Gimnasia y Esgrima de La Plata. El mismo recorrió durante este año varias muestras y festivales en la ciudad de La Plata. Luego de obtener el premio en la sección "La Plata filma" del Festival de Cine Latinoamericano (FESAALP), decidimos reunirnos con él para intercambiar algunas palabras alrededor de su experiencia en el desarrollo del film, su visión acerca del fútbol y su opinión sobre la escena audiovisual platense.

¿Cómo fue que decidiste la temática que ibas a abordar en tu tesis?

DG: La tesis fue una especie de "cuco" de mi generación que entró a la carrera en Bellas Artes en el '95. Todos terminaban de cursar

y ninguno la hacía. Ahí dije: "Yo voy a seguir tranquilo y el día que me decida hacer la tesis, la voy hacer con ganas". La temática fue variando. Yo iba hacer en principio otra cosa. Quería hacer un relevamiento de la vida y obra musical de Daniel Melingo (que tocaba en Los abuelos de la nada y en la actualidad hace tango). Fui haciendo todo un boceto pero al final, por dificultades para coordinar con Daniel, lo termine cancelando.

Hasta que un día me desperté pensando en Néstor Basile (referente del Club de Gimnasia y Esgrima La Plata). La llamé a mi mujer y le dije: "Mechi, tengo que hacer un documental sobre Néstor Basile". A él lo conocí en una agrupación política del Club que él encabezaba, empecé a militar como parte de ese grupo y con el tiempo nos hicimos amigos. Él era periodista y director de la revista *Tribuna Gimnasta*. Yo de pibe iba absolutamente todos los meses a buscar la revista al kiosco de un amigo. Y si entiendo a Gimnasia como lo



hago, es por haberlo leído a él. Yo me preguntaba “¿Cómo puede haber gente de Gimnasia que no conozca a Néstor Basile?” Me parece muy injusto. Claro que también era una persona que tenía sus enemigos, básicamente porque decía las cosas de frente.

¿Y de ahí en más, cómo llevaste todo el proceso de la realización de la película?

DG: Con Marcos Tabarozzi, mi tutor de tesis, trabajamos mucho en el proceso. Yo quería que sea una película en la que el hilo conductor fuera llevado por los mismos personajes que participan. Entonces, a pesar de que continuamente fui moviendo las piezas, siempre tuve una estructura bastante firme en donde se abordara la campaña en la segunda división, los hitos de ese periodo de tiempo, como también los hechos sociales que ocurrían paralelamente.

Una de las cosas en la que más tuve que enfocarme, fue trabajar la distancia con el obje-

to de estudio. Cuando tenés algo muy internamente arraigado, algo indivisible, cuesta mucho ser objetivo. Sobre todo cuando estás en el medio de los asados, en el medio de la gestación cultural, en el medio del carnaval. Entonces la apuesta fue, además de hacer un documental observacional y siempre tratando de mirar lo que ocurre desde afuera, quería darle un tinte participativo. Al estar ahí, tu presencia siempre influye; incluso si estás ahí enfrente de la cámara, no como director, sino como uno más entre el montón y teniendo relación directa con lo que sucede. Inevitablemente tu presencia sigue teniendo importancia e influye en la escena.

Para trabajar esa lejanía me sirvieron mucho los consejos de mi equipo. Sobre todo de Maro (Leandro Rodríguez), de Gabriel Herce y de mi tutor, ya que ninguno de los tres es de Gimnasia, pero les gustan el fútbol. A ninguno le tenía que explicar lo que es ser hincha de un equipo. Yo intentaba no hacer un rela-

“ LA TESIS FUE UNA ESPECIE DE ‘CUCO’ DE MI GENERACIÓN ”

to “tribunero” y por eso sus consejos fueron muy importantes. Marcos además siempre me alentó a buscarle un tinte cinematográfico. Personalmente no me gusta ponerme pilcha de que soy un director de cine. A mí me sale más decir que soy un tipo que narra ciertas cosas, con más o menos herramientas. Sin embargo, él me insistía: “*vos tenés que mirar, enfocar y hacer, cinematográficamente*”. Me lo dijo diez millones de veces. Es ahí donde empecé a trabajar con mayor dedicación el espacio, el campo sonoro y todos los elementos de la construcción audiovisual.

Quise que de entrada se mostrara como una cuestión densa. Por eso la secuencia de títulos en el inicio con esa niebla. Vos ves la niebla y tenés la sensación de estar entrando en algo súper espeso. En un bosque donde cuesta penetrar. Y de ahí la decisión que se empiece a hablar del descenso. Basile me decía que Gimnasia debería ser como una música flamenca. Porque es una danza muy pasional, pero las mujeres que la interpretan están siempre con un gesto de seriedad.

Entonces la idea era tomar todas estas cosas que habla la película muy en serio. Algo de eso se marca en el título *Bosque Profundo*. No quería que sea una mirada frívola. No, es el bosque. Es profundo. Vas a escarbar acá y vas a seguir metiéndote. En el bosque, en el sentido de pertenencia, en la idiosincrasia de un pueblo, y cada vez más.

¿Vos sentías que la temática podría ser resistida en la facultad?

DG: Y... yo pensaba. Si yo hiciera un documental sobre Montoneros o acerca del boleto estudiantil, iba a ser más fácil, porque la facultad tiene una historia y una tradición en cuanto al abordaje de esas temáticas. Ahí no tenés que explicar nada.

En cambio, acá yo tengo que explicar lo que es el fútbol. Después ir bajando. Cómo es en Argentina, después cómo es en La Plata y finalmente cómo es en Gimnasia. Para que cualquiera que no sepa, cuando lo lea, entienda todo. Entonces tuve que explicar lo que era el fútbol como fenómeno. Si bien es un juego super simple, es el deporte que más se ve en todo el planeta. El que más gente y plata mueve. A partir de ahí, enfoqué mi película. Meterse con un tema que en la facultad no debe estar muy bien vista - imaginaba - iba a ser más difícil. Porque, en sí, hay una mirada despectiva y prejuiciosa sobre el fútbol. Siempre quise mostrar el costado sociocultural, la

cuestión de los rasgos identitarios, ya que en el fútbol convive todo esto.

En la película se cuenta que el “Día Internacional del Hincha de Gimnasia” se conmemora el 10 de Diciembre debido a la marcha masiva que se hizo para mantener el Estadio en el bosque. Se puede establecer un paralelo con el “Día de la Lealtad Peronista” y el 17 de octubre. ¿Vos lo pensás de esa forma?

DG: Sí. En realidad, no lo pensé intencionalmente. El que lo pensó intencionalmente fue Néstor Basile. Cuando se gesta el Día del Hincha - que lo motoriza gente de mi edad - lo consultaron a él en cuál día se debía conmemorar. Le preguntaron: “¿El 3 de junio, el día que nace el club?”. Y Basile, al toque les respondió: “Sin dudas el hecho más trascendental del pueblo gimnasta es cuando fuimos a pedir las tierras. El 10 de diciembre”. Entonces ahí hay un paralelismo: un pueblo que se moviliza y, a partir de eso, crea sus propios símbolos.

Hace unos días Lucas Finocchi, uno de los líderes de la banda Mostruo, me decía “que bueno que hayas mostrado todo ese problema de los 90’”. Es que lo vimos venir y lo sufrimos en carne propia: cuando empezaron a construir el estadio Ciudad de La Plata sabíamos que iban a querer venir a sacarnos. Y eso es algo horrible que no se lo deseo a ningún club, tampoco a Estudiantes. Yo no quiero que los pinchas no tengan cancha.

Quiero que la tengan así y que vayamos allá, como fuimos siempre.

Cuando estaba haciendo la película, pensaba que la sociedad muchas veces vuelve a lo mismo, a las mismas recetas y los mismos errores. Como lo que estamos viviendo actualmente con la política nacional y regional debido a que, lamentablemente, mucha gente es desmemoriada. Y el conflicto de la “modernidad” vs. los estadios del bosque yo quería exponerlo, porque es algo que no puede quedar en el olvido, porque cada día va estar más vigente. Y porque, entiendo, se van a volver a embestir sobre las mismas cosas.

En el Encuentro Cinematográfico Otra Ventana le comentabas al público que vos sentís que hay una intención de que la gente no vaya a la cancha, para que vean los partidos en la televisión y de esa forma favorecer los contratos televisivos y pagar por el cable.

DG: Eso es así. Cuando yo hablo del prejuicio con el que se ve al fútbol es porque quí-lombos hay por todos lados, en cualquier ámbito social. Ahora resulta que el fútbol es recontra violento. Dichos tales como “no podes ir a la cancha porque te matan” son moneda corriente, forman parte del inconsciente colectivo y es mentira, no se mata exclusivamente en una cancha. Todo eso responde a las bases de esos ciertos intereses. No vayas a la cancha, tené miedo, que no vayan los visitantes... Ahora cuando el Lobo

juega de visitante yo estoy obligado a ver los partidos por televisión, que por fortuna y por poco tiempo seguirá siendo gratis, pero que todo indica que no lo va a ser más. Entonces tenés que poner servicio de cable, que te lo cobren lo que quieren. Y siempre se llevan la guita los mismos. Total a ellos no les importa, si de lo único que son hinchas es de la guita.

Por eso en la película también quería que se muestre la crisis que hay a partir de esto. De qué le pasa a los hinchas que no pueden venir a ver a su equipo porque los organismos de seguridad que tendrían que garantizar que vayas a la cancha, hacen todo en contrario. Es decir, son de prevención. ¿Y cómo previenen? Diciéndote que no vayas. Eso no es prevenir, eso es prohibir. La policía sigue cobrando la misma cantidad de dinero que cobraba cuando había hinchas visitantes y locales. Y ahora no hay visitantes y va la misma cantidad de policía. Y cobran un montón de guita eh...

Entonces lo que yo buscaba es que se toque ese tema, que todos los hinchas lo sufrimos. Lo sufren los de Gimnasia, los de Boca, los de River y los de Chicago por igual. Todo hincha genuino que quiere ir a la cancha hoy está imposibilitado de hacerlo y yo quería reflejarlo porque lo sufrí. La gente se tiene que juntar en su casa, ver un partido por televisión y generar su lugar. Como la escena final.

Es muy interesante lo que sucede en esa

escena final. ¿Cómo fue que la pensaste?

DG: La escena final no estuvo armada, fue todo espontáneo. Fuimos a ver el clásico a esa casa. Fue dentro del transcurso del desarrollo de la tesis, cuando estábamos generando material y veníamos laburando ya hacía un año y medio. Estábamos todos ahí muy nerviosos y recuerdo verlo a Mauro Infante plantar la cámara que, bajo la adrenalina general, al instante fue olvidada por todos.

Fue una discusión muy fuerte dentro de la defensa de la tesis con uno de los jurados que esa escena sea el cierre. Me preguntó por qué no recurría a un relato clásico, que termine con un plano festejando el ascenso. Y le dije que no, que eso no era lo que quería representar. Porque entendía que si era una tesis para la facultad, me tenían que alentar a que haga cosas nuevas y no a apelar a un relato clásico. Pero principalmente porque a mí me emociona más un nene llorando un gol, que un futbolista levantando un trofeo. Así que le contesté que de ninguna manera me arrepentía de mi decisión.

En la película se puede ver que además de lo futbolístico, hay incluidas varias referencias a otras representaciones culturales, sociales y artísticas, ¿Qué nos podés contar al respecto?

DG: Creo que uno va captando ciertas ideas, las va internalizando, y las toma prestadas. El fútbol es un deporte hermoso, a mi me



encanta jugarlo, pero no iba a cerrarme a ese universo. Uno va nutriéndose del cine, de la literatura, de hechos históricos o, como decíamos hace un rato, de las figuras populares, como el caso de los fenómenos de masas del peronismo. Seguramente se va construyendo también a partir de la música que se ha escuchado. La música también es una cuestión muy fuerte para mí. Me conmueven las canciones que hablan de estas cuestiones, de los rituales, de los mitos. Como Los Redondos, que si bien no se nombran ni suenan a lo largo de la película, creo que la esencia de la misma es muy ricoter. Te puedo asegurar que soy “redondito de ricota” desde muy chico y para mí ir a un recital de ellos e ir a la cancha iban de la mano desde lo emotivo.

¿Tuviste profesores o gente que fuiste conociendo en el transcurso de tu carrera que te hayan influenciado?

DG: Lo de Marcos Tabarozzi, mi tutor, es

muy loco, porque fue compañero mío en mi primera etapa en la facultad. Después me fui y dejé la facu por 7 u 8 años. Cuando volví la materia que más me gustó fue Teoría de la Práctica Artística, donde él estaba de profesor. Ahí leí a Rodolfo Kusch y Mario Casalla, entre otros. En ese momento tenía otra cabeza, había leído otras cosas y recorrido más de la vida que a los 18 años cuando había ingresado a la facultad. Volví con 26, 27 años y ya era otra historia. Entonces conocí a esos autores y me volaron la cabeza. Me gustó y marcó mucho la idea de hablar del lugar donde uno ha salido y se ha forjado, ser como un “gestor cultural” y narrar a partir de saber lo que pasa en tu lugar, en tu localidad, en tu comunidad. Y empecé a preguntarme a mí mismo: “¿Qué tenés para decir desde ahí?” Así fue que comprendí que yo tenía que decir algo de Gimnasia.

Otro profesor que también me marcó fue Carlos Vallina, a quien admiro mucho. Algo similar me ocurría con Basile: son de esas

“ LO QUE TE DICE UN HINCHA [...] NO TE LO PUEDE EXPLICAR NADIE DESDE AFUERA ”

personas que te dejan mucho. El Chino no necesita ser un director de cine reconocido para que, cuando hablas con él, sea el tipo que más te motiva y con el que puedes hablar de lo que se te ocurra.

Por otro lado, el documental está dedicado a dos personas muy queridas que no están físicamente pero que me siguen guiando: uno es el amigo Roberto Sanguinetti con quien militamos por el estadio desde Centinelas del Bosque. Y el otro es el flaco Héctor Eandi, quien fue primero docente mío en la carrera, luego mi jefe en el laburo y con quien derivamos en una relación de respetuosa amistad. Una de las personas que más me marcaron y quien más me alentó a retomar la carrera. Cuando regresé él había empeorado mucho su salud, hasta que falleció y no pude contárselo. Eso se me clavó como una espina imposible de extirpar.

Teniendo el antecedente de *La pasión*, de

Alejandro Encinas, otro film sobre Gimnasia, ¿quisiste diferenciarte en algún aspecto en particular de esta película?

DG: Tenía que hacerla diferente si o si. Además, corresponde hacerla diferente cuando tenés el mismo objeto de estudio, la misma temática. Yo aliento a que hagan 20 mil películas de Gimnasia así las voy a ir a ver a todas. Lo que sí me parecía era que tenía que contar el fenómeno gimnasta desde la entraña de los hinchas, desde cómo estos nutren su sentimiento y conforman sus valores en torno a Gimnasia.

Uno de los entrevistados en *La pasión* dice una frase célebre: “si a un hincha de gimnasia le pones a una vaca pintada de azul y blanco, el tipo se emociona”. Eso es verdad y me encantó esa frase ya que es parte de esa estupidez hermosa que tenemos los hinchas. Yo voy a otra ciudad, veo a alguien con la camiseta de gimnasia y me vuelvo loco. Me parecía que tenía que contar también eso mismo, pero de otra manera. Y como era una Tesis Audiovisual de la Universidad, tenía que tener un compromiso social. No me podía quedar únicamente en la tribuna.

Entonces encaré por otro lado. En primer lugar, nunca me imaginé ficcionalizar ni un segundo. Toda la gente que habla en el documental, son todos de La Plata y de Gimnasia (excepto la Doctora en Geofísica). Aunque la mayoría de los entrevistados son hombres, hay voces fundamentales que son femeni-

nas, que tuvieron un rol importante en varios sucesos. En muchos documentales, hay voces autorizadas que hablan sobre un tema. Como Víctor Hugo Morales, por ejemplo. Yo quería darle voz a quienes habitualmente no la tienen, al pueblo de a pie. Porque lo que te dice un hincha de Gimnasia, como el pibe que pinta los murales, no te lo puede explicar nadie desde afuera. Cuando vos tenés que exponer lo que significa ese sentimiento por tu club, lo expresas como vos podés. Haciendo muralismo, construyendo el proyecto de una tribuna, haciendo una canción, una revista, una filial, un museo, o haciendo una película. Gimnasia te impregna la vida, y vos querés devolverle algo de alguna manera.

¿Cómo fue la interacción con las personas que aparecen en el film?

DG: Cada persona tiene una mirada, cada uno explica a "su Gimnasia". Eso está buenísimo. Y además no termino de estar totalmente de acuerdo con todos los relatos de esas personas que dan la palabra al documental. Pero, sin embargo, correspondía respetar sus dichos porque es su mirada. ¿Quién soy yo para andar metiéndome en lo que alguien siente? Ya que prestan su testimonio, su tiempo y hablan de algo que sienten profundamente, lo mínimo que puedo hacer como entrevistador es respetarlos. No puedo andar recortando porque a mí no me parece. Hasta en eso me lo tomé seriamente, en el compromiso con la palabra de la gente.

En un momento de la película, uno de los entrevistados dice "no tengo ni familiares, ni amigos ni nada que se asemeje con Estudiantes". Y otro dice que sus mejores amigos son pinchas. ¿Cuál es tu postura sobre la rivalidad entre Gimnasia y Estudiantes?

DG: Estoy totalmente a favor de la rivalidad, bien entendida por supuesto. Cuando hay dos clubes grandes en una ciudad, con sus matices, sus idiosincrasias, se brinda la posibilidad de elegir y es genial. Entonces está bueno que sean bien distintos y que no te represente nada del otro. La rivalidad tiene que ver con una cuestión de valores y representaciones. Por lo tanto, tiene que estar, sinó no tendría gustito esto del fútbol.

Personalmente no tengo problema de tratarme con hinchas de otros clubes. Yo elegí ser del lobo y no hay nada más lindo. El hincha de otro club va a sentir posiblemente algo cercano a eso, no va a ser igual porque, precisamente, simpatiza con otros colores, lo van a representar otras cosas y te va explicar por qué es hincha desde su lugar. La rivalidad tiene que existir, y la cancha tiene que estar llena de las dos hinchadas. La violencia excede al fútbol, vive en todos lados y no es efecto exclusivo del fútbol.

¿Cómo fue la participación en festivales de La Plata, como el Festival REC, FESAALP y el Encuentro Cinematográfico Otra Ventana?

DG: Algo muy placentero, sin dudas. Des-

pués de haber superado la entrega de la tesis el año pasado, luego de estar 20 años en la carrera, empezó esta nueva etapa: la de la difusión del documental en distintos espacios. Ahí empezó otra historia.

Primero, la proyección en el Anfiteatro René Favaloro en el Cine del Bosque durante el verano. Con todos los nervios de pensar qué impresión que podía tener los hinchas de Gimnasia al verla por primera vez. Luego ocurrió lo del ciclo “La Plata en pantalla”, en Pasaje de Dardo Rocha, donde se proyectó dos veces con la sala llena de gente. La primera fecha fue el 5 de abril, en el aniversario del “Gol del terremoto” (el movimiento sísmico provocado por el festejo en un clásico en 1992) donde la gente empezó a cantar una canción del terremoto dentro del cine. La otra fue el 3 de junio, para el aniversario del club. Fueron muy emocionantes.

Después estuve en el Festival REC, en el Encuentro Cinematográfico Otra Ventana y finalmente en el FESAALP. Este último es mi festival favorito. Siempre fui a este espacio, me gusta mucho su tinte latinoamericano. Además se percibe un ambiente de festival muy grato, con gente con muy buena predisposición. Y en esta 11va edición del FESAALP nos dieron lugar para hacer una muestra fotográfica tripera cuando se proyectó la película y musicalizar la antesala de la proyección, además de obtener el premio en la sección “La Plata filma”.

Para estas cuestiones independientes, en donde todo se hace en un grupo reducido de gente, un reconocimiento como este es algo enorme. También lo bueno de los festivales es que va otro tipo de gente, personas quizá ajenas al mundo del fútbol que no hubiera visto el documental en otras circunstancias. Estos ámbitos son fundamentales porque posibilitan la difusión de las obras audiovisuales a quienes no contamos con un aparato de difusión que nos permita una llegada masiva.

En el FESAALP se proyectaron varios largometrajes que eran Tesis de la facultad. ¿Por qué pensás que está ocurriendo esto en los últimos tiempos?

DG: Creo que la tecnología ayuda muchísimo. En este caso nosotros filmamos un largometraje sin usar un solo farol. Los equipos tienen otra calidad. Y la gente que los manejan son personas muy capacitadas. Antes era imposible eso. Había un piso y un techo de calidad. Ahora ese estándar se elevó muchísimo. Vos podés filmar en “Alta definición”, con buenos lentes, sin gastar en cinta, en revelado. Eso te permite también volcarte mucho más a la experimentación. Y ni hablar en la edición. En mi época yo editaba los trabajos de la facultad de forma lineal. Lo hacíamos en Super VHS. Después hacíamos la bajada, manipulábamos ese el material que se degradaba muchísimo, después volvíamos al Super VHS, poníamos



esos mismos fragmentos, lo pegamos uno al lado del otro. Toda esa concepción del tiempo y la limitación que tenías en la manipulación del trabajo se perdió. Ahora puedes intentar hacer varias cosas, todo a bajo costo ni hablar todo lo que quieras profundizar en postproducción.

Nosotros en la revista hablamos de construir una mística audiovisual en la ciudad. ¿Vos como ves esto en el panorama en La Plata?

DG: Para mí, lo más importante de la movida audiovisual en La Plata es el compañerismo entre las distintas productoras. Eso genera un clima muy lindo. Tenés una riqueza técnica y sabes que hay una comunión de colegas alucinante. Esta situación es sanamente llamativa. Conozco chicos de distintas productoras que hacen trabajos muy distintos. Esos son puntos muy fuertes. Me pone muy

contento cuando a los colegas les va bien. Por ejemplo, cuando se estrenó el largometraje *El lechón*, de unos amigos que hicieron una película que es súper platense (a pesar de que uno de los directores no es de esta ciudad). Creo que en esa peli se respira algo de eso y ver lo buena que quedó, me puso re orgulloso. Es poder hacer una película y no necesitar un montón de plata.

También lo que veo es que se están abriendo más pantallas, que inciden muy positivamente en que se forme todo un gran circuito y que puedas pasar tu película en estos espacios. Entonces, cuando la gente me decía que le pase el documental para verlo, yo les respondía “anda a verlo al cine”. Pero para que no se privaran de disfrutar ese ámbito. No hay nada mejor que ver una película en una sala de cine. Es como un partido de fútbol: en ningún lugar se vive mejor que en la cancha. ■

EL FUERA DE FOCO DEL CINE PLATENSE

POR IGOR GALUK ■

Hace tiempo que nos preguntamos sobre el Cine Platense y, año tras años, volvemos a la misma pregunta sin sentido: ¿Existe el Cine Platense? ¿Acaso el cine no es solo uno y parece que cualquier regionalismo lo achica? Puede ser. Sin embargo, hay historias, obras y huellas que nos hablan de un cine que surgió en La Plata a mediados de los 50' y que se diferenció de los otros cines de nuestro país. Ahora, si el cine platense existiera: ¿dónde radica su identidad? ¿Cuál es su legado?

Un fundido a negro histórico opaca la vanguardia, la estética, el compromiso social y político de las obras y los realizadores de la vieja Escuela de Cinematografía de La Plata. Creada pocos meses antes del golpe militar de 1955 que derrocara al presidente Juan Domingo Perón, la misma es intervenida décadas más tarde por el golpe cívico-militar y cerrada definitivamente en 1978. Su cierre significó el vaciamiento de los recursos técnicos y las obras filmicas, además de la desaparición de sus alumnos y docentes, el exilio de otros tantos en el exterior y el

silencio de muchos que, escapando del infierno, se exiliaron en el interior oscuro de la memoria y el olvido personal.

¿Acaso nos olvidamos que en esta Escuela se formó el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer? ¿Que aquí realizaron sus primeros cortometrajes y experiencias Carlos Sorín, Marcelo Piñeyro, Eliseo Subiela, Alejandro Malowicki, Clara Zappetinni, Alberto Yacellini, entre tantos otros? ¿Nos olvidamos que Humberto Ríos, Rodolfo Kuhn, Antonio Ripoll, José Martínez Suárez, Simón Feldman, David José Kohon, Pablo Tabernero, Carlos Gandolfo, Saulo Benavente, René Mugica fueron docentes aquí? ¿Qué Leopoldo Torres Nilson y Lautaro Murúa tuvieron contacto con la Carrera? ¿Nos olvidamos que de aquí salieron importantes profesionales y técnicos que tuvo la industria del cine nacional por aquellos años? ¿Que la generación de cineastas del Nuevo Cine Argentino de los 60' formó e influyó a toda una generación de pensadores y realizadores audiovisuales en La Plata? ¿O



que los jóvenes cineastas del Grupo de Cine Peronista expusieron su vida para reflejar la realidad histórica y las luchas sociales que vivían los militantes de los 70'?

Según los especialistas, existe una serie de obras y cineastas que se destacaron en aquella época del cine realizado en La Plata, que eran una realidad, una promesa para el cine argentino y latinoamericano y que merecen un lugar en la historia del Cine Nacional: *Cirugía* (1960), de Luis Vesco; *Los Indefensos* (1962), de Luis Fernández; *El Ciclo* (1963), de Raymundo Gleyzer; *Hombres del río y Lucho Robledo* (1965), de Diego Eijo; *Carta de Ramona* (1966), de Alejandro Malowicki; *Single* (1967), de Alberto Yaccelini; *Observatorio* (1969), de Carlos Vallina; el medimetraje *Los Taxis* (1970), obra colectiva realizada por el grupo conformado por Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz,

Carlos Vallina y Silvia Verga; *Casa Tomada* (1970), de Ricardo Moretti; *Bienamémosos* (1971), de Silvia Verga; *Hilandería de Berisso* (1971), de Néstor "Pichila" Fonseca, *Shack* (1971) y *Pueblo y Antipueblo* (1972), de Adan Reynaldo Huck; y, el único largometraje de la carrera, *Informes y Testimonios: La tortura política en Argentina* (1973), realizado por el mismo grupo de *Los Taxis*. Estas obras, entre tantas otras no recuperadas y/o perdidas, son materiales aún muy poco conocidos.

Durante muchos años, la desaparición física de la Escuela de Cinematografía de La Plata hizo que nuestra historia cinematográfica regional, sus referentes y las obras, quedaran entre paréntesis, ausentes, perdidas. Invisibilizando una base de nuestra identidad audiovisual y olvidando la historia de una carrera cinematográfica que tiene el mérito -entre otros- de ser la primera

“AQUEL CINEASTA QUE NO CONOCE SU PASADO ES UN CINEASTA SIN PROYECCIÓN”

de América Latina. Fundido a negro.

Luego de quince años de luchas, marchas y contramarchas, y con la vuelta de la democracia a nuestro país, un grupo de cineastas y docentes comprometidos de la vieja Escuela de Cine -entre los que se encontraban Carlos Vallina, Pupa Sáenz, Ricardo Moretti, Rosa Teichmann, entre otros- logran la reapertura de la Carrera de Comunicación Audiovisual en 1993. Tímidamente esta historia comenzaba a rodar nuevamente aunque sin poder recuperar gran parte de lo ocurrido. Quizás el dolor, la pérdida de seres queridos y las contradicciones de la época, hicieron endurecer y callar los sentimientos y seguir para adelante a pesar de ello. O, quizás, el efecto cruel y perverso del silencio, un logro de la cultura instaurada por la dictadura.

La reapertura de la carrera es un primer intento de revisión histórica. Alguna de las obras legendarias de los chicos de la vieja escuela comienzan a aparecer como una

metáfora de la vida, como la poesía en el cine. Un viejo y olvidado armario de hierro es el tesoro de los inocentes de la generación del 60' y años más tarde unas cuantas latas -en perfecto estado de conservación, ocultas en el laboratorio fílmico Alex de Buenos Aires- son la exposición perfecta de la generación silenciada del Grupo de Cine Peronista del 70'.

Gracias al trabajo del historiador y crítico de cine Fernando Martín Peña quien, en su paso -en la década del 90'- como docente de la flamante materia curricular Seminario de Mediateca, colabora personalmente en la recuperación y copiado del material fílmico encontrado. Luego, una posterior investigación realizada por Romina Massari, junto a Carlos Vallina y Fernando Martín Peña, recopila en el libro *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata: Creación, rescate y memoria* parte de la memoria latente de la vieja Escuela de Cinematografía de La Plata.

Pero poco de ese inmenso trabajo sobrevive en los años posteriores, en la formación y conocimiento de los nuevos estudiantes de la carrera. El desinterés, la falta de criterio y la indiferencia, hacen que los materiales y aquellas añosas latas de 16mm vuelvan a desaparecer misteriosamente sin ningún sentido y sin más explicación que lo dicho. Como si alguien estuviese empeñado en que esta historia no se cuente, que esta película no se filme. Como si se tratara de un in-

trincado guión de policial negro. A este relato subexpuesto -y aunque se intente forzar el negativo- aún le falta luz y tiempo de exposición. Esta, es una película muy sensible.

Desde hace décadas una gran cantidad de jóvenes que estudian y egresan de la Carrera de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata desconoce la historia fílmica de la Carrera. Se ignora la huella y el legado de los antepasados y de una parte crucial de la identidad cinematográfica regional. No se puede continuar una formación audiovisual sin conocer la estética, la mirada cinematográfica y el compromiso social, cultural y político de aquellos referentes del Cine que se gestaba en La Plata, que con audacia y estilo supieron construir un Cine Independiente en la región. De esta historia no se habla. Es otro fundido a negro.

El desconocimiento, la falta de memoria y formación (o deformación) crean cineastas vacíos. Vacíos de una mirada cinematográfica, carentes de una mirada crítica. Una puesta en escena para una cámara seca, una mirada sin foco, vacía de celuloide. Aquel cineasta que no conoce su pasado es un cineasta sin proyección.

La producción actual: contemporánea, diversa, espasmódica, dispersa, solitaria, nos plantea nuevamente los mismos interrogantes: ¿Hacemos Cine Platense? ¿Para qué? ¿Para quienes? ¿Qué queremos hacer con

ese Cine que se hace? ¿A quién le interesa? ¿Es Cine o es otra cosa? ¿Cuál es su importancia regional, nacional o internacional? ¿Cuál es su importancia estética, política, cultural? ¿Para qué hacer Cine Platense? ¿Quién lo mira?

Esta situación de nuestro indefinido presente, también es una oportunidad: nos invita a conocer e indagar ese montaje imperceptible, aún no resuelto, en la sala de edición. Escuchar la palabra del otro, conocer y redescubrir las obras cinematográficas de la región y sus realizadores, buscar allí nuestra identidad, la identidad del Cine Platense. Desde el Movimiento Audiovisual Platense (MAP) nos proponemos revelar el negro manto que oculta este relato ¿Pero qué oculta? Acaso el cine de lo verdadero, el cine de las imperfecciones. El cine humilde, comprometido, independiente, austero, audaz, estético, ¿político?. Un Cine de mirada real, de amigos y compañeros, de amores y pasiones, aciertos y desacuerdos, de errores y de algunos dispersos encuentros mágicos de poesía cinematográfica. El Cine es el compromiso con la vida. Abrimos el diafragma, hacemos foco. Filmamos. Otra vez ¿Un cine imperfecto? Sí, es el cine que podemos hacer. ¿Un Cine independiente? Si, cada uno aporta lo que sabe y tiene ¿Un Cine pobre? Sí, siempre desde una mirada popular ¿Un Cine militante? Sí, con una cámara en la mano y una idea en la cabeza. ■

LA PATRIA GRANDE (DEL CINE)

POR PABLO PONZINIBBIO ■

Este año la séptima edición del Festival REC comenzó con la proyección de *Ríos de la patria grande*, la tesis de grado de Joaquín Polo. Un documental homenaje en el cual, retomando la tradición platense del “documental político”¹, se pone en valor la figura de Humberto Ríos. Cineasta latinoamericano y profesor de Bellas Artes² que falleció en octubre de 2014. Frente a la ausencia que deja la muerte, Joaquín intenta un hecho extremadamente cinematográfico: arrancarle a las palabras, a los recuerdos, a los archivos y a las anécdotas una imagen. La de la memoria.

La película parte de un concepto claro: recorrer la patria grande de la mano de la figura de Humberto Ríos, cuya historia personal

(como la de todo realizador) es indivisible de la Historia y, en este caso en especial, de la del cine -como sentimiento- latinoamericano. Que algunos cineastas asumieran estos procesos, es signo de una época donde el compromiso del individuo quedaba sujeto al colectivo. Retomando este espíritu setentista, el trabajo intenta ser una película de base aunque, más bien, termina por ser la base de una película. Ya que, si bien la vida y obra de Humberto aparecen como una verdadera lección de documental (y no de cine), *Ríos...* se limita simplemente a reproducir a estas mismas sin poder generar una identidad propia. De todas formas, en un pertinente esfuerzo para vencer al olvi-



do, la película intenta demostrar con todo su arrullo que la Hora latinoamericana no pasó. El gesto es -admirable y necesario- arrojarse a una aventura tan grande como lo es todo nuestro continente.

Sin embargo, frente a esta inmensa constelación, lo pretencioso se vuelve en contra, sucumbiendo en una homogeneización de la patria (muy) grande. Desde ya, no le reprocho a Polo el valioso intento de abordar Latinoamérica, ni la criteriosa delimitación que da tomar la figura de Ríos; sino el borrar su propio origen, con las particularidades que constituyen su subjetividad. Su punto de vista es la base para la articulación con las diversas identidades. La solemnidad que se exigió

por tan inmensa tarea traiciona al material. Se pierde la sinceridad que, muchas veces, está ligada a dar cuenta de la intimidad de una afección y sus (im)posibilidades.

Para superar estos condicionamientos propios de la subjetividad, aparece -entre otras cosas- la colectivización de las reflexiones. "No hay cine posible sin debate"³ El mismo, siempre completa la forma de la obra -sin que esta afirmación tienda a justificar la no elaboración estética del filme-.⁴ Entonces, nos preguntamos ¿Qué elementos tiene la película en sí misma para generar una reflexión colectiva? Buscando bajo este pretexto podemos encontrar algunas definiciones (aunque sean parciales y prematuras) del

“ NUESTRO CAMINO SERÁ LA VANGUARDIA ESTÉTICA Y LA PATRIA GRANDE ”

lenguaje audiovisual, o mejor dicho, de lo que podemos hacer con él en estos tiempos.

Por estos motivos señalamos que, aunque Polo introduce una placa y un testimonio de Ríos elogiando el debate, este no se encuentra en la estructura general. En la forma. Por eso, nos resulta natural que el trabajo no hable del retroceso actual del proceso latinoamericano, o al menos que no lo anticipe, retratando las tensiones internas del movimiento. Que, a su vez, son las propias condiciones de producción del “documental”. No olvidemos que la película es una tesis de una universidad pública, institución que resulta producto de decisiones políticas y cuna de las futuras (Como casos extremos pienso en la visita de la ex-presidenta al Club Atenas o en las candidatura de Florencia Saintout a la intendencia). Además, en este caso en particular figura como tutora Liliana Mazure, ex-presidenta del INCAA y actual Diputada Nacional.

Como ha dicho para siempre Godard: no se trata de hacer film políticos, sino de filmar políticamente. Un film que no reflexiona sobre sus propias condiciones de producción no puede pretender ser revulsivo en ningún sentido, y asume desde el vamos su propia derrota.⁵

De esta forma “lo” político, y con ello el debate, debería ser incentivado por las tensiones producidas sobre el marco de un lenguaje determinado que se (d)enuncia a sí mismo, cuestionando y fisurando sus posibilidades de representación (subjetivas y materiales, o sea, político-estéticas). Causando en el espectador un trastorno de su percepción cotidiana que lo impulse a reconstruir un nuevo discurso de “la realidad”, autoconsciente de sí. Sin embargo, la rigidez del discurso frente a la particularidad de los procesos atenta contra el carácter de “lo” documental. Tanto es así que “el” documental aparece como género y no como inevitable condición del registro audiovisual⁶, escapando a la honestidad (y no objetividad) del dispositivo. Por eso entendemos que la secuencias “experimentales” de la película poco tienen que ver con la deconstrucción de nuestra percepción en función de superar (o al menos evidenciar) sus limitaciones.

Y a pesar de todo esto, como ya dijimos, la película es necesaria y valiosa. Se podría citar la famosa frase de Moretti perteneciente a *Los taxis*, donde refiere al valor de toda

película hecha frente a las inexistentes. Pero cansados de oírla y leerla, se llega a la conclusión de que la constante repetición de la cita -como un eco en el aire- es una demostración de nuestro mayor problema (que también se replica en *Ríos...*): la incapacidad institucional de fijarnos -en el otro- en un soporte que comuniquemos con la otredad. Signo también de una época (en este caso la nuestra) que se termina por traducir a la película, aunque la misma no lo asuma.

Si, por ejemplo, tomáramos como guía al cine cubano (así como algunas veces se lo tomó de referente estético/político con sus procesos revolucionarios) deberíamos hablar de Santiago Álvarez. Cuya seguridad por la revolución le permitió ser profundamente crítico en sus noticieros de la ICAIC. Por el contrario nosotros, en una rigidez verticalista, hemos cristalizado la tradición en mito y solo podemos recuperarla poniéndola en tensión. (nos) Debemos ser anti(t)éticos para lograr la síntesis deseada.

Nuestro camino será la vanguardia estética y la Patria Grande -que juntas son una misma cosa- porque cuando la exploración formal, la honestidad, el sentimiento y la Historia conviven en un lugar común, esa es la Patria Grande (del cine) y “si todos los cineastas argentinos compartieran ese sentimiento, más allá de su mayor o menor talento, sin duda tendríamos una Patria mejor (y no solo del cine)”.⁷ ■

Referencias:

1- Es evidente que esta categoría merece su propio artículo, sin embargo, la arriesgo como tradicional porque la relaciono con un largo prontuario de films documentales militantes. Por citar algunos de los, ahora, más “conocidos”: los del Grupo de Cine Peronista, el mismo Gleyzer y el cine de la base, *Informes y testimonios...*, entre otros. Algunos, realizados en la misma ciudad y/o en la carrera. Otros, realizados por personas que supieron pasar por la carrera y contagiarle su impronta, como el mismo Humberto Ríos. Más allá de alguno de los ejemplos particulares, esta tradición pareciera desprenderse más del fuerte compromiso de los realizadores “con lo social” (o incluso su partido) que con “lo real”. Razón por la cual, creo que la categoría reúne dos términos cruciales a revisar para continuar los procesos estéticos que alguna vez se sucedieron y que la dictadura, el neoliberalismo y la burocracia académica, han detenido (como naturales sucesores los unos de los otros). Por eso, el documental y lo político se intentarán revisar en este artículo.

2- Institución de donde ahora egresa el realizador, Joaquín Polo.

3- Placa perteneciente a la película.

4- Humberto Ríos, *Las concepciones del documental*

5- Nicolás Prividera, 2014, *El país del cine*, (pp.182), Buenos Aires, Argentina, Los Ríos.

6- En tanto diálogo -siempre imposible- con “lo real”

7- Nicolás Prividera, 2014, *El BAFICI después del BAFICI (02): todo juntos: de caravana con el Nuevo Cine Cordobés*, <http://ojosabiertos.otroscines.com>. Se reemplazó la palabra “país” por la palabra “patria”.

“El cine del futuro se parecerá a la persona que lo hizo,
y el número de espectadores
será proporcional a la cantidad de amigos
que el director tenga.

El cine del mañana será un acto de amor”

- Truffaut, “La noche americana”

CINE DE BARRO

POR TALLER DE CINE “DIEGO RODRIGUEZ” ■

En el barro, las huellas de la historia del cine se incrustan en comunidad. El sueño es que el cine vuelva a las plazas, a los anfiteatros, a la calle, a las ferias. Que vuelva a ser comunitario. A veces existe el supuesto de que el cine comunitario es algo novedoso. Otros, lo reducen a un mero paradigma de producción. Nosotros proponemos pensarlo históricamente, sintetizando experiencias en la región, para demostrar la importancia de este cine, muchas veces ignorado o invisible. Un gran aporte para construir el sentido del cine comunitario es el libro *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, de Alfonso Gumucio, donde recopila alrededor de 55 experiencias. Al comenzar, este da cuenta del mayor problema que tiene el cine comunitario:

No es sencillo investigar sobre el cine y el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe, de por sí invisible, tan invisible como las propias comunidades que representa. Si el propio cine

latinoamericano de autor enfrenta serios problemas para llegar a las pantallas de la región, más aún aquel que resulta de procesos de participación colectiva, al ser un cine hecho por cineastas no profesionales, sobre temáticas que interesan a grupos y comunidades específicas, está también en desventaja frente al cine de autor. Por todas estas razones (o sinrazones) el cine comunitario ha sido poco conocido y poco estudiado. Ha sufrido la misma discriminación y marginación que aquellas comunidades que lo ejercen con la voluntad de expresar: “aquí estamos, esto es lo que somos y esto es lo que queremos”.

Para caracterizar al cine comunitario, podemos decir que tiene tres aspectos inseparables: una relación pedagógica o de enseñanza, bajo la idea de Paulo Freire de que el pueblo se enseña a sí mismo; una parte comunicacional, que nace con la idea de una comunicación sin intermediarios y contra hegemónica que dispute sentido



haciéndolo con un lenguaje propio; y por último, una relación política que pretenda cumplir en la sociedad la función de representar a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.

LA LUZ INICIAL: EL AGUA

El cine siempre fue comunitario. Pensar de dónde surge es remontarse a los inicios del cine en nuestro país: en la provincia de Santa Fe, en 1918, se rodaba *El último malón* por Alcides Greca, mientras un mes después Flaherty realizaba la tan reconocida obra *Nanuk el esquimal*. Estas dos obras tienen elementos propios del cine comunitario: el trabajo con no actores, con personas sin experiencia; la construcción de la historia a partir de sucesos vividos por los protagonistas; la proyección fi-

nal entre la comunidad. Todas estas son características que dan cuenta de una concepción de cine comunitario en los inicios.

Una experiencia más radical fue la del realizador Fernando Birri, con una mirada clara del cine en comunidad. Su película de 1960, *Tire dié*, es un exponente de la primera escuela latinoamericana de cine documental, donde se plantea la construcción de una voz colectiva desde los marginados.

En los 60 y 70, las prácticas audiovisuales comunitarias se cruzan aún más fuertemente con la militancia política, formando circuitos de distribución y de producción comprometidos con su tiempo. Es destacable que estas producciones estaban acompañadas por reflexiones que proponían su propio marco teórico, como el texto *El cine etnobiográfico* de Jorge Prelorán, *Hacia un tercer cine* del “Grupo de Cine Liberación”

o el movimiento perteneciente al ERP con “Cine de la Base”. Este fenómeno de producciones con un modo de producción ligado al concepto de praxis, articulando teoría y práctica de manera dialéctica, también se encontraban en los países hermanos como el grupo “Ukamau” de Bolivia, con textos como *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* de Jorge Sanjinés. En Colombia, se inaugura el cine comunitario de la mano de Marta Rodríguez y Jorge Silva con el documental *Chircales* (1972). En Brasil desde el Cinema Novo surgen textos fundantes como *Estética del hambre* y *La revolución es una estética* de Glauber Rocha, o en el país de la revolución, Cuba, *Cine imperfecto* de Julios Garcia Espinosa.

LA HISTORIA NOS LEGITIMA:

NUESTRA TIERRA

Esto nos da cuenta que las bases del cine comunitario no son un proceso aislado en Argentina, sino que son de carácter latinoamericano. En la actualidad se estima que 120.000¹ organizaciones sociales desarrollan este tipo de experiencias en la región, dándole visibilidad a sus problemáticas sociales y reafirmando la identidad de sus comunidades.

En el periodo de vuelta a la democracia en Argentina, con “la revolución de las tecnolo-

gías de la información y la comunicación”, se favoreció el desarrollo en el campo de la producción audiovisual, aumentando las voces y disputando los sentidos.

Diferentes grupos de estudiantes, graduados y profesores de cine, junto a periodistas y comunicadores sociales, comienzan a organizarse y recuperan las experiencias de militancia audiovisual.

La articulación de estos grupos y otros silenciados (sobre todo en los Movimientos de Trabajadores Desocupados, barrios, comedores, sindicatos, partidos políticos, escuelas, etc.) genera un movimiento de repercusión paralelo, donde se producen exhibiciones en sindicatos, unidades básicas, centros comunales y comedores. Por ejemplo, en el cine Cómico, el Ciclo de Cine Piquetero³, a escasos días del levantamiento popular que derrocó el gobierno de Fernando De La Rúa.

En esas circunstancias del 2001 se dispara la movilización conjunta de todos los grupos, dando lugar a la formación de colectivos de trabajo tales como Argentina Arde o Kino Nuestra Lucha. En la actualidad Boedo Films, Cine Insurgente, Contraimagen (creada en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP), Mascaró Cine (proveniente de la Universidad de las Madres), Americano y Ojo Obrero, entre otros. Vale aclarar que estas organizaciones se reconocen más como un “cine militante” que como un cine comunitario. Estos grupos lograron

obtener, a través de la lucha llevada adelante por las organizaciones audiovisuales de base (particularmente DOCA), el reconocimiento de la figura del realizador integral por parte del INCAA y la apertura de una línea de subsidios para proyectos documentales en la vía digital¹, donde la producción de materiales audiovisuales comunitarios tiene un lugar posible desde el estado.

En este contexto, tras un largo proceso de intensos debates en distintos foros regionales de todo el país, el 10 de octubre de 2009 se sanciona la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. Este corpus de leyes (entre las más relevantes), disposiciones, convocatorias y presentaciones de proyectos, reconocen y fortalecen las experiencias audiovisuales.

EL CAUCE DEL AGUA:

LA HUELLA

La carrera de cine en La Plata, luego de su cierre en la dictadura de 1976, se reabre en 1993 tras un largo periodo de lucha. En ese entonces se realiza la materia Video Comunitario. Lamentablemente, con la reforma del plan del estudio del 2008, esta materia fue borrada del plan.

En la carrera de Artes Audiovisuales, en la orientación del profesorado, se realizan hace más de 15 años (desde la cátedra de Di-

“ LAS BASES DEL CINE COMUNITARIO NO SON UN PROCESO AISLADO ”

dáctica y Prácticas de la Enseñanza) talleres audiovisuales. Estos talleres han aportado un vasto material que supera las 100 producciones. La articulación de la universidad con las escuelas, organizaciones sociales e instituciones de encierro, posibilita a los estudiantes el desarrollo de sus prácticas docentes a modo de talleres. Allí el sentido del cine comunitario aparece inscripto: el pasaje de realizador a docente se plantea como vehículo para que los y las participantes narren sus propias historias. La propuesta de los talleres culmina con una muestra final donde las producciones son exhibidas, dándole el carácter de obra. También, desde el área de extensión de la facultad, se realizan talleres similares.

En estos últimos tiempos, la producción de cine comunitario comienza a exigir un reconocimiento dentro de la institución. A nivel educativo medio, desde el año 2002, la Comisión Provincial por la Memoria de la

provincia de Buenos Aires, lanza el programa “Jóvenes y memoria. Recordamos para el futuro”. Tomando la potencia de la escuela para los trabajos con la memoria, ésta no se toma como vehículo para la transmisión de un legado, sino como espacio para la apropiación de las experiencias pasadas. En este programa, las realizaciones e investigaciones se materializan en un soporte, siendo el más elegido el audiovisual. Se calcula que en los 16 años del programa, la región de La Plata, produjo alrededor de más de 196 producciones entre escuelas secundarias y organizaciones sociales.

Esto nos da cuenta de que el cine comunitario es un sector con un gran número de producciones generadas en la región que busca salir de los márgenes de la invisibilidad.

NUESTRO CINE: EL BARRO

Desde el 2009 se profundiza un periodo de articulación, de concentración y de legitimación de las experiencias de esta forma de producción, lo que lleva al proceso de vínculos en redes nacionales y regionales.

En la región de la Plata, existe la red ECCO (Espacio de Contenido Comunitario) integrado por varios colectivos: El cisne del arte (casa de pre-alta del Melchor Romero), Taller de cine Diego Rodriguez (funciona en Ringuelet hace 10 años y surge en un comedor

del movimiento piquetero en plena crisis), Escuela de cine Qamkunapah (Asociación la esquina, Corte producciones, que se desarrolla en el barrio Futuro), El Fuego Consumidor (que trabajan en Manóas, Brasil y La Plata), La Barriada, Estacion Sur, Cooperativa Color Pueblo, CDR Villa Argüello, entre otras. Más allá de esta red, encontramos experiencias como La Casita de los pibes (Villa Alba), que lograron una distinción RAFMA en la última edición del FESAALP.

De esta forma, logramos recopilar información de varios grupos que recurren al cine comunitario en la región. Sin embargo, entendemos que la poca visibilización nos niega la posibilidad de acceder a otras producciones que seguramente andarán rondando y buscando alguna pantalla más allá de la del comedor.

Con la asunción del presidente Mauricio Macri, la intervención del AFSCA y la creación del ENACOM, se vive un proceso de coordinación entre diferentes espacios con el objetivo de discutir la aplicación de los concursos adjudicados y las nuevas líneas de financiamiento. En este punto, el sector comunitario se ve en un período de retroceso, a la vez que avanza en organización y producción. La experiencia del cine comunitario se reproduce en los barrios, los comedores, las organizaciones sociales, las calles, los sindicatos, las escuelas, tomando la pantalla por asalto.

A modo de cierre, nos parece necesario compartir la experiencia cotidiana de hacer este cine. Dice un realizador anónimo: “hacer cine de barrio es contar lo que pasa acá, a los vecinos, a nosotros. Lo que pasa en el barrio, la realidad que vivimos día a día”. Desde el Taller de Cine Diego Rodríguez, surge esta reflexión de manera manifiesta sobre lo que pensamos y sentimos haciendo cine en el barrio:

“Somos un taller de jóvenes que crean, piensan, sienten desde el cine. No para generar una cartelera luminosa que deslumbré al espectador con tiempo de sobra. Sino un Cine que contiene lo cotidiano. Lo que nos atraviesa, de pies a cabeza. Lo que nos parece justo y necesario cambiar. Porque las realidades se construyen para concientizar y decidir. Porque de nuestras palabras surgen imágenes y esas imágenes somos nosotros. Nuestras calles y nuestros barrios.

Empezamos con unos mates, dulces o amargos, dependiendo el día, para activar la ronda de anécdotas de la semana. Las historias nos llaman, nos buscan y nos encuentran. Se desprenden de largas charlas y planificación que recorren el año entero. Haga frío o calor estamos allá (acá) en Ringuet, en lo de Loli, las pibas, la plaza o donde nos encuentre el sábado. Viéndonos, encontrándonos y esperando que surjan ideas nuevas para alguna escena, para algún plano revelador. En fin, para que algo ocurra.

Continuamos con unos bocetos que quedan por el aire, las hojas se van llenando. Justo es otoño y algunas caen, otras se guardan y así los días. Lxs pibxs más chiquitxs que pasean por la canchita a veces nos visitan con algún abrazo a cuestas, algunas volteretas y sonrisas. Así de fugaces como estrellas van y vienen. Ya es primavera y sigue haciendo frío pero las risas no se agotan ni se refugian en bufandas.

Dentro del taller entendemos que las prácticas para enseñar y aprender pueden ser informales. Nuestro trabajo sin embargo es darle forma, formarnos. Los conceptos y preconcepciones siempre generan dudas y es a partir de las dudas que continuamos aprendiendo para avanzar. Practicamos viéndonos y escuchándonos. Así nos vamos haciendo cine.

Nuestras herramientas son de comunicación y empoderamiento del espacio y del saber. Las palabras y las imágenes intentan reflejar. Creemos que la comunicación, en cualquiera de sus formatos, debe ser alternativa, comunitaria y popular. Que se visibilice como una alternativa, entre tantas, para construir y deconstruir nuestras identidades como individuos, como grupo, como barrio, comprendiendo que nuestra posición es política y, por lo tanto, transformadora de un contexto, de una realidad que nos contiene.

Por el cine en los barrios, desde los barrios. Nuestro cine es de barro y nosotros también’. ■





LA AFIRMACIÓN Y LA FUGA

*Conversación sobre “El limonero real”
con Gustavo Fontán*

POR AGUSTÍN LOSTRA + PABLO PONZINIBBIO ■

En otras entrevistas hablas de que “no se puede hacer una película sin volver a preguntarse por el lenguaje”. ¿Qué preguntas te has hecho específicamente en *El limonero real*?

GF: La pregunta es siempre necesaria porque la forma no está desligada del contenido. La forma es la que contiene y expresa el verdadero sentido, el sentido en su ser particular. Entonces la pregunta por el lenguaje obedece a la indagación particular que cada película hace sobre el mundo. Esa sería una primera aproximación.

“LO QUE BUSCAMOS QUE SEA PRECISA, ES LA POSICIÓN DESDE DÓNDE SE MIRA.”

Por ejemplo lo que yo hago, lo que hacemos con el grupo, es trabajar con lo que llamo un principio poético. Éste define de algún modo un territorio desde el cual pensamos condiciones de lenguaje. En *El limonero real* decidimos ubicarnos en la sensibilidad de Wenceslao que vive, nos decíamos a nosotros mismos, “con la sogá al cuello”. Es decir, sigue adelante con la vida, realiza todas las acciones, sin dejar de hacerlas, pero las hace con el peso de la doble ausencia: la muerte del hijo y la de Ella, que todo el tiempo vuelve presente esa muerte a partir de su negación a asistir a la reunión familiar.

En esa tensión para nosotros se ubicaba la sensibilidad de la película; y el lenguaje empieza a trabajar en relación a eso. Por lo tanto, las relaciones entre las imágenes visuales y las imágenes sonoras, por ejemplo, obedecen a pensar un mundo que no termina de suturar, que tiene fricciones, que es incómodo. Porque Wenceslao no puede percibir el mun-

do desde una completud gozosa; lo atraviesa con esfuerzo. Entonces, ese principio poético nos lleva a plantearnos las relaciones, por ejemplo, entre imagen visual e imagen sonora. O relaciones de montaje, o los modos de ver a los personajes y a la naturaleza.

Otro ejemplo: “Desde este estar incómodo en el mundo, Wenceslao ve todo por el rabillo del ojo”, nos decíamos. De algún modo “ver por el rabillo del ojo” nos llevaba a pensar en un encuadre donde no está centrado aquello que se va a mostrar. Hay una fuga permanente en lo encuadrado.

Desde ese principio poético se desprenden una serie de elementos vinculados al lenguaje: el encuadre, la relación de imagen sonora y visual, el montaje. Por ejemplo en el montaje era clave cómo funcionaban los planos de la naturaleza, cómo hacer para que de algún modo abismaran la historia pero que lo hicieran desde un lugar narrativo, no contemplativo.

La naturaleza no está pensada igual en *El limonero real* y en *La orilla* que se abisma. El río es el mismo, la orilla es la misma, las islas son las mismas, pero el modo como nos acercamos a mirar no es el mismo. Varía el lenguaje. Por lo tanto, lo que se dice, el verdadero sentido es otro. No por la historia sino por el modo de mirar.

Pienso que esta forma se llena de contenido porque es el medio que uno tiene

hacia lo real. Esto que vos decís, que “la mirada afirma y abisma al mundo”. Pensábamos en los matices que hay en relación con ese abismo. Si vinculas a lo real sólo con la subjetividad, con esa inflexión del abismo hacia la realidad o si pensas que hay variables, que hay matices...

GF: Creo que eso depende de cada película. No hay una respuesta única.

Me parece que todas estas posiciones, estos mecanismos de trabajo, no son definiciones que se lleven adelante de una manera literal. Son lugares desde los cuales nos acercamos a mirar al mundo, definimos una decisión para eso. Pero luego lo que sucede en esa posición, en ese intercambio, es también un acto de descubrimiento. Lo que uno define es una posición. No para encontrar eso sino definir el lugar desde dónde se va a buscar. Eso es lo que se acuerda con un grupo y uno está abierto a esa búsqueda. No está abierto al plano que ilustra el concepto. Eso es lo que no debería ser. Definir un concepto cualquiera, aún un concepto político (para no pensar en lo subjetivo estrictamente), aún un concepto que podríamos pensarlo como más objetivo, más político, social, y buscar los planos que ilustren ese concepto. Me parece que es un mecanismo que siempre se vuelve fallido. Lo que uno define es un lugar desde donde se posiciona para pensar algo y siempre hay un acto de descubrimiento. Y si no está abierto a ese descubrimiento, la pe-

lícula queda en la cáscara. Lo que de verdad se abisma es lo que se descubre, no lo que queda ilustrado. Esto siempre es nuevo, inesperado, a veces azaroso.

Lo que buscamos que sea precisa es la posición desde dónde se mira. Porque es un grupo, no es un acto individual. Como hay un grupo, debe haber un acuerdo, definir desde dónde estamos buscando. Y luego, cada área trabaja aspectos particulares en relación a ese concepto que son de verdad descubrimientos. El descubrimiento sonoro que hace Abel en cada escena, por ejemplo. Grabamos sonidos pero después trabajamos con esos sonidos. Pensándolos, probándolos. Por ejemplo el baile, la escena del baile, a lo que llega Abel en esa escena es el resultado de muchas horas y muchas pruebas. Muchos archivos sonoros que se van poniendo, mezclando, sacando y que es un acto de descubrimiento que se va haciendo en el montaje.

La película es el resultado del encuentro entre una posición y el mundo.

Hay algo muy interesante en la película, dentro de este sistema ficcional más duro en relación con las anteriores, que es una especie de autodestrucción, de estar todo el tiempo desarmándose. Algo en la escucha por ejemplo, en el sonido, que atenta contra el realismo de la captación. Ahí vemos una puesta en evidencia del dispositivo. Frente a la materialidad, la intersección

clara del autor que se pone en evidencia a partir de la deconstrucción. ¿Lo pensaste desde esta dirección?

GF: Claro, yo creo que es esa doble operación. Fijate que Saer vivió la mitad de su vida en Francia y toda su obra transcurre en Santa Fe, en las afueras de Santa Fe, en el río. Escribía con la memoria porque no estaba ahí. Pero venía una vez al año porque necesitaba recorrer esas zonas. No iba a buscar historias. Lo que iba a ver era cómo pastaba el caballo, a mirar la luz sobre el río, a caminar las calles: había algo de la sensibilidad que necesitaba volver a alimentar. Algo del tiempo, de la atmósfera. Y el último viaje que hace lo hace con un periodista. Entonces recorren los lugares de la novela que está escribiendo, y en un momento llueve. Y Saer le dice: "Mirá esa lluvia. Si nosotros la filmáramos no se vería. Esa lluvia para narrarla hay que inventarla".

Es esa doble operación. Está eso disponible en el mundo y después se lo pone en sistema.

Si no está puesto en sistema es un mero registro, como una postal. Es algo que no tiene la densidad ni la ambigüedad de lo real.

También tiene que ver con los lenguajes. Con la captación de cada lenguaje. Lo decías en otra entrevista con la literatura: no es posible adaptar una obra porque en definitiva la literatura tiene sus mecanismos y el cine los suyos. Entonces ahí hay una

violencia. Y lo mismo con la realidad, uno la violenta para llevarla a un sistema.

GF: Absolutamente, la recorta, la violenta en las relaciones. Este fragmento de mundo lo junta con este otro y ahí hay una invención que no está en la realidad. Y lo hace para volver a otorgar en ese nuevo sistema una cualidad que es de la realidad: la ambigüedad.

¿Podemos profundizar en esa idea de la ambigüedad?

GF: La realidad es ambigua. Uno no puede atribuirle a lo que ocurre un sentido único. No hay forma. Hay un hecho, sí, estamos ahora en la antesala de un cine, en un festival. Pero luego el recorrido que vos haces por esta realidad, lo que recortas, es misterioso. Hay algo que le podemos asignar a la realidad, no desde un sentido religioso sino profundamente materialista: el misterio.

La realidad es ambigua porque es profundamente misteriosa siempre. Las lecturas torpes le otorgan a la realidad un sentido único, unívoco. Yo lo que creo es que cuando se hace un cine de lo real se pone en sistema la realidad, violentándola, pero para que de algún modo el relato que se está armando reponga esa ambigüedad. Si no se hace una lectura simplona. Se arma un relato para otorgarle una lectura simplona a eso que nunca es simple y que justamente en esas capas de densidad es donde opera lo más profundo y lo más bello que tiene la realidad.



Pienso en ese sentido en la contraposición entre un cine hegemónico con una forma rápidamente evidenciada y acartonada y por otro lado un cine que es excesivamente abierto y que no termina llevando a ningún lado. En donde falta una puesta en sistema, una delimitación. En ese sentido la materialidad, lo real, está condicionada por una mirada que abisma pero que siempre intenta una aproximación a algo, que afirma. ¿Qué elementos, qué matices acercan más a lo real? ¿Qué gradación ves en esta cuestión?

GF: Yo lo que creo es que no importa si el relato es más simple o más complejo, no importa si es más sencillo o más hermético. Lo importante para mí es que no sea unívoco. Yo creo que la operación castradora para los espectadores es el planteo de una imagen

que se transformó cada vez más en el territorio de lo visible. Lo que se ve es lo que es. Y no hay una amplificación, una puesta en tensión, una necesidad de reposición de sentido, una necesidad de intervención del espectador como sujeto.

En *El Árbol* la historia es más sencilla, por ejemplo, o en *La orilla* que se abisma no hay historia. Pero lo importante es entender que lo que veo y lo que escucho de alguna manera pone en tensión algo y me invita a reponer ese sentido y completarlo. Si esa dinámica no ocurre para mí hay algo fallido en la concepción del relato. Una concepción donde el espectador queda librado a la condición de objeto de consumo y no de sujeto de expectación.

Dijiste algo interesante en relación con *El limonero...*, algo que se afirmaba y que inme-

“LA PELÍCULA NO TIENE QUE SER LA CONFIRMACIÓN DE UNA HIPÓTESIS”

diatamente se autodestruía. Eso me parece valioso porque esa es una de las operaciones. En la película la historia es sencilla, unas familias se reúnen a pasar año nuevo. Si eso no está puesto en tensión no hay nada. Hay algo que para mí es clave, que lo aprendí en Saer hace muchísimos años, que es eso: la afirmación e inmediatamente la fuga. La afirmación y la puesta en crisis de lo afirmado. Entonces aquello que era el territorio donde vos te paras, inmediatamente se te disuelve bajo los pies. Todo el tiempo estás en ese lugar, te vas agarrando de elementos pero estás en una zona inestable. Hay una inestabilidad incómoda para leer tanto un texto literario como uno audiovisual.

Siguiendo esta línea, esta puesta en tensión que hace el dispositivo en la película no es menor por lo que se pone en tensión. Por ejemplo, la vida y la muerte conviviendo en el presente que sucede. Hay una búsqueda universal que da sentido a esa puesta en tensión. Porque si el

dispositivo pone en tensión sólo al dispositivo, si la forma no está en relación a un contenido, no hay forma tampoco.

GF: Sino es pura cáscara.

Exacto. Por eso yo preguntaba por los matices. Por las preguntas. Siempre es dogmática la pregunta porque busca una afirmación que siempre va a ser limitada. Pero es mejor una afirmación limitada que nada, ¿Verdad?

GF: Lo que pasa es que yo lo que creo es que justamente la película no tiene que ser una afirmación. La película no tiene que ser la confirmación de una hipótesis. La película es esa zona abierta, inestable, donde el sentido se juega en esos intersticios. No se juega en lo literal, se juega en los intersticios.

Ahora yendo hacia otro lado, queríamos preguntarte por la exhibición. Nosotros estamos gratamente sorprendidos por el recorrido que ha tenido la película. Sabemos que eso no es casual, que ha habido trabajo detrás de la distribución. Y queríamos saber cómo fue ese trabajo. Pensando esta experiencia con el problema general de la distribución en el cine argentino.

GF: En principio, creo que el problema de la exhibición es muy importante en la Argentina, y en todo el mundo. Encontramos canales de producción muy interesantes,

muy firmes y muy sostenidos en el tiempo, que han dado una posibilidad de hacer con libertad. No sucede lo mismo con la distribución porque está muy cautiva de las cadenas, por lo que las cadenas convierten en hegemónico: un tipo de relato y un modo de contar. Todo aquello que se corra no tiene lugar en las cadenas porque no les interesa. Van por el “Nadie quiere ver esto”. Pero sabemos que eso es absolutamente ingenuo porque el espectador ve lo que se le muestra. Y si hay variedad, va a haber variedad de espectadores. Y no todas las películas tienen que ser masivas, pero tienen que tener un lugar. El problema es complejo.

Nosotros con *El limonero real* trabajamos mucho para pensarlo y diseñarlo. Saer detrás te da como una especie de cosa previa, una inquietud, una curiosidad. Pero luego se pensó un diseño de ocho o nueve salas en el país muy cuidadas. Donde hubo una cadena, Cinemark Palermo, pero no era nuestra apuesta.

Nosotros pensamos: bueno, ¿dónde se filmó la película? Se filmó en Santa Fe, entonces el cine América de Santa Fe, rodear el cine América de Santa Fe. Rosario, rodear el Cine El Cairo en Rosario, ir al estreno de la película...

Claro, rodear te referís a...

GF: Hacer un conjunto de actividades: viajamos, la presentamos. En La Plata el trabajo con la universidad. Un acompaña-

miento de sectores, una tarea mucho más “artesanal” si se quiere. Ese fue el diseño y bueno después hay algo que pasa o no pasa. Acá pasó que la película creció, las críticas ayudaron mucho, hubo muchas críticas y reportajes, hubo un boca a boca que la ayudó. Después hay factores que uno no puede diseñar, que ocurren o no ocurren. Pero hay un plan previo que estaba desligado de las cadenas. Si quedaba en una cadena quedaba, pero no era parte de nuestra estrategia. Sino encontrar puntos, siete u ocho puntos, que nosotros pudiéramos acompañar. El Malba para nosotros es un punto clave.

Cuando decís nosotros, ¿Te referís al equipo realizativo, una empresa de distribución...

GF: Hay una distribuidora, Obra Cine, con la cuál ya había trabajado en *El Rostro*. Es una distribuidora chiquita, que distribuye películas argentinas como ésta y se encargan de pensar cómo hacerlo. Entonces están Obra Cine, y también Insomnia Films que son los productores, y se hace una tarea en conjunto. También están los caminos abiertos por las otras películas, la experiencia con otras películas, etcétera. Entre todos hacemos un diseño, pero después hay algo que ocurre o no ocurre. Yo con la facultad hice algo parecido con *El Rostro*, y no conseguí que los alumnos fueran a verla pero con *El limonero real* pasó.

Pienso en la experiencia de Andrea Testa y Francisco Márquez, que acompañaron sus películas, creo que ya es un piso común que hoy a las películas hay que acompañarlas, pero que además encontraban algo en ese acompañar. El sentido de la película terminaba de generarse con el debate posterior a las películas, hay algo de esa distribución artesanal que también genera otro encuentro. ¿Qué piensas de eso?

GF: Creo que hay una dimensión política en eso. En la medida en que uno piensa la película desde una condición humana. Un intercambio no sujeto a las condiciones industriales, no pensado desde los parámetros industriales y comerciales. No digo que no se cobre una entrada. Pero hay una dimensión que es más humana, que está en otra escala. Yo lo que creo es que hay que poner en crisis el concepto de lo que el cine “debe ser” en relación a la cantidad de espectadores que logre. Hay una estrategia industrial que liga el valor de una película a tres datos: ¿cuánto se gastó?, ¿cuánto se ganó?, ¿cuántos espectadores la vieron?. Cuanto más se gastó, cuanto más se ganó y cuantos más espectadores la vieron, nos dicen, la película es mejor. Es una torpeza pensar todo el cine en esos términos.

Hoy día hay una discusión fuertísima en términos de pensar la distribución, la exhibición, hay un nuevo plan de fomento, el

nombramiento de las vías. Pensaba tu trabajo con la quinta vía que me parece muy interesante como modelo a seguir. Y esto en relación al lenguaje, cómo han quedado obsoletas las categorías de “documental”, de “ficción”. Quedan como condiciones del lenguaje: siempre se refiere a la realidad, hay un documento, y siempre hay una puesta en escena, una ficción. Esto, si bien lo decimos de este modo tan aceptado, las carreras siguen separando “documental” y “ficción”, los festivales siguen separando de la misma manera.

GF: A mí me parece que la quinta vía del Incaa fue clave en el desarrollo de lo que entendemos como documental. Como lo fue en algún momento la confluencia de la revista El Amante y el BAFICI como patas de un mismo fenómeno. De alguna forma la quinta vía fue la pata de un fenómeno que le permitió al documental una libertad para pensarse a sí mismo, libertad que no tuvo la ficción. Entonces, desde el documental, hay una movilidad hacia otros modos del relato, hacia múltiples estrategias en el uso de recursos, narrativos y poéticos. Siento que la ficción quedó encapsulada en sus propias dinámicas. En cambio, el documental tiene otras condiciones y otra lógica.

Como hay otra lógica hay otra libertad. Yo creo que es el documental el que rompe las rompe, porque avanza con muchísima más libertad hacia terrenos inexplorados, ines-



perados. Mientras que la ficción se mantiene encorsetada, atrapada en sus propias condiciones y preocupaciones. Por ejemplo que haya un cierto tipo de actor, un tipo de formato, para que la película sea vendible.

Creo que hay que correrse un poco de la lógica de los fondos.

Por otro lado, la quinta vía genera la posibilidad de producir sin tener antecedentes. Producciones no atrapadas en el sistema del productor, de la productora, que haya miradas nuevas. También que haya cantidad, porque se necesitan cantidad para que haya relatos buenos, con profundidad. Si producís tres películas no podés pensar que la tres van a ser excelentes. Necesitas hacer treinta, cuarenta, películas para que haya dos o tres buenas.

El acceso a la tecnología y también la aparición del estudio del documental en las es-

cuelas de cine que no existía post dictadura es otro de los factores del desarrollo del cine documental. Durante muchos años, post dictadura, no existió el cine documental en los programas de estudio. Esto es muy sintomático. Porque antes de la dictadura el cine se enseñaba desde el documental, te daban una cámara y salías a mirar. Luego, post dictadura, la enseñanza del cine se transforma en la enseñanza de un cine de diseño: escribís una historia, hacés un guión técnico, plantas de cámara, y salís a reproducir lo que escribiste. En el avance de la etapa democrática esto queda puesto en crisis y entonces aparecen las materias de documental en las escuelas de cine y universidades. Por eso creo que hay varios factores que han llevado a que hoy encuentre en el documental cosas que me sorprenden. ■

"El cine es mostrar"

- Serge Daney

CONTAR DESDE AFUERA, CONTAR DESDE ADENTRO

Dos modos de trazar un relato, dos modos de pensar el cine y su relación con "lo real"

POR AGUSTÍN LOSTRA ■

Implantación es al menos tres proyectos: un cortometraje del año 2011, un tríptico en proceso del 2014 y la película final que pudimos mirar en el último encuentro "Otra ventana".

Con la intención de averiguar sobre las peripicias de ese recorrido y los caminos que llevan a la realización de un primer largometraje, me encontré con Fermín Acosta y Lucía Salas, dos de los tres directores que armaron la película.

DEL TRABAJO PARTICULAR

AL LARGOMETRAJE POR QUINTA VÍA

¿Cuál es el punto de partida del proyecto? Un trabajo curricular.

El proyecto surge en el año 2011 de una de las cátedras de la carrera de Diseño en Ima-

gen y Sonido de la UBA. La consigna pautada era trabajar un cortometraje con criterio documental a partir del concepto de "Hábitat".

El grupo, en ese entonces consolidado por más personas, decide trabajar con el espacio edilicio de Piedrabuena, tomando como referencias el género de ciencia ficción (puede sentirse en el material la influencia de Hugo Santiago).

Indagando en el breve lapso de tiempo (apurados tiempos curriculares) y con la fuerte resistencia de los habitantes, Fermín cuenta que fueron a filmar sin tener mucha idea de qué filmar, se fue armando en el camino la idea de la mirada "extraterrestre" (enrareciendo el espacio, distanciándolo de lo cotidiano, de lo humano) y en la edición se combinó con una voz off que relata de un modo paródico la historia del edificio y de sus habitantes.



El edificio, como varios grandes monoblocks de la época militar, surge de una concepción edilicia que piensa fuertemente en la 'implantación' de un bloque de cemento sobre la 'alfombra verde' previa generando de cero un espacio nuevo y ajeno. Reforzando esa visión de lo artificial del espacio, desde la distancia de una mirada "extraterrestre", el trabajo episódico recorre las fachadas del monstruoso monoblock generando una sensación distópica apoyada en un sonido que responde a los cánones del género (distorsiones, prolongaciones graves, zumbidos) y en algunos recursos como un plano 3d animado y algunos croquis del lugar dibujados por un amigo (no lograron dar con los planos originales).

Este trabajo, si bien trunco por la incomodidad y la falta de tiempo, dio un pri-

mer horizonte y además tuvo su salida. Ese mismo año queda seleccionado en la competencia del Festival Internacional de Mar del Plata. Es ahí donde conocen a un productor quien les ofrece armar la carpeta para el quinta vía del INCAA.

En el 2012 arman la carpeta (ya consolidado el grupo: Lucía, Fermín y Sol Bolloqui) y el 2013 los recibe con un "Sí".

El proyecto presentado expandía lo trabajado en el corto a cinco complejos edilicios reiterando el procedimiento distante, rarificado, a la usanza de la ciencia ficción.

Sin embargo, entre peleas con el productor y pruebas de lo escrito en el proyecto, el trabajo se expande. Investigan, dan con unos croquis de Lugano 1 y 2 donde los seres humanos aparecen sin rostro, tenebrosos, y en actividades típicas de "el sueño americano". Graban unos

aliens, prueban un tríptico de personajes fantasmagóricos que narran los lugares, registran con un dron, buceando el archivo general de la nación acceden a un video de Lanusse inaugurando el monoblock.

Cuando van al montaje con toda esta carga, algo falla. La película es aburridísima, formalista, pretenciosa, empastichada. Las tomas de los edificios son eso: tomas de edificios, terrazas, atardeceres, algunas personas en la ventana.

El material no tiene vida. Crisis.

SALTO DE MIRADA

Varias reflexiones se pueden trazar de esta peripecia hasta aquí, con la distancia del film ya realizado.

En principio, el afán de la primer película: las ganas de “meterlo todo”, el barroquismo de lo conceptual y el raspón del choque con la realidad material, con lo que no soporta del papel.

¿Qué había de real? El barrio. ¿Y qué era el barrio? Su gente.

Lugano 1 y 2 se convirtió en el complejo elegido por la recepción que tuvo el equipo. Por la gente del barrio. Los vecinos, en su mayoría, estaban encantados con la idea de la película, marcando que para ellos era “importante” que hubiera una película sobre el barrio. Una película que sostuviera una mirada no marginal, una mirada no efectista.

Así empezaron a indagar el barrio, y el ba-

rrío los indagó a su vez. Sol, una de las protagonistas de la película, los vio desde la ventana y luego de preguntarles qué hacían los invitó a pasar a su casa.

Con esta fuerza de su lado, luego de separarse definitivamente del productor, el grupo viaja al Doc Montevideo, una clínica de trabajos documentales en donde queda seleccionado su trabajo en proceso.

Allí tocan fondo, en pleno invierno 2014, enfrentados a lo que tienen. Quien los evalúa, Marta Andreu, da su juicio: “que las historias se las dé el lugar”.

El grupo toma claridad con respecto a su procedimiento. La “implantación” que criticaban, que buscaban mostrar tensando el realismo, estaba siendo reproducida en su modo de registrar el espacio, en su modo de imponer una idea a la fuerza en el sitio elegido, una idea a priori.

Con este enroque en la cabeza vuelven a Lugano y ya en el verano 2014-2015 graban con mayor fluidez y decisión. Pero no solo graban: conversan, comparten, trazan amistades. Permiten que el sitio los modifique, que en el devenir del rodaje se abran posibilidades.

Con toda esta vertiente, con las corridas del INCAA, con las faltas de claridad en la estructura, llegan a un gran crudo. De este material surgen tres horas organizadas por secuencias. El grupo no da con la clave para terminar de armar la película y allí aparece un cuarto protagonista.

EL JUICIO DEL MONTAJE

ALGUNAS CONCLUSIONES

El grupo decide que falta una mirada ajena y elige un montajista: Manuel Ferrari.

Él, luego de ver el material con el que cuentan, procede a mostrarles desde su lugar distante dos películas: la que existe y la que se imaginan.

A partir de este choque final se toman decisiones estructurales y el film termina por formarse como finalmente existe, entrando en la competencia oficial de Bafici en el año 2016.

Ahora bien, ¿Qué transformaciones profundas hubo entre el cortometraje del 2011 y el film final?

En principio, un paso de lo conceptual a lo material. Una ida a una praxis cinematográfica que se busca en lo real tanto como en lo fantaseado.

Para Lucía, en términos personales, no sólo cambió su proceder audiovisual sino su modo de ver películas. Cambió su gusto por el cine. De un cine más helado, distante, formalista, a uno más antropomórfico, más humano, más vincular. “De Herzog a Miguel Gomes”, sintetiza.

Para Fermín la enseñanza clave es partir de menos supuestos, de menos conceptualizaciones alrededor de “la película que uno quiere hacer”, de si es un documental interactivo o reflexivo. Ir más a la caza, estar más

atento a lo que aparece que a lo que a uno le gustaría que aparezca.

Ambos coinciden en que fue un camino hacia algo más austero, más limpio. Cuando señalo la aparición de las entrevistas en el documental, situación que las escuelas de cine suelen prohibir para los documentales denigrándola con el término “bustos parlantes”, ellos aclaran que “son entrevistas que llegan luego de un proceso de no entrevista”.

Aquí me parece que radica una de las claves posibles que se pueden extraer de esta experiencia para aquellxs que estén iniciando sus pasos hacia un largometraje.

En principio, la complejidad. El tiempo requerido. Y las idas y vueltas que, aunque no terminen de cristalizarse enteras en el material final, están presentes y dan densidad a las resoluciones últimas. Las entrevistas llegan después de mucho tiempo de evitarlas y llegan cargadas de toda esa búsqueda: búsqueda concreta, de cámara, de luz, de montaje, de sonido.

Esto como síntesis de todo lo que arriba finalmente al trabajo: el hecho de involucrarse, de involucrar tiempo y en última instancia: vida. Tiempo de las vidas de cada uno que cobran consistencia en la película final, en su honestidad.

Este cambio de mirada, éste contar desde adentro que termina cobrando fuerza, es un camino notable para quienes quieran vincular el hacer audiovisual con lo real. Es simple,



es elemental, pero muchas veces es elidido, bien por la adrenalina del trabajar, bien por la ingenuidad frente al acto de relatar.

Si bien *Implantación* es una película de Capital Federal, me parece un ejemplo completamente abordable para producciones platenses: su inicio como trabajo curricular y su crecimiento paulatino son un ejemplo de las posibilidades que tienen los trabajos que día a día realizamos como estudiantes. Habría que señalar, para hacer justicia, la diferencia de cercanía con el mundo productivo más fuerte que existe allá y que probablemente favoreció a la concreción del film. Pero sería mezquindad negar que el mismo proceso podría haberse dado desde realizadores platenses que conozcan el paño y sepan qué productores existen en nuestra ciudad.

Como última cuestión, quiero celebrar particularmente un plano de la película que me

parece revelador. Estamos ante una pequeña conversación entre Sol y su hija Malena, de entrecasa, y la cámara se sostiene. En un momento se mueve en un paneo y hay un error, la cámara hace un movimiento brusco que rompe la fluidez, un movimiento brusco que desde los preceptos estéticos canónicos sería razón suficiente para cortar el plano o elegir otra toma. Sin embargo el plano sigue, haciéndose cargo de esa imperfección y dejando lugar a la poesía de lo que se muestra, a esas personas ahí, en ese momento, en ese lugar, con esa luz.

La dignidad de esa decisión me parece una declaración fuerte del cambio de mirada del equipo realizador y de lo que *Implantación* le pide al cine: menos perfección y más vitalidad, menos distancia y más cercanía, menos caretaje y más vulnerabilidad, arrojarse de lleno en lo que se quiere filmar, jugar a fuego, descamisadxs. ■

"Todo va a estar más o menos bien.

Más o menos bien"

- Él mató a un policía motorizado, Más o menos bien

COMO FRUTAS AL SOL: SOBRE LENTES, CHICLES, MOCHILAS Y CABLES

Digresión derredor de las digresiones de "Rocío Recorder"

POR AGUSTÍN LOSTRA ■



INVENTARIO

Lentes vintage, auriculares, mochilas, zapatillas tipo John Foos gastadas, shorts de jean, monoblocks, vías de tren, acoples, chicles, cierres de mochilas y camperas, hamacas, graffitis, playones, cables, globos de colores, aviones, cajitas de jugo, skates, un grabador biphonic stereo soundsystem, sorbetes, persianas metálicas, cintex, una funda negra de guitarra, paradas de micro, perillas, estaciones de servicio, Sonic Youth, Sonic Youth, Sonic Youth, galería comercial, cds, una guitarra criolla, galpones, un mp3.

REFERENCIAS,

HERMANDADES, FETICHES

*"I know a secret or two about Goo
she won't mind if I tell you
she likes to wear green underwear
and lays down almost anywhere"*
- Sonic Youth, *Goo*

"No se puede pensar y mascar chicle"
- Rocío Recorder

Rocío recorder es un homenaje a cierta juventud de La Plata y por eso es un homenaje a la ciudad, en tanto lo que la ciudad significa para esta juventud. Condición sine qua

non del retrato: reflejar al retratista.

El largometraje prueba y comprueba distintas cosas, sobre todo hermandades.

Cuán hermanado está el espíritu de esa parte de la juventud (clase media, universitaria, Bellas Artes, bandas de rock) con la herencia trash de los noventa, cristalizada en una banda icónica que aparece y reaparece en el relato, Sonic Youth. Referencia explícita a veces, nombrada por los personajes o sonando, y siempre implícita en el relato mismo.

Presente en los fuera de foco, las luces reventadas, los cruces de formatos y el tono pseudobressoniano, post-Llinás, anhedónico, voyeur y bollero de la voz off. Voz a partir de la cual conocemos la historia de Rocío y de tres amigxs de ella: M, Rosso y Matías.

Presente también en las referencias a otros films sonicyoutheros como *Paranoid Park* de Van Sant (las duchas de Rocío, la cancha de básquet, los playones, los afectos indefinidos entre los jóvenes), *Chungking express* de Wong Kar Wai (el efecto "filage" que pegotea la imagen como en las persecuciones de la película) o el videoclip *Morirían* de Suárez, donde se honra al color saturado vhs, a ciertos elementos fetichizados (camaritas, guitarritas plásticas, grabadorcitos), al espacio de una cancha de fútbol cinco de césped sintético y al efecto fuera-de-foco-luz-reventada.

Está entonces esta herencia innega-

ble que es fiel testimonio de un clima de época, de la ciudad y de las generaciones post-noventas. Fetiches característicos en la película: la recurrencia a aparatos tecnológicos del siglo XX que se vuelven altamente deseables para los personajes como el grabador “billhonic stereo soundsystem”, y la propia heterogeneidad del material donde hay distintas calidades de digital, presencia de minidv, vhs y de filmico, y los “accidentes” propios de esos materiales (corrimiento de la imagen, saturación de color, luces reventadas, focos que van y vienen, ruido, granos). Esas texturas y movimientos, estas distorsiones que nos despiertan un goce estético, como una pequeña atadura con un mundo perdido a la vez que un afán punk de lo ruidoso, de lo distorsionado. También están presentes en el sonido, en la cinta que corre con el registro de la voz de esta voyeur que nos relata, que nos carga de deseos. En los stops del botón cuando frena la grabación, en el corte del ruido.

Y, no podía faltar, en la música. La música que, además de contener a Sonic Youth, está pensada desde su herencia en todo su conjunto. El trabajo musical no solamente refleja esta gran herencia contenida en la película, sino que muestra cuán recurrente es por fuera de ella en la dimensión real del ámbito platense (de nuevo: clase media, Bellas Artes, banditas

de rock). La música que dialoga con la película es típica del indie de la ciudad y fácilmente asociable con bandas conocidas de quienes habitamos la habitamos.

En el racconto de objetos se ven otras huellas que pueden ligar el trabajo con cierta tradición de lo cursi vanagloriado por lo “alternativo”, que entre los 90 y los 2000 embanderaron bandas como Fun People y El Otro Yo. Algo de ese espíritu infantiloides se hace presente en los skates y en los jugos que toman M y Rocío, en el hecho de compartir caramelos palitos de la selva.

En lo vincular de los personajes también se traza cierta desmotivación, cierta incomunicación propia de la época.

En principio asistimos a muchas secuencias de Rocío sola, con hábitos como los de correr todas las mañanas y practicar secuencias de danza en aulas vacías, algo que punza en ella con relación a su cuerpo y a la sensorialidad, a sentirse viva corriendo muy temprano. En la velocidad de su paso, en sus posturas de danza, hay un intento por trascender las idas y venidas diarias de la ciudad que aparece siempre encerrada, apocalíptica, aturdida. El fantasear la salva, como la idea de que alguien o algo la persigue a espaldas suyas mientras pasea por el bosque. Sus paseos entre plantas, bosque ebrio de verde, de vida, de humedad, como la ciudad toda. Algo aturdido, enmariguanado, en ese

“filage” constante que le rinde cuenta al ritmo propio de los cuerpos universitarios “under” de la ciudad. La deriva, como un yire sin deseo sexual, sin destinatario.

Cuando aparece M, surge como una subtrama que corta el devenir de Rocío, de las apreciaciones en torno a ella, y es un personaje en movimiento, por galerías comerciales, con lentes, esquiva. Uno especula que no se encontrarán nunca pero entonces aparecen las dos juntas y también, de pronto, Matías y Rosso, dos muchachos que completan la banda de amigxs. Sin embargo hay desencuentros entre ellas, desencuentros que no desencadenan significativos enojos, al parecer le dejan al azar la responsabilidad, no se buscan de más, no se demandan.

En un paseo por unos galpones, por Toluca, cerca de las vías del tren, hay una secuencia donde M toca la guitarra y Rocío, junto a los dos chicos, bailan en el fondo entre las persianas metálicas y graffitis que cobran vida (avión, chicos con globos).

Acá hay una fuerte impronta del género videoclip, que recorre toda la película, y que es una gran influencia para la mayoría de los trabajos realizados en la ciudad. Influencia aún un poco profana, no declarada, que debe ser revisitada y puesta en cuestión pero de ninguna manera invisibilizada a la hora de pensar referencias y recurrencias en el audiovisual platense.

JUVENTUD.

DIVINO.

TESORO.

“M escucha el disco que regaló.

Rocío mira al parque.

En esta escena nos resulta evidente la insolencia inherente a la juventud.

Rocío y M se posaron cientos de veces en las pequeñas mesas

del AM/PM junto a Parque Sarmiento.

Miles de veces hombres, mujeres y niños las contemplaron con enojo y envidia.

Parecen frutas al sol.”

- Fragmento de la voz off en *Rocío Recorder*

“¿Qué es, sin embargo, lo importante en un joven?

Por cierto que no su sabiduría experiencia, razón o técnica,

siempre inferiores y más débiles en él

que en un hombre ya formado,

sino únicamente su juventud

—esa es su carta de triunfo.”

- Witold Gombrowicz, *Diario Argentino*

En el fraseo con que Luca Prodan despa-cha los versos de Darío (marcando espacios, “juventud / divino / tesoro”) en el tema *Los viejos vinagres* hay una síntesis muy buena. Una ironía genial derredor de esa sobreidealización de la juventud como el

tiempo del gran disfrute, del gran descubrimiento, de la vraie vie/vida verdadera que señalaba Rimbaud. En todo caso en esta película también algo de eso se delata, la verdadera vida, una vez más, está en otra parte. Lo que quedan son las horas muertas, pequeñas épicas de regalos no dados, un deseo difuso, agitar el cuerpo.

Por otro lado, hay señales fuertemente políticas que pueden leerse hoy a fines del 2016.

Una muy fuerte: la potencia simbólica de esos globos que M suelta en un happening para devolver la relevancia a la imaginación como la única forma de acceder a la felicidad. Imposible no leer esos globos hoy, luego del triunfo del PRO, como una contracara sórdida y brutal de la imaginación y del disfrute.

Si lo que M pretendía era devolver la imaginación, si lo que aburría a estos jóvenes era cierto estatismo de la vida más acomodada, de cierto bienestar clase media 2008, también estriba allí, en ese aburrimiento, un ostracismo y un existencialismo chic que muere mirándose el rostro, onanizado. El cruce con la realidad es liberar globos, y apuntar a una subjetivación fantasiosa, subjetivación de la cual el neoliberalismo se apropia para mostrar que la alegría en nada se le opone al libre mercado, a la muerte de la historia y a la destrucción de la otredad. Pueden y deben ir juntxs, de la mano.

Una postura nihilista y melancólica subyace a lo largo de todo el film, en esos “pasarse sin una razón clara” y hay incluso una anécdota sobre las ropas que usan Rosso y Matías, ropas viejas, que comparte la relatora:

“Yo también tengo ropa de antes. La vida sedentaria de los estudiantes de clase media, si no dejan intimidarse por la moda, permite que la ropa no sufra mayores desgastes. Y uno puede conservar un mismo par de zapatillas o abrigo durante más de una década”.

Esos cuerpos sedentarios, que en horas muertas pasean por lugares abandonados (lugares que eran habitados y que fueron desarmados por las políticas neoliberales de los gobiernos de la década del noventa), no buscan organizarse ni se preocupan por una otredad. Viven su día a día, pequeño y trunco, y aceptan la deriva de sus planes (propios de su clase): una beca en Alemania, una temporada en Estados Unidos de lavacopas, organizar un happening.

Desde el 2016 lo que insiste en estas imágenes es la comodidad que en gran parte es responsable de la falta de batalla del sentido común, del engolosinamiento en la pequeña tribu, que permitió el triunfo de algo tan nefasto y obsceno como el PRO.

La película de todos modos se sostiene en la honestidad de su pretensión, de su retrato. Se contenta con ser un friso de la época, de una generación que se piensa más (nos pensamos más) como un friso

heterogéneo que como un proyecto hacia.

Si hay atisbos de algo trascendental quedan mudos o barridos como las propias imágenes. Como dice la voz off en el último encuentro entre Rocío y M: "Intenta decirlo pero se lo guarda todo".

LA PLATA, ¿CONCLUSIONES?,

RESONANCIAS

"Parece una Mar del Plata sin playa"

- Rocío Recorder

Creo que *Rocío Recorder* es una de las películas platenses que más habla de La Plata (redundo, La Plata para esta juventud clase media, Bellas Artes, etc), que más permite ser habitada desde un lugar identitario y en cuya totalidad hay una paridad forma-contenido bastante superior a muchas de las producciones contemporáneas.

Incluso tiene una definición bastante acertada de la ciudad, que se respira en su desarrollo, la idea de "Mar del Plata sin playa".

Su honestidad marca, por referencia, que el gesto de gran parte del audiovisual local (por su corta proyección en materia de exhibición, por sus condiciones de producción autogestivas y entre amigxs, por su falta de autoconciencia, por sus temáticas comunes) es muchas veces un gesto adolescente. Muy

atractivo por su energía, por su impunidad, por su espíritu punk y derrotista pero que a la vez también adolece de esta energía desecomonomizada. Así como sube impulsivo luego quiebra. Algo de ese nonsense adolescente que termina, si uno extrema la mirada, por dejar bellos síntomas y pocas apuestas "en serio", o al menos con perspectivas de interpelar a un otrx o de reconocerlo.

Hablando con Marcos, conociendo el tránsito de la película, no dejo de corroborar ciertas hipótesis.

El trabajo nace en 2007 como proyecto curricular de Realización 4, en ese entonces bajo la tutela de Carlos Vallina. En un principio surge de una idea de Mariano Cariani, creador del Festifreak y entonces programador principal del festival. Mariano se conoce con Marcos y con Nahuel Lahora en el ciclo Freakshow, que en ese momento era un refugio para aquellxs que no se encontraban a gusto con las propuestas de las salas comerciales, un lugar para compartir el gusto por un cine diferente al hegemónico.

La película se produce desde el nombre del festival y tiene un largo recorrido, comenzando en el 2008 a filmarse de modo totalmente experimental, sin gran claridad, chafándole a la realidad fragmentos intervenidos por los cuerpos de las actrices que sólo deambulaban de un lado al otro. Grababan con tres cámaras en HDV, en cinta. Marcos corrobora mis intuiciones con

respecto a las influencias: “En esa época el cine era Wong Kar Wai”.

En el 2008 se corta la grabación, sin motivo específico. En 2009 se retoma y se vuelve a cortar, esta vez definitivamente. Luego de idas y venidas, Mariano abandona el proyecto. Marcos y Nahuel se enfrentan al material (que hasta entonces estaba disperso; sólo había sido editado para la entrega de Realización 4 pero de manera completamente distinta a la que tomaría la película).

Entonces, cuenta Marcos, el enfrentarse a ese material con cierta distancia dio paso a la invención de esa voz off que también recapitula, reestablece. Voz off que es la figura con mayor deseo que hay en la película. Cargada del mismo deseo de chafarle a la realidad fragmentos de Rocío, de su vínculo con sus amigxs.

Marcos corrobora que la película fue una exploración, un capricho, un gesto de dejar plasmado los intereses del momento y de poder armar a partir de estos retazos “un pulso de ficción”.

Así la voz off hila las distintas recurrencias que encontraron en el montaje a partir del material y estructura el film. Agregándose el material en super 8 que le había llegado a Mariano y por último, con el corte final de imagen, la música. Música que fue mayormente improvisada por Jo Goyeneche de Valentín y los Volcanes y que Marcos mezcló combinando tanto lo que el músico proponía conscientemente para las escenas como

aquellas partes donde simplemente estaba probando sonidos.

El punto final de esta “película inconclusa” lo da la selección en el festival de Mar del Plata en el año 2013, en la categoría “banda sonora original”.

En cuanto a las resonancias, veo muchas. Tanto de la estética del film como de su procedimiento de escritura posterior a la captura (guión en montaje). Este estilo de construcción se observa en gran parte de las producciones contemporáneas platenses. Lo veo en mis proyectos y en los de muchxs colegas.

Me resulta interesante también el desconocimiento que tenía de la película, siendo tan claramente vinculable a un modo de configuración audiovisual común, desde lo fragmentario, formando una estructura en montaje.

Así como ésta película funciona como muestra de muchos audiovisuales en circulación que construyen desde lugares similares, también da cuenta del desconocimiento mutuo que tenemos entre los realizadores.

Desconocimiento que cimienta una falta de reflexión y conciencia de líneas comunes y que de revertirse podría posibilitar una mayor expansión de las propuestas. Sea en dirección a potenciarlas o a contrariarlas, pero con una certeza: la de no caer en el síntoma por defecto, la de poder decidir.

Si no entonces, ¿para qué? ■

CONVERSACIÓN CON FRANCO PALAZZO

Sobre su largometraje “La distancia”

POR IRENE FRANCO ■

Teniendo como condición la autogestión, podría marcarse un arco común entre las distintas producciones de la ciudad, corriéndose de la discusión sobre una unión formal o estilística (la cual no creo necesaria). Si hay un movimiento de cine platense, este se da por un ecosistema generado a lo largo de los años: los lazos de solidaridad entre las productoras, la cantidad de casas de alquiler, la cercanía de las locaciones, un lugar común que es la facultad (con todos los cuestionamientos que podemos hacerle), el cine municipal, los festivales y los circuitos de exhibición alternativos, son algunos de los factores que hacen sostenible y común a ese llamado “cine independiente”. Y arriesgo a decir independiente en tanto se sostiene por la posibilidad de llevarse adelante producciones, aprovechando al máximo los recursos disponibles.

Entre julio y agosto Mas Ruido llevo adelante el rodaje de su tercer largometraje, *La distancia*, dirigida por Franco Palazzo. En torno a esta película, que se estrenará el año próximo, es que podemos charlar sobre algunas cuestiones que preocupan sobre esta forma de hacer que esboqué anteriormente.

Los recursos

FP: Nosotros, como proceso, partimos de la lógica de optimizar los recursos que tenemos. Tratamos de poner en un lugar todo con lo que contamos y, a partir de ahí armamos una historia. Generalmente se parte de una mínima premisa narrativa y, en este sentido hacía tiempo veníamos pensando en poner a La Plata como escenario y retratar cierto mundo. Yo había escrito unas siete páginas de algo narrativo, le comente la idea a los chicos y, además de que les gustó, les pareció



realizable. Desde un primer momento, conecté con Isla Mujeres Surgió que iban a ser dos mujeres y que iban a tocar en una banda. Así se llegó a una primera versión del guion y, a partir de ahí, empezamos a juntarnos con las actrices. Lo que fue sucediendo es que la peli se fue escribiendo en base a las cosas que íbamos viendo en los ensayos, que no eran solo cuestiones de actuación sino también de guion, en base a lo que íbamos construyendo con los personajes.

El ensayo

FP: En principio comenzamos los ensayos con dos actrices que finalmente se fueron

del proyecto. Cuando pasan este tipo de problemas en el proceso hay que repensar cosas que das por obvias. Esto es lo que hace que más crezcan los proyectos. Hay algo también de suerte. El hecho de trabajar con no actores es algo que a nosotros nos gusta mucho. Solemos hacerlo y nos parece un proceso súper interesante. Nos gusta el hecho de construir los personajes a partir de los ensayos. Lo que tratamos de hacer es ir filtrando la persona en el personaje de manera de que sea lo más orgánico posible, porque la cámara siempre inhibe y transforma la personalidad. Hay algo que es distinto cuando esta la cámara y cuando

“YO CREO QUE EL CINE PLATENSE ESTÁ EN UN ESTADO DE INFANCIA”

no está. Entonces con este proceso tenemos algo fresco casi garantizado.

La Plata como escenario. ¿Qué te llevo a hablar del contexto a través de la banda?

FP: Lo primero fue la premisa narrativa de la que se desprendió la idea. Lo siguiente fue la necesidad de que una de las protagonistas tenía que pasar por aquel lugar en el que su amiga se había suicidado. A partir de eso es que la excusa narrativa fue contar la peli en dos tiempos, uno presente y uno pasado, montados en paralelo. Esto nos garantizó por ejemplo la situación de los ensayos, las fechas, mostrar los bares, la noche. Además vemos que a nivel cultural este contexto es muy característico en la ciudad.

La nota editorial de este número indaga sobre qué es el cine platense. ¿Cómo ves la película dentro de ese contexto?

FP: Nosotros no sabemos lo que es el

cine platense, es medio difícil pensarlo de ese lado. La idea siempre es contribuir, eso desde ya, y tratar de ir dándole una mística, como dice Agustín¹. Pero es difícil pensarlo como una referencia de estilo, o de género, porque no hay un abanico de casos demasiado amplios como para poder estudiarlo, son experiencias acotadas. Aunque cada vez hay más, lo que es el cine, pensando en largometrajes o en cierta cultura de la ficción platense, no sé si está muy definido. Me parece que en principio no tiene que ver en lo narrativo sino con formas de producción. Yo creo que el cine platense está en un estado de infancia, creciendo hacia un estilo o una estética que en algún momento va a poder ser definida más concretamente. Ahora me parece que hay que pensarlo más desde las condiciones de producción y ver hacia donde nos lleva eso. Nosotros siempre fuimos muy conscientes de que hay que optimizar los recursos y creyentes de que uno puede hacer buenas cosas con lo que tenemos. No solamente desde lo narrativo sino también porque hay mucha capacidad en los técnicos.

Cuestiones de producción.

FP: Voy a hablar desde lo que es Mas Ruido porque creo que todos los que hacemos cine acá, estamos más o menos conectados. Primero confiar en que tenes una buena idea y después optimizar los recursos con los que

contás para que confluya en el proyecto. Además hay ganas de ayudarnos entre todos, que es la mayor potencialidad que hay actualmente en cuanto a los modos de producción autogestiva. Sobre la financiación, lo que ponemos en primer lugar son los aportes, que en nuestro caso es el trabajo del equipo técnico y nuestros equipos de trabajo. Después lo que hacemos es financiarlo desde la productora, con dinero que tenemos de otros trabajos. Pero ese es un número irrisorio.

Que alguien me diga que quiere participar de la película me da mucha alegría. Aunque disfrutamos mucho el proceso y esa gratitud del intercambio de experiencias, no estoy de acuerdo en que eso tenga que sostenerse. Soy crítico de este espíritu de autogestión, porque me parece también que tiene que evolucionar a otra cosa, el cine tiene que ser un trabajo y una forma de vivir. Además nuestras películas tienen que poder llegar a la mayor cantidad de público posible, son cosas que van de la mano y que falta conectar. Tengo una mirada optimista, pero me parece que no hay que perder estas cosas de vista. Es fundamental valorar el trabajo propio y el de los que te rodean.

Esta es tu primera película como director

FP: Eso fue accidental. Siempre me defino como director de fotografía, nunca me había visto a mí mismo como realizador. Primero fue con *Arriba quemando el sol* que me di cuen-

ta que me gustaba el proceso de guión,. Escribí uno que estuvo participando en el Gleyzer y en Ibermedia. A partir de ahí, siempre me vi más bien como guionista. Con esta lógica del cine independiente y autogestionado, al desarrollar la idea también empezás a pensar como director, porque vas escribiendo el guión pensando en las cosas que necesitas para sacar adelante la película.

Pensamos mucho en el diseño del equipo que se necesitaba. Estuvo bueno que Rober (Bernasconi) se sumara desde un lado más técnico y organizativo porque él es muy bueno en eso y después Pablo (Rabe) en dirección de actores. Entonces ahí tenía dos patas donde yo estaba más flojo. De esta forma estaba mucho más cubierto, dejándome libre la parte más visual, la puesta en plano que es mi lugar de comodidad, pero me metí esta vez desde los ensayos y la dramaturgia.

Algo que aprendí de Pablo es que hay que observar mucho en los ensayos. Primero para saber de qué manera da mejor al actor, saber observarlos y ver qué funciona mejor para cada uno. Arrancamos con un proceso de manera más lúdica, después fue orientándose a algo más técnico, incorporando al equipo de cámara y al equipo de iluminación.

Para mí, fue fundamental que el montajista estuviera en el rodaje, más aún teniendo en cuenta que también era el director de actores. Entonces, durante el rodaje íbamos charlando cómo íbamos a montar, a veces

él pedía planos y yo le hacía caso porque lo veía también pensando en la edición. La dirección la encaré más bien como un coordinador de equipos para que lo que hagan ellos esté en función de la narración.

Sobre la distribución

F. P.: Pensamos terminar la película para dentro de un año. En principio queremos llegar a un primer corte para fin de año, así la presentamos como *Work in Progress*. Hay una productora que se llama Fulgor, que es la que se va a encargar de la distribución. El problema que tuvimos con las pelis anteriores es que, al no pensar en esa instancia durante la producción, nos limitó bastante. Como no contamos con una figura que convoque, ni con grandes fondos para la distribución, hay que trabajar fuertemente con la distribución pensándola desde antes de comenzar a hacer la película.

La intención de esta nota es hablar de un caso concreto que esté en diálogo con otras producciones hechas de manera más o menos similar. Retomo esta idea de avanzar, dar un paso hacia la profesionalización de este oficio, manteniendo la libertad de contar las historias que queremos y cómo queremos.

Hoy, en el reino de la imagen cualquiera, creo más necesario que nunca crear desde nuestro contexto, reconocernos en las pan-

tallas sería como verse en un espejo y, de esta forma, la reflexión sobre nuestro contexto sería enriquecida. Un cine que refleje la mirada por nuestro tiempo y espacio y nuestra sensibilidad ante ello. Pienso en *Informes y testimonios...*, en cómo supieron reflejar el síntoma de una sociedad antes del horror; hoy al verla se siente más vigente que nunca. Esa película tuvo que hacerse en condiciones de clandestinidad, y ni hablar de su forma de exhibición completamente restringida, acorralada por el estado de las cosas. Hoy en día nuestras vidas no corren peligro. Ni un paso atrás.

Las películas que priman las carteleras de los circuitos oficiales retratan universos que siento lejanos, y sumergidos entre pantallas -televisión, computadora, celulares, tablets- que nos muestran el flujo constante de imágenes de plástico, las sensibilidades quizás se vayan adormeciendo. Bajo esta visión apocalíptica, lo que quiero decir es que es necesario buscar estrategias de distribución y de publicidad para nuestros trabajos, al haber más público la producción podría sostenerse desde el ingreso de esas entradas, ¿no? Circuitos de exhibición alternativos hay: Proyecciones Terrestres, Videodromo, el cine Select, entre muchos otros. Y ahora, ¿cómo seguimos? ■

Referencias:

1- Nota publicada en Revista Pulsión #3

LA PLATA NOS PERTENECE

POR EZEQUIEL IVÁN DUARTE ■

En la 11° edición del festival latinoamericano FESAALP se presentó un avance de la película *Movimiento*, rodada en la ciudad de La Plata y dirigida por Federico Barrios. A partir de esa proyección Ezequiel realiza esta nota originalmente publicada en el sitio La Cueva de Chauvet. También transcribimos el comentario que recibió en el blog por parte de Pablo Ponzinibbio, miembro de la revista y la respectiva respuesta.

1. “El paraíso de los vagos”

2. Imposible decir nada concluyente de un trabajo aún en proceso de realización como *Movimiento*. La exhibición de su primera hora, sin postproducción de imagen y sonido, apenas alcanza para arriesgar algunas observaciones.

3. Esta película debía ser hecha: a La Plata le llegó, al fin, su pintura de estrato, su fresco de amour fou y vida bohemia luego del aguafuerte arliano, que data de la década del 30 del siglo XX. Pero en este caso, no se

trata de la mirada de un porteño de paso sino de un pampeano residente, Federico Barrios. En la ciudad de los estudiantes, una mirada a la juventud de procedencias diversas, nucleada por un circuito, por una arquitectura, por una luz siempre neblinosa.

4. Otro camino: *Movimiento* se despega de las tendencias habituales del cine platense: el documental político, la ficción fantástica y de horror, la comedia disparatada.

5. En la charla post-proyección, una espectadora y el director dejan entrever la figura de Richard Linklater como inspiración. Pero, a diferencia de *Slacker*, donde los personajes son tomados y luego abandonados en una deriva permanente; *Movimiento*, en su registro coral, retoma y entrelaza las historias.

6. La urgencia de la cámara en mano —“cámara personaje” como la definió el director— no cae del todo en la estética dominante del cine ‘independiente’ internacional gracias a que evita el juego preciosista con los desenfoques permanentes: no anula la profundidad



de campo, prefiere la crudeza quizá mortificada del digital desnudo de trucajes.

7. “-Es gente muy quemada. Te digo más: el sector estudiantil está infiltrado por espías de toda laya.” (Adolfo Bioy Casares, *La aventura de un fotógrafo en La Plata*)

8. Peligro 1: que los personajes terminen por ser meras prolongaciones del director: Pero no de su subjetividad heterogénea sino de una voz ‘autoritaria’, que se impone como bajada de línea para absorber la diversidad: el ego que todo lo devora.

9. “Una escena, un plano”. Así explicó Barrios el plan de rodaje, por cuestiones de tiempos y posibilidades técnicas. Debe recordarse que esta película, que surgió y se gestó en el seno del Cluster Audiovisual de la provincia de Buenos Aires, fue realizada con la innegable presencia de la voluntad, directamente proporcional a la inescapable ausen-

cia del dinero. El resultado se inscribe en el cine-tiempo, donde prima el plano secuencia que recorre cuerpos, calles e interiores.

10. Otra referencia posible (casual o no): Jacques Rivette. Deberemos esperar al producto final para observar el registro de la obra teatral que lleva el mismo nombre que el film.

11. Peligro 2 (ligado al Peligro 1): que la voz del director, que todo lo absorbe, se regodee demasiado en disquisiciones que por auténticas no dejan de ser banales.

12. “Me he quedado encantado con esta ciudad. Alguien me dice que es una ciudad de estudiantes... ¡Puede ser! Yo no he visto estudiantes en ninguna parte, sino gente pacífica, tranquila, que en los cafés hace rueda desde temprano, como si su ocupación fuera balconear la vida y a los pájaros que picotean sus sombras en las veredas.”

13. El estudio, actividad por lo general —

aunque no siempre— solitaria, está llamativamente ausente; dejado de lado a favor de las actividades de intercambio, convivencia y comunicación en espacios privados que se vuelven públicos: qué otra cosa son las múltiples casonas que funcionan como centros culturales y que tanto abundan en La Plata. En la película, esto se deja ver en el patio empleado para el recital de un dúo o en la chica que entra sin avisar a la casa de un amigo, sorprendiéndolo pero, lejos de incomodarlo, provocándole alegría (“¿Estaba la puerta abierta?”). Una tesis posible: en la experiencia del joven estudiante universitario (y a veces trabajador precarizado), en La Plata prima la riqueza del encuentro cultural, en una ciudad heteróclita atravesada por el flujo y las pretensiones de una modernidad decimonónica volcada al siglo XXI en la consolidación de una politicidad de los ámbitos privados.

14. Momentos entre, intersticios, el vagar, la dispersión.

COMENTARIO:

Ezequiel, te escribe Pablo Ponzinibbio de Pulsión y productor de *Movimiento*:

En primer lugar, como parte del equipo, te agradezco enormemente por tomarte el tiempo de reflexionar de forma tan sensible sobre nuestro trabajo. Y si bien celebro este entu-

siasmo fraternal (en mi caso tan anhelado), que en parte propone y contagia el FESAALP, creo que es vital que nuestro acompañamiento no se vuelva complaciente. Por eso, luego de hablar con los compañeros de la revista y con el director de la película, quería dejar un par de consideraciones para un futuro debate cuando la película se estrene:

1. Sobre las influencias:

“Digámonos las cosas de frente sin tanta vuelta” (dijo el director en el debate).

Me parece destacable el uso de la palabra de forma abundante y directa que se contraponen con el mutismo de la mayor parte de las películas “adolescentes” o “juveniles” del cine ¿independiente? argentino. Alegremente, en esas palabras, encuentro la influencia de un director más cercano como Campusano que de Linklater, aunque esa proximidad lo haga más sutil o inconsciente. Sin embargo, esto no deja de lado los problemas que señalas y que comparto.

2. El mayor peligro:

En este mismo sentido aparece la profundidad de campo que, como vos mismo marcas, dejando lo “preciosista” abre paso a una propuesta que se ensaña con mostrar. Sin embargo, a pesar del acertado uso de la profundidad, esta “cámara personaje” no logra encontrar sus matices, sus tiempos y acentos, o sea, su sistema. Y es que: estas “disquisiciones que por auténticas no dejan de ser banales” también tienen su correlato formal. Y ese es para

mí el mayor peligro. Que esa autenticidad se encierre en su ego privándose a sí misma.

3. Un detalle:

Algo para señalar en lo que vimos de la película es que, el único personaje que supera los 30 es un borracho del que no sabemos nada, ni volvemos a retomar. Creo que ese primer plano de la película deja en claro, aun en su sutileza sintomática, una visión de la cultura separatista desde lo etario que poco tiene para aportar.

4. El montaje privado:

Aunque la vitalidad de la juventud acompaña la frescura de un registro "urgente" y sobre todo sincero, creo que aún falta un contra-punto: la madurez que habilita la sociabilización y la construcción de un espacio y concepto común. Es decir, lo público en contraposición a lo privado.

Todavía no superamos una estructura basada en postales, una estructura fragmentaria. El sector social protagonista, el que tiene los medios de representación, no problematiza su situación de privilegio, sino que esta aparece como algo dado en la frescura de registro antes mencionada. Sin tensionar, ni exigirle nada a lo cotidiano, es imposible "cambiar el mundo" deseo explicitado por el realizador en la charla y que festejo energéticamente. Por eso la forma y la acción aparecen más como intención que como estética. Y es así que lo "cultural" queda relegado a lo privado.

Si bien el ocio es presentado como sistema

de vida, no se termina de constituir como mecanismo de acción y transformación. Por esto es que la representación estética tan citada (pintores, músicos, poetas, cineastas ,etc) queda trunca y aparece como mero juego que necesita ser explicitado.

5. Queda para pensar una ausencia, la de la Universidad (Vos lo llamas estudio pero yo prefiero pensarlo institucionalmente).

6. Mención especial:

Mención especial para el trabajo de la luz neblinosa, casi húmeda, que vos bien señalaste y para el trabajo de arte que no mencionamos y que me parece destacable.

Obviamente tendremos que esperar a poder verla terminada.

Una vez más gracias por tu tiempo
¡Abrazo!

RESPUESTA:

Gracias por el comentario Pablo, muy pertinente. No quise extenderme en un análisis de la imagen y el sonido de la película justamente por la falta aún de postproducción. Por eso no quise adentrarme en las posibles limitaciones del registro y la cámara personaje (debo decir que no soy el mayor amigo del temblequeo constante de la cámara en mano cuando está en posición fija, pero eso es ya una cuestión muy personal). Está muy bien lo que decís sobre el uso de la palabra, aunque creo que la



verborragia como tal (al igual que el mutismo 'dominante' como tal) no es un valor en sí mismo. Hay que ver qué es lo que se está diciendo y si lo que se dice resulta algo banal, qué nos está queriendo decir el guionista, si es que es consciente de la posible banalidad de mucho de lo que hace decir a los personajes (funciona como por contraste con Campusano, que tiende a las frases sentenciosas autoimportantes e inadvertidamente superficiales)

Respecto de la luz neblinosa, hay un fragmento creo que en *La aventura de un fotógrafo en La Plata* de Bioy Casares donde señala esa cualidad de la atmósfera platense.

Una ausencia de la que no hablé (y que sería sólo parcial teniendo en cuenta la escena del bar/centro cultural) es la del trabajo. No me parece mal, porque muchos estudiantes, al menos al principio de sus estudios, no trabajan o tienen trabajos de medio tiempo, pero

sin dudas habla de un recorte social muy particular. De todos modos, no estoy seguro de que ésta ni ninguna película tenga la obligación de presentar un recorte más 'obrero' o a distintas capas etarias. Kaurismaki hubiera hecho otra cosa, eso seguro. Por eso lo relacioné más con el cine de Rivette: bohemia, teatro, 'vida de artista', fricciones sentimentales. Distinto es, sí, la autoconciencia, dar cuenta de las propias condiciones de producción. El punto 4 que señalás es muy claro.

En fin, mi intención fue volcar apenas unas primeras impresiones, el punteo lo hice en pocos minutos después de llegar a mi casa tras la proyección y apenas lo retoqué cuando lo pasé a la computadora. Soy consciente de la precariedad de ese 'sistema' pero, quizás, quería estar a tono con la película.

Abrazo.

Eze.- ■



PROYECTO CORTOS REVISITADOS

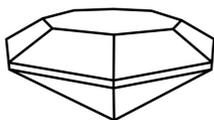
El proyecto Cortos revisitados surge del deseo de recuperar y poner a disposición de las generaciones actuales el material de la antigua carrera de Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes (1956-1975)

+ INFO

<http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/cortosrevisitados/>

216 CLICKS

COLECTIVO AUDIOVISUAL



WWW.216CLICKS.COM
216CLICKS@GMAIL.COM

E L
H A B
I T O

AUDIOVISUAL



facebook.com/elhabitoaudiovisual
elhabitoaudiovisual@gmail.com



PROYECCIONES TERRESTRES

Jueves 20hs y 22hs
Taller de Teatro UNLP
10 N° 1076 e/54 y 55

TALLER DE
TEATRO
UNLP

 Proyecciones terrestres
proyeccionesterrestres@gmail.com



BRF



PHOTOGRAPY

BRUNO ROSSETTI FOTOGRAFIA

MODA / MAKE UP / BACKSTAGE

FOTO PUBLICITARIA / PRODUCTOS

PORTFOLIO / BOOKS

Web: www.brunorossetti.com.ar

Correos: info@brunorossetti.com.ar/bruno.rossetti@live.com.ar

Cel: 2392-566603

Instagram: [brunorossettiforografia](https://www.instagram.com/brunorossettiforografia)

WOLFRAMIA

audiovisuales

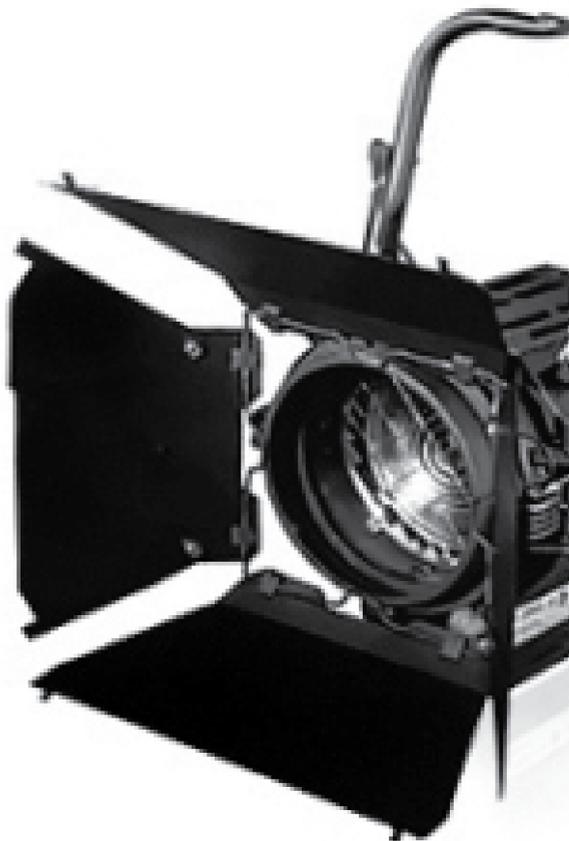
ALQUILER DE EQUIPOS

- + Cámaras
- + Micrófonos
- + Corbateros
- + FlyCam
- + Tripode
- + Gripp
- + Reflectores
- + Grabadoras de sonido

221 5669602 (cel.)

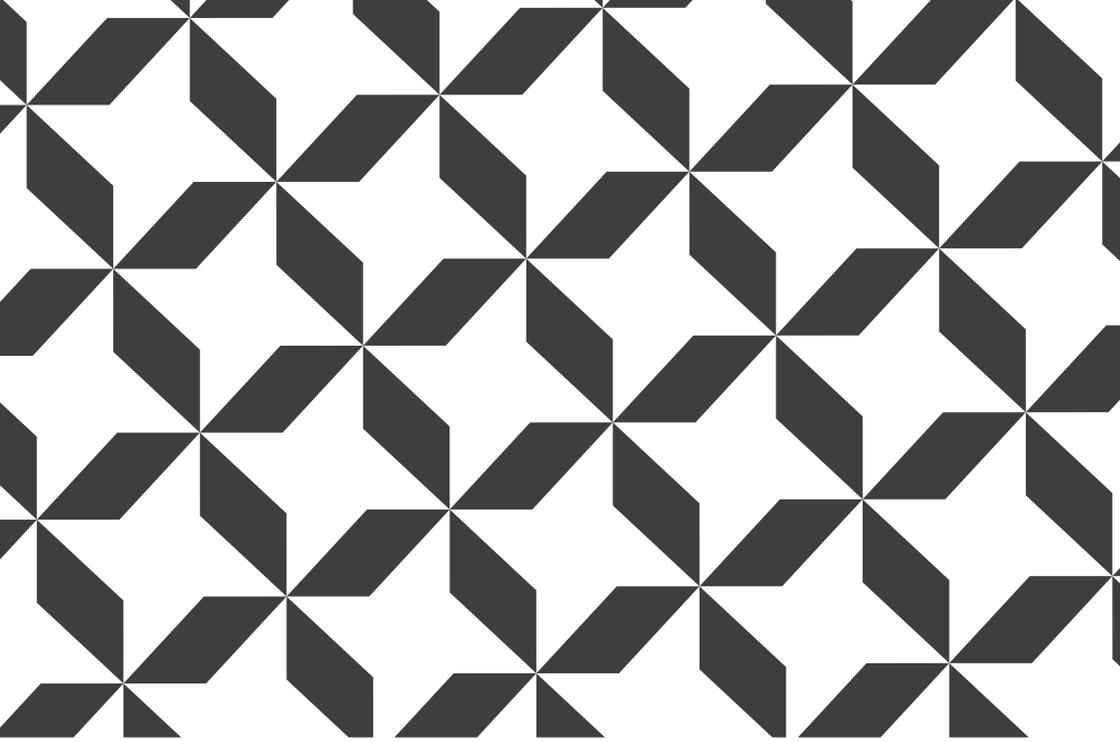
221 4510262 (tel. de línea)

FB: **Wolframía Audiovisual**



Calle 62 415 e/ 3 y 4 - La Plata - Buenos Aires Argentina
Movil (+540221) 15 6010 107 - Whatsapp (+5411) 15 5053 9672

Mail alquileresp@provideogrip.com.ar



VIVE TU PASIÓN



ACCESORIOS
PARA CINE



INDIETIENDAONLINE
.COM.AR