

# PULSION

REVISTA DE CINE



## ESPECIAL CUATREROS

Análisis y conversación con Albertina Carri

## CONTRAPUNTO

Reflexiones a cargo de Carlos Vallina

## APUNTES SOBRE DOS RAREZAS ARGENTINAS

*Alianza para el progreso y ... (Puntos suspensivos)*



# VIDEODROMO

◀ ciclo de cine ▶

Select  
CINE MUNICIPAL  
 La Plata

Lunes 20hs

Sala Select Pasaje Dardo Rocha  
50, 6 y 7



Domingo 20hs

Bar Cultural La Ferreteria  
57, 11 y 12 n<sup>a</sup> 829



Videodromo



videodromoproyecciones



B E B E B O R D Ó

ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE

TRASLADOS

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

---

**50 e/ 28 y 29**

**LA PLATA**

ESTUDIO DE FILMACION Y FOTOGRAFIA TOTALMENTE EQUIPADO EN LA PLATA



**ZYCLOPE**  
ESTUDIO

Celular: 54 11 153-1625949  
FB: /ZyclopeProducciones  
Instagram: zyclopestudio  
mail: zyclopeproducciones@gmail.com



**BRUNO ROSSETTI FOTOGRAFIA** 

**MODA / MAKE UP / BACKSTAGE**

**FOTO PUBLICITARIA / PRODUCTOS / PORTFOLIO / BOOKS**

WEB: [www.brunorossetti.com.ar](http://www.brunorossetti.com.ar)

CORREO: [info@brunorossetti.com.ar](mailto:info@brunorossetti.com.ar) / [bruno.rossetti@live.com.ar](mailto:bruno.rossetti@live.com.ar)

INSTAGRAM: [brunorossettifotografia](https://www.instagram.com/brunorossettifotografia) TEL: 2392-566603



# LA PLATA

## MAYO 2017

### ***Pulsión N°5***

AÑO 3

MAY 2017

### ***Directores***

Pablo Ceccarelli

Agustín Lostra

Pablo Ponzinibbio

### ***Diseño editorial***

Ulises Siriczman

### ***Corrección de estilo***

Alejandro Paiva

### ***Colaboraron en este número:***

Lía Gómez, Ezequiel Duarte, Carlos Vallina,

Lautaro García Candela, Álvaro Bretal, Giuliana Nocelli

Pulsión -revista de cine- es propiedad de Pablo Ponzinibbio,  
67 N°521, La Plata, Buenos Aires, Argentina. CUIT: 20388662531.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total  
o parcial sin autorización.

Registro de propiedad intelectual: "Registro DNDA en trámite"

Editada por Pulsión Editorial.

[pulsionrevistadecine@gmail.com](mailto:pulsionrevistadecine@gmail.com)

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

Imprenta: LA IMPRENTA YA SRL. Alférez Hipólito Bouchard 4381,  
Munro, Buenos Aires. TEL 54 011 47566854.

[www.laimprentaya.com.ar/](http://www.laimprentaya.com.ar/) [mariano@laimprentaya.com](mailto:mariano@laimprentaya.com)

Pulsión no comparte necesariamente las opiniones vertidas por  
los colaboradores en sus artículos.

# SUMARIO

- |           |   |           |                           |
|-----------|---|-----------|---------------------------|
| <b>05</b> | <b>Editorial:</b><br>Una voz atravesada<br>por el mundo | <b>06</b> | Lanzar botellas<br>al mar |
| <b>11</b> | Un pequeño<br>intercambio<br>con Juan Villegas          | <b>18</b> | Apuntes<br>quirúrgicos    |
| <b>22</b> | Formas de<br>la memoria                                 | <b>26</b> | Contagiar<br>la historia  |
| <b>36</b> | ¿Qué hacemos con<br>Cuatrerros?                         | <b>40</b> | Signos de pregunta        |
| <b>44</b> | Una caja<br>de espejos vivos                            | <b>50</b> | El exilio interior        |
| <b>56</b> | Con este mundo,<br>en esta boca                         |           |                           |



## UNA VOZ ATRAVESADA POR EL MUNDO

Para que los audiovisuales emergentes no mueran en el olvido, es necesario que en ellos viva una voz propia. Para eso, hay que definir una identidad poética, un programa ritualizado. Disputar un lugar en el territorio simbólico. Asumir una posición desde la cual mirar. Pero, ¿mirar qué y para qué?

Entendemos que nuestra inquietud por el lenguaje no se debe al mero formalismo sino que deviene de un interés por el mundo. Aún, o sobre todo, cuando comprendemos “la pequeñez del cine que somos capaces de hacer, frente a la complejidad amoral del mundo.”<sup>1</sup>

Sin embargo, otro audiovisual es posible. Nos preguntamos por un lenguaje vivo

que, “oficio de reconocerse en el espejo de los otros”<sup>2</sup>, le devuelva la voz al mundo. Su sentido abierto, impredecible. Aquel que, en la tensión entre la inmanencia innegable de lo que se encuentra frente a la cámara y el discurso que lo recrea, se interpele a sí mismo en verdadera autoconciencia. Un lenguaje propio proyectado hacia los otros. Una voz atravesada por el mundo. ■

### Referencias:

1- H. Roselli, *Vodevil*, *Revista de Cine* N2, pág. 24, 2016

2- H. Roselli, *La comedia humana*, *Revista de Cine* N3, pág. 30, 2016



# LANZAR BOTELLAS AL MAR

POR PABLO CECCARELLI ■

Existen ciertas películas que están construidas como si fueran diarios íntimos: películas hechas en base a bocetos de relatos cotidianos, descripciones del entorno personal o pequeños apuntes de pensamientos. En estas, se busca construir la presencia sumamente marcada de sus realizadores/as, muchas veces a partir de una primera persona que orienta todo el relato. Sin embargo, sucede a menudo que caen en una trampa muy habitual: el foco absolutamente concentrado en el/la director/a y su universo circundante. Esto trae como consecuencia la pérdida de

un interés por un mundo más amplio. Una especie de temor a zarpar hacia un océano desconocido, con varias corrientes, y encontrar un tesoro escondido. O, en el mejor de los casos, encontrarse con lo extraño, lo diferente, lo "otro"; aquello que permite poner en cuestión el propio entorno y lo que se conoce de él.

En una nota sobre documentales presentados en el Bafici 2016 -entre los que se incluía el film *Las lindas*, de Melisa Liebenthal- Lautaro García Candela<sup>1</sup> señalaba que en estos:

[...] podemos ver las dudas de quien filma la cosa más que la propia cosa. El documental ha entrado en un laberinto de espejos que sólo puede devolver su propia imagen, sus propios límites. La mayoría del tiempo se corre el foco, de la realidad a uno mismo, de las tensiones sociales al ombliguismo de una sesión de psicoanálisis.<sup>2</sup>

Esta descripción puede ser también fácilmente aplicada a otro largometraje: *Borrá todo lo que dije del amor, porque no sabía bien quién era*, de Guillermina Pico. Tanto esta película, como *Las lindas*, pudieron verse en La Plata durante el 12° Festifreak y el 3° Festival de Cine sobre Diversidad Sexual y Género (Espacio Queer), respectivamente.

*Las Lindas* posee una estructura dada por un objetivo sumamente claro: reflexionar, con algo de humor y liviandad, sobre las concepciones de belleza femenina presentes en los círculos sociales de su directora. A través de la propia voz en off que relata experiencias y razonamientos, de conversaciones con sus amigas en ambientes cotidianos y fotografías y videos de la niñez, se pone en contacto al espectador y a los propios personajes con los recuerdos de su infancia y adolescencia. A partir de estos, sobresalen diversos supuestos sobre la belleza y sexualidad femeninas, instalados y repetidos desde la infancia en los ámbitos familiares y escolares. Condicionantes para ser aceptados en una sociedad contagiada por modelos estéticos dominantes.

El problema radica no tanto en “cómo” es llevado esto a cabo, sino “con quiénes”:

## “EXISTEN CIERTAS PELÍCULAS QUE ESTÁN CONSTRUIDAS COMO SI FUERAN DIARIOS ÍNTIMOS”

cuando la película pasa de enfocarse en las reflexiones de la realizadora a las de su grupo de amigas, conformado desde la infancia. Allí, las historias que se relatan son, en su mayoría, anécdotas personales que sirven como base para expresar conclusiones sobre la temática abordada. En un principio, estas pueden ser interesantes y algún que otro espectador puede sentirse identificado por las situaciones que se cuentan. Sin embargo, llega un momento de la película en que estos relatos se transforman en conversaciones y situaciones un tanto irrelevantes, repetitivas y poco reveladoras. Es así, que lo que se presenta ante nosotros es un grupo de personas que no parece haber modificado mucho las costumbres y prácticas que realizan desde pequeñas. Y, casi como si uno llegara de imprevisto a una reunión donde no conoce a nadie, las anécdotas causarán carcajadas a todas esas personas allegadas mientras



# “NO NECESITAMOS ESPEJOS, NI DIARIOS ÍNTIMOS. LO QUE NECESITAMOS ES LANZAR BOTELLAS AL MAR”

aquel que es ajeno -que no conecta ni se identifica con las conversaciones de ese círculo íntimo- no hará más que quedarse fuera de sintonía, con algunas muecas y risas tímidas frente a lo que ve y oye.

Por otro lado, *Borrá todo...* es una especie de compilación de diversos registros que la directora realiza en su hogar (La Pampa), en el campo de su familia, en la ciudad de Buenos Aires y en un viaje por países extranjeros. Caballos galopando, plantas, árboles y flores, miembros de su familia conversando en una mesa, en un auto, coreografías de canciones de Lady Gaga y The Beatles -bailadas por la propia Guillermina y su hermana-, intertítulos con frases poéticas, manos, sombras, luces, cielo, tierra, humo, un gato. Apuntes de un diario personal tan caótico como azaroso, donde los planos y el montaje son tejidos a partir del

vínculo afectivo que la directora establece con las imágenes y sus sonidos.

Además del carácter intimista con el que son contruidos sus relatos, ambos films comparten la utilización de la cámara -en su mayor parte- como la mirada subjetiva de sus realizadoras. Mientras que en *Las Lindas* la directora se posiciona observando las conversaciones de sus amigas, que muchas veces miran directamente hacia ella; en *Borrá todo...* la óptica interactúa con los objetos del medio físico, con los miembros de la familia de Guillermina o con personas desconocidas que se va encontrando en sus viajes (como si se tratara de una turista curiosa). Hay, incluso, momentos en los cuales este artefacto se despega de esa posición y, aunque la directora se encuentra delante de cámara, lo que se muestra es la mirada hacia el aparato, como si se tratara de un espejo que devuelve su reflejo.

Como se analizó con anterioridad en *Fausto también*<sup>3</sup>, el uso que se hace de la cámara en estas películas está íntimamente relacionado con el punto de vista y de escucha. Sin embargo, mientras que en el film de Juan Manuel Repetto la misma funciona como un testigo que observa de forma cercana y espontánea a Fausto; en los dos largometrajes previamente mencionados, la mayor parte del tiempo es una extensión de la mirada subjetiva. Algo que sí comparten los tres films es la utilización de la cámara en mano para construir esto. Lo que provoca en ocasiones niveles de inestabilidad muy altos en el movimiento y en el





foco (que tiene que corregirse constantemente), generando molestia y pérdida de la atención sobre lo que está sucediendo en el plano (algo que en *Fausto* también, afortunadamente, se encuentra más atenuado y no provoca tal nivel de desazón).

En relación con esto, Álvaro Fuentes decía, en un artículo del libro *La imagen primigenia*, que al cine de Guillermina Pico lo podría denominar de “exploración ontológica”:

*Su terreno es la ontología básicamente porque explora las posibilidades del principal dispositivo de registro de la realidad: la cámara de filmación. No parte de un preconcepto acerca de la realidad, ni de ninguna interpretación previa que la modele antes del momento de registrarla. La directora [...] pone en el centro de la escena su*

*propia mirada, en cada posición de cámara, en cada recorrido visual, en cada sonido que incorpora a su particular universo narrativo*<sup>4</sup>.

Esto, que posiblemente se vea como algo positivo, para mí es el principal problema que se le puede adjudicar a esta película (y en alguna medida a *Las lindas*): que el dispositivo de registro establezca un vínculo con aquello denominado “realidad” sin ningún preconcepto e interpretación previa. Si no se asume este paso previo al registro, ¿no ocurrirá, cómo se mencionó en un principio, que lo que veamos en una película sea justamente “las dudas de quien filma la cosa más que la propia cosa”? ¿Y si, en vez de eso, lo que se encontrara fuese la confirmación de -o la confrontación con-

posición sobre el mundo?

Es curioso lo que sucede cuando aparece en ambas películas la simplicidad del plano fijo (a pesar que aparezca en ocasiones, como se dijo antes, como si se tratara de un espejo). No solo porque se aplaca el constante movimiento errático e inquieto. Sino porque también, ante la calma y el reposo de la imagen, que suprime cualquier distracción visual y sonora proveniente de la cámara, se puede ampliar los límites del espacio y dejar participar también al fuera de campo. En *Las lindas*, se puede encontrar en esos planos fragmentados de Melisa Liebenthal en el teléfono, en los de su cuerpo mostrando el vello femenino o en el plano final donde ella, frente a cámara, escucha a su amiga leyendo un libro de astrología. Y en *Borrá todo...* cuando las hermanas están colocando una planta en lo que parece ser el patio de su casa. O el hermoso plano general casi al final de la película. Aquel donde la niebla lentamente se va despejando, el sonido del ambiente envuelve la atmósfera, mientras unos jinetes y una camioneta se adentran en el encuadre y se devela el misterioso paisaje al atardecer.

Es en estos momentos donde hay una decisión firme sobre el plano y la mirada, que se despega de la subjetividad titubeante y se posiciona en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve en el encuadre, lo que se oye dentro como fuera, el universo conocido y el desconocido.

“No queremos conquistar el cosmos, sólo queremos extender la Tierra hasta las lin-

des del cosmos [...] No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos”<sup>5</sup>, se dice en un pasaje de *Solaris*, de Stanislav Lem. Yo diría que no necesitamos espejos, ni diarios íntimos. Lo que necesitamos es lanzar botellas al mar. Relatos que se interesen por hacer contacto con un extraño, en algún territorio lejano. Recipientes que al abrirlos, se pueda encontrar una voz que pida a gritos el rescate. Que quiera escapar de una isla, subirse a una pequeña balsa y embarcarse en un viaje junto a un compañero. Una travesía que permita interactuar junto a otro y conocer un mundo complejo y contradictorio; quizás, incluso, ubicado a unas pocas leguas, sin miedo a naufragar en el intento.

Ya que el fracaso de ese viaje, esas madeiras quebradas, pueden ser el material para construir un nuevo barco. Un nuevo transporte hacia otra odisea inesperada. ■

### Referencias:

- 1- Crítico del sitio web *Las Pistas*
- 2- <https://las-pistas.com/2016/04/23/bafici-2016-7-sobre-algunos-documentales-argentinos/>
- 3- Desarrollado de forma más extensa en el N° 3 de la revista.
- 4- Fuentes, Álvaro. “Cine y Ontología: sobre *Borrá todo lo que dije del amor porque no sabía bien quién era*”, *La imagen primigenia: un enfoque multidisciplinar del cine*, La Plata, Malisia, 2016, P. 49.
- 5- Lem Stanislav, *Solaris*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1961, P. 41.



# UN PEQUEÑO INTERCAMBIO CON JUAN VILLEGAS

POR PABLO CECCARELLI Y GIULIANA NOCELLI ■

Unas horas antes de que abandonara Mar del Plata, nos encontramos en un bar con Juan Villegas para hablar un poco sobre *Adán Buenosayres: la película*, film que acababa de presentar en el Festival.

**¿Cómo surge la idea de presentar el proyecto sobre Leopoldo Marechal en Canal Encuentro?**

**Juan Villegas:** En 2015 me entero de que hay

una convocatoria del INCAA con tres concursos temáticos; un unitario documental por cada tema. Uno de estos resulta ser sobre la vida y obra de Leopoldo Marechal. Los otros dos eran sobre Octubre del 45' y el golpe del 55', por lo que parecía que el concurso ya estaba armado para vincular a Marechal con el peronismo. No recuerdo concretamente si el peronismo ya se planteaba como tema en el

# “ EL CINE ES AQUELLO QUE ESTÁ SIENDO PENSADO PARA SER PROYECTADO EN UNA PANTALLA GRANDE ”

guión que presenté. Pero si me acuerdo que, cuando surgió la idea del concurso, tuve que presentar algo de forma urgente, ya que me enteré muy cerca de la fecha.

En ese proceso, me acordé de una charla que tuve con Manuel Antín, cuando empecé a estudiar en la Universidad del Cine. Había leído una entrevista donde él hablaba sobre *Adán Buenosayres*. Recuerdo que le conté que había fantaseado con adaptar la novela y sabía que él había querido hacer lo mismo. Me contó un poco sobre ese proceso, pero no pasó mucho más. Hasta que, cuando estaba preparando el guión, me acordé de esa charla. Y me dije: “Tengo que contar por qué Manuel no pudo filmar la película sobre *Adán Buenosayres*”. Entonces le cuento esto y a él le gusta la idea de aparecer en la película. También me parecía que podía estar bueno filmar algunas de las escenas del

guión que él había escrito. Sentí que tenía que buscar una forma que uniera tres elementos: entrevistas que pudieran dar una mirada interesante e inédita sobre Marchal, la historia de la película trunca y las escenas reconstruidas.

**Tus primeras tres películas fueron de ficción y, luego, con *Victoria* saltaste al documental, cosa que continuaste en *Adán Buenosayres*. ¿Qué diferencia ves entre estas dos modalidades?**

**JV:** No soy de los que creen que la ficción y el documental son lo mismo, que hay un territorio totalmente ambiguo entre ambos. Sí considero que ambos géneros tienen el mismo valor, por eso, está bien que en muestras o competencias de festivales estén juntos. Pero, para mí, lo que los diferencia es lo que genera cada uno con la idea de verosimilitud.

En el caso del documental, que uno se crea que lo que ve es real. Que eso “pasó”. La verosimilitud de la ficción es otra. Uno no quiere creerse que eso es real. Uno quiere creerse que eso funciona y “podría pasar”. Esa diferencia es notable.

Sin embargo, considero que los problemas que plantean cada uno son los mismos. Cosas esenciales del cine como: ¿Dónde pongo la cámara? ¿Cuánto dura el plano? ¿A qué distancia retrato a los personajes? ¿Desde qué punto de vista narro? Ahí es donde no hay diferencia.

**También comentaste tu concepción del cine: siempre tiene que estar anclado en el presente, tanto en la ficción como en el documental.**

**JV:** Sí, en el documental eso es más fuer-

te. Por ejemplo, para *Adán Buenosayres* tenía mucho material de archivo sobre Marechal: registros, textos, imágenes. Pero a mí no me generaban nada. Me parecían algo muerto. Yo creo que es útil el material de archivo en los documentales pero me parece que tiene que estar de alguna manera anclado en el presente. Una vez escuche que Luis Ospina remarcaba algo negativo de muchos documentales que funcionan como una especie de “requiem”, de recuerdo, de evocación de algo que sucedió. Y que, en realidad, el documental tiene que ir al nudo, al hueso, y mostrar el presente aun cuando haya material de archivo. Tiene que haber una huella de eso en el presente. En todo caso, el archivo vale por su importancia en el presente.

**¿Vos sentías que con Marechal sí o sí tenía que estar desarrollada su adherencia al peronismo, o fue por la naturaleza del curso donde presentaste el proyecto?**

**JV:** Al contar la historia de la película trunca y meter a Manuel, de alguna manera iba a aparecer el tema. Además, me interesaba la idea de rescatar un personaje olvidado, que no está del todo presente en el canon literario. Cada tanto aparece y se lo reivindica, pero se lo lee poco. La tesis oficial es que eso pasó porque era peronista. Y a mí no me cerraba.

*Adán Buenosayres* se publica en el 48'. Entonces, faltaban siete años para el 55'. Y durante ese tiempo no pasó nada con la obra. Martín Prieto, en la película, dice que la intelectualidad de esa época era antiperonista.

Pero el gobierno peronista tampoco hizo mucho para avalarlo. Eso me parecía raro.

Pero después, durante los 60', Marechal fue un personaje muy importante. Salía en tapas de revistas. *El banquete de Severo Arcángelo*, de 1965, fue un bestseller. Y, en esa época, el peronismo estaba proscrito. Obviamente, no era lo mismo el 65' que el 55' o el 57', cuando te podían llegar a fusilar solo por ser peronista.

De todas formas, soy de los que creen que un artista no debería adherir militantemente a un Gobierno. Es un tema complejo, porque si vos tenés una militancia y una pasión, ¿porque no vas a decirlo y sostenerlo públicamente? Pero me parece que puede ser riesgoso para la obra artística, si esa adhesión se convierte en discurso oficial.

**¿Y el caso de un director como Leonardo Favio cómo lo ves?**

**JV:** Sobre eso le pregunté a Manuel Antín. El me respondió: “No, Favio era un artista tan genial que lograba trascender el peronismo”. Para luego decirme: “pero...”. Justo ahí, empezó a referirse a *Perón sinfonía de un movimiento*. “Esa no es una película de él. Eso fue un encargo”, me dice. No creo que Favio estuviera de acuerdo con esto. Yo participé de una entrevista que le hicimos, incluida en *El Amante*, que hablaba sobre peronismo y cine. En un momento, él nos mira, luego señala una de las entrevistadoras y dice: “acá la única que es peronista es ella. Porque todos ustedes dicen ‘Perón’. Ella dice ‘General!’”.

**Esta es la primera vez que estás en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**

**con una película tuya. ¿A qué se debió eso?**

**JV:** Ahora cambiaron los reglamentos y las películas pueden estar en ambos lugares. Igual creo que algo está pasando. Directores que estrenaban en el Bafici ahora lo están haciendo acá, como Matías (Piñeiro), Solnicki, entre otros. Ni hablar de los films de afuera.

Javier Porta Fouz<sup>1</sup> participó en una charla abierta que organizamos desde *Revista de Cine*. Él dijo que una película de Cannes o Locarno es una película “vieja”. Por lo tanto, sólo le interesa programar las “nuevas” (Berlín, Rotterdam, Toronto, Venecia y estrenos), ya que no tiene sentido programar las del año anterior.

**Marcelo Alderete<sup>2</sup>, en una entrevista para *Retina Latina*<sup>3</sup>, decía que es una falacia pensar que la exclusividad o la *premiere* de una película en un festival son el elemento fundamental para atraer a la gente.**

**JV:** Yo sentía (esto era una suposición) que, en realidad, no tienen el presupuesto para traerlas y Javier no lo quería decir por cuestiones políticas. Él decía: “no, no es una cuestión de presupuesto”. Deberíamos creerle, supongo. Más allá de esto, no sé exactamente qué perfil va a tomar el Bafici a futuro. Hay muchas películas que no pude ver en Mar del Plata y, como no van a estar en el Bafici, tampoco las voy a poder ver. Javier, a esto, contestaba: “La podés ver en tu computadora, en HD”. Pero sabemos que no es lo mismo.

**¿Vos sentís que se está perdiendo el costume de ir a la sala de cine a ver películas?**

**JV:** Tengo varios alumnos y ellos no van al cine. Hace poco publiqué un texto para el sitio web *Subjetiva*<sup>4</sup>, a partir de una clase que había dado. Yo les contaba a mis alumnos que aún hoy, aunque filme con una camarita que tenga un monitor chiquito, en el momento que estoy editando, estoy mentalmente “proyectando” -como una metáfora- en la pantalla grande. Y les pregunté a ellos si les pasaba lo mismo. Ellos me miraron con cara de no saber de qué estaba hablando.

Todo esto surgió por el tema de las series. Se había iniciado una discusión en donde me decían que tenían un “valor cinematográfico”. Yo, la verdad, veo muy pocas. Entonces, escribí esa nota, haciéndome la pregunta sobre ¿qué es el cine? ¿Qué es lo cinematográfico? . Y llegue a la conclusión de que, obviamente, el formato y el registro no son los que definen lo cinematográfico, porque ya no importa en que se filma: si en filmico, en video, etc. De hecho, el estándar es siempre digital. Tampoco lo es la duración. Entonces, deberíamos pensar que el cine es aquello que está siendo pensado para ser proyectado en una pantalla grande. Para mí sigue siendo eso. No digo que lo otro sea malo, sino que es otra cosa.

Puede ser que alguien me diga que una serie tiene “valor cinematográfico”, pero está pensada para ser visualizada en una pantalla pequeña. Y eso, para mí, es un problema. Porque yo me crié y formé con la pantalla grande. De hecho, *Adán Buenosayres* fue un proyecto para televisión pero yo lo pensé para que sea proyectado en una pantalla





grande. Por eso valoro mucho los festivales; pero, posiblemente, eso sea cada vez más imposible para las nuevas generaciones.

**Sin embargo en los festivales sigue yendo gente a las salas de cine. A nosotros en la revista nos gusta la idea de generar una “mística”.**

**JV:** Sí. Por eso, en ese sentido, ahí sí se forma una mística. Y, como ahora cambia el consumo, hay que generar nuevas formas de proyectar películas. Fijate que las películas grandes, el cine mainstream, también genera una mística alrededor de las películas. No son “las películas” las que convocan, sino que es un elemento externo. Eso es una cuestión que se piensa desde el marketing, pero estamos hablando de lo mismo.

Quizás es por eso que hay tantas remakes, secuelas y cosas así por el estilo. El público

va a ver lo que ya conoce. Esto ya es viejo, el “Star System” lo hacía. Funciona con esa lógica. Voy a ver una película de un actor que conozco y que actuó en otra película que ya vi. En los festivales también se replica un poco esa lógica, se va a ver una película de un director que conozco. Pero esa mística que se genera en el cine comercial, no sé cómo se puede generar en el cine independiente. Y, a la vez, me pregunto “¿hay que generarla desde el marketing?”. ■

#### **Referencias:**

- 1- *Actual Director Artístico del Bafici.*
- 2- *Programador del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*
- 3- <http://www.retinalatina.org/perfil-de-festivales-mar-del-plata-argentina/>
- 4- <http://subjetiva.com.ar/2016/11/02/que-es-el-cine/>



# APUNTES QUIRÚRGICOS

POR EZEQUIEL DUARTE ■

La necesidad de conocer nuestros orígenes, de dónde provienen nuestras marcas, es particularmente intensa en una sociedad como la argentina. En ella, la memoria ante lo atroz ha llegado a ser un tema de Estado. La creación consciente de un ser nacional—siempre selectivo y autoritario—ha sido una entelequia seguida por muchos fanáticos.

En este sentido, ¿qué puede indicarnos una indagación consciente de nuestro pasado audiovisual? ¿Qué hemos seleccionado y qué hemos dejado de lado en el desarrollo histórico? ¿Cómo recuperar lo olvidado? Y

aún más específicamente, un interrogante que contiene una aseveración: ¿Qué pierde buena parte del cine platense actual al encontrar como principal referencia al cine estadounidense de hace dos o tres décadas<sup>1</sup>? Veamos un posible camino iniciado y escasamente continuado: el del 'cine científico', que implica una revelación del mundo diferente a la de las narrativas tradicionales.

En los orígenes del cine argentino, localizamos una labor pionera: la del doctor Alejandro Posadas y el camarógrafo Eugenio Py. En 1899, registraron, por primera vez en la histo-

ria, una cirugía. Una intervención de tórax innovadora. Pero los códigos de la narratividad aún estaban en pañales. Cuatro años antes los hermanos Lumière registraron *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* [*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895*]; Once años antes se filmó *Escena en el jardín Roundhay* [*Roundhay Garden Scene, 1888*], de Louis Aimé Augustin Le Prince. Fue la primera película en celuloide de la historia. En ella, la plasticidad se veía limitada por el recurso del plano general, fijo. El montaje de planos de distintas características aún estaba ausente.

En los orígenes del cine platense —al menos de aquél relacionado a su 'escuela'— también se halla una cirugía. Según cuenta Fernando Martín Peña, la Carrera de Cine de la UNLP “tuvo una primera etapa de actividad entre 1957 y 1962, bajo la dirección de Cándido Moneo Sanz [...] con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales”.<sup>2</sup> Fue en esta etapa —antes de la incorporación al plantel docente de realizadores como Rodolfo Kuhn, David José Kohon, René Mugica y José Martínez Suárez, con la consecuente 'profesionalización' de la formación— que, bajo la dirección del estudiante Luis Vesco, se realizó *Cirugía* (1960).

Ejemplo temprano de “las renovaciones estéticas y temáticas que atravesó el cine argentino de los '60”<sup>3</sup>, *Cirugía* nos presenta una curiosa —y hoy en día hartamente— combinación de documental y ficción. “Hay un actor intercalado que, de hecho, figura

A LA LUZ DE ESTE ARTÍCULO,  
**PULSIÓN** RECOMIENDA VER  
*TEJEN* (2015) DE PABLO RABE

en el guión. Pero los médicos, la paciente<sup>4</sup> y la 'operación en sí' son auténticos. Salvo los enfermeros que entran y salen con la paciente”<sup>5</sup>, explica la montajista Nanda Frati en la investigación de Santiago Asef, Carlos Bohm, Germán Celestini y Monti, Fernanda Esnaola, Hernán Khourian y Rodolfo Scandroglio.

A sabiendas o no, esta obra pionera del cine platense se alimenta de las aguas que nacen con el cine nacional y el registro de la operación de Posadas. Pero, como era de esperarse, los recursos estéticos empleados son mucho más ricos. Los planos detalle del bisturí cortando la carne y la grasa del vientre, anticipan en una década a Stan Brakhage y *El acto de ver con los propios ojos* [*The act of seeing with one's own eyes, 1971*]. La combinación de imágenes truculentas, el discurso frío del cirujano y los quejidos de la paciente consiguen un efecto angustiante y un innegable suspenso.

Estos ejemplos seminales de 'cine científico' se replicarían en 1995 con la realización de *Cirugía 2*. Un homenaje al film de Vesco que había sido descubierto por sus autores —los ya mencionados Khourian, Celestini y Monti, y Asef— en el Seminario de Media-

**“ EN LOS ORÍGENES  
DEL CINE  
PLATENSE –AL  
MENOS DE AQUÉL  
RELACIONADO A  
SU ‘ESCUELA’–  
TAMBIÉN SE HALLA  
UNA CIRUGÍA ”**

teca, dictado entonces por Peña.<sup>6</sup> Para ese momento, hacía sólo dos años que se había formalizado la reapertura de la Carrera — cerrada durante la última dictadura—, con el antecedente, desde la vuelta a la democracia, de la existencia de un Taller Experimental Audiovisual.

¿Hasta qué punto son los jóvenes realizadores platenses del siglo XXI conscientes de esta herencia? El cine es un amplificador de la visión y el oído, una prótesis capaz de hacernos ver y oír aquello que de otro modo ignoraríamos. Sin embargo, su potencial científico parece haber sido relegado. El proceso de dramatización que media entre el film de Posadas y Py y el de Vesco constituye una ligera demostración. Pero es mucho más pronunciado en la ‘telenovelización’ de los

documentales sobre el reino animal.

Quizás, la rememoración de algunos de los fundadores de este arte -el acto de traerlos de vuelta con frecuencia- sea el hecho que expanda lo que, consciente o inconscientemente, damos por dado en el planeta audiovisual. Recordemos que el largometraje argentino más antiguo que se conserva, un producto de la aristocracia porteña titulado *Amalia* [Enrique García Velloso, 1914], ya es un film narrativo hecho y derecho, de inspiración literaria (una novela de José Mármol). Y si vamos al caso específico del cine platense actual, no parece haber demasiado rastro de la herencia quirúrgica-científica. Esta especie de forclusión de todo un linaje audiovisual, es característica del desarrollo de la historia del cine mundial: la ciencia queda reclusa mayormente al protocine, los primeros experimentos con imágenes en movimiento (véase, verbigracia, la descomposición del galope del caballo hecha por Eadweard Muybridge, que permitió confirmar el despegue del suelo de las cuatro patas del animal).

Ahora bien, los avances tecnológicos (microcámaras, lentes microscópicas y telescópicas, manipulación y reconstrucción digital) implicarían posibilidades expandidas para el ejercicio audiovisual que, al mismo tiempo, resultarían en un virtual retorno a las intenciones originarias. Desde aquí, sólo se puede preguntar: ¿existe en La Plata, y en cualquier otro lugar, una generación -o al menos un conjunto de aspirantes a cineastas- interesada en la indagación del mun-

do físico y orgánico? Con la mayor y mejor disponibilidad tecnológica, ¿habrá quien realice sus potenciales? Aún más: ¿hay un público para una búsqueda que relegue la narración a un segundo plano<sup>7</sup>, sin quedarse tampoco en la sola expresión plástica?

La escena de *El exorcista* [*The Exorcist*, William Friedkin, 1973] que más síncope produjo entre el público fue la del arteriograma, un procedimiento médico invasivo. He ahí la potencia del procedimiento en sí mismo, aún si es simulado. He ahí un momento en que lo real, aún si es atravesado por la ficción, logra expresarse con voz propia. He ahí, también, en el mismo Hollywood que sigue extendiendo su cautivante hechizo sobre nosotros, los restos de una herencia trunca que se manifiestan con todo su poder. ■

### Referencias:

1- *A diferencia del cine de ficción (que tiene fuerte presencia del género de terror con elementos fantásticos y de la 'comedia de amigos), el documental ha mantenido viva la tradición de 'cine político', cuyo máximo exponente platense es Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972 [1973], trabajo conjunto de Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega. Y, hablando de Estados Unidos y su influencia, a los efectos de este texto quizás sea pertinente recordar que tanto la academia de cine de Hollywood como la de la Argentina son academias de Artes y Ciencias.*

*¿Por qué son los géneros lúdicos (terror, comedia) los más influyentes en el cine de ficción platense contemporáneo? Ensayar una respuesta comple-*

*ja requeriría de un estudio sociológico; especulemos con que se trate del hecho de que los realizadores pertenecen a una 'generación o 'corte social' muy influenciado por la cultura pop alternativa angloestadounidense, fenómeno emparentado con lo que le da cuerpo a la escena indie musical de la ciudad.*

2- Fernando Martín Peña, "Seminario de mediateca", en Romina Massari, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*, La Plata, EDULP, 2006, pp. 40-41.

3- Fernando Martín Peña, *Op. cit.*, p. 43.

4- *En el corto de Posadas y Py también se trata de una paciente.*

5- Fernando Martín Peña, *Op. cit.*, p. 45.

6- *Ibíd.*

7- *Lo que se entiende por narrativo suele estar determinado por cierta estrechez de miras: ya la película de Posadas y Py narra, sólo que su intención principal no es contar una historia sino registrar un acontecimiento con fines científicos. En Cirugía, consecuentemente con el cambio de época, ya se percibe la inversión de las intenciones: el propio montaje devela una intención primordialmente narrativa, aunque siempre respetando el orden del procedimiento quirúrgico.*







# PULSIÓN #5

<https://www.facebook.com/revistapulsion/>



# FORMAS DE LA MEMORIA

*Un ensayo preliminar sobre Cuatreros, de Albertina Carri*

POR LÍA GÓMEZ ■

El 1 de diciembre de 1967, mueren en una emboscada -acribillados por la policía del chaco- Isidro Velázquez y Vicente Gauna. Peones rurales desde principio de los años 50, Velázquez y Gauna, con el transcurrir de los hechos (y más especialmente en los años 60), se convierten en dos bandoleros (cuatreros) que desafían la ley en una provincia donde la desigualdad operante sólo puede generar injusticia. Era el segundo año de

gobierno de Juan Carlos Onganía en el país y hacía poco más de un año de la trágica Noche de los Bastones Largos. Meses después, ya en el 69, estallarían el Cordobazo.

América Latina estaba inmersa en una marea de transformaciones sociales, culturales y políticas, marcadas por la Revolución Cubana. En este contexto, Roberto Carri (sociólogo y profesor de la Universidad de Buenos Aires, que había sido brutalmente avasallada por



la trágica noche del 66) publica *Isidro Velázquez, formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968). Este joven de menos de 30 años -que luego será parte de la organización montonera- describe y analiza cómo la estructura del capitalismo es la que termina matando a los cuatrereros del norte. Estos, por su condición de fuerza pobre del capital, tienen a la violencia como único elemento de lucha y reivindicación popular.

El 26 de enero del 69, Leónidas Lamborghini publica una reseña en el diario *Crónica* sobre el escrito de Carri con el título de *Velázquez el vengador*, parafraseando el primer capítulo del relato. En el mismo, hace énfasis en el lugar de héroe popular que adquiere Isidro por su lucha contra el poder represivo, perpe-

trador de la desigualdad y la explotación.

El cine para Albertina es la forma lingüística que le posibilita reconstruir su memoria. Los indicios de las imágenes configuran su condición de real en la complejidad de la edificación de sus recuerdos. Así, a partir del montaje de material de archivo -tan diverso como revelador-, la película nos narra varias historias al mismo tiempo, mientras intenta comprender los avatares de la cultura y la política.

Pablo Szir filma junto a Lita Stantic, una película sobre Isidro: *Los Velázquez* (1971-1972). Film desaparecido, director desaparecido. Su historia es recuperada en *Un muro de silencio* (1993), de la propia Stantic. En *Cuatrereros*, política, cine y memoria se en-

# “EL CINE PARA ALBERTINA ES LA FORMA LINGÜÍSTICA QUE LE POSIBILITA RECONSTRUIR SU MEMORIA”

trecruzan dentro de una trama yuxtapuesta que nos propone encontrar su sentido final en los metalenguajes convocados por la estructura narrativa del film.

Podríamos destacar tres puntos centrales de la narrativa:

El primero es el de la propia Albertina: su vinculación con los Velázquez, con su padre, con su hijo Furio, con su cuerpo, con su condición de mujer, madre, lesbiana, vegana, militante, hija de desaparecidos, cineasta.

El segundo: la historia de los sentidos que configuran las imágenes, el cine, la televisión, la prensa. Las enunciaciones cotidianas que narran cada época con un absurdo tan obscuro que a veces solo el cine de ficción puede contrarrestar.

El tercero: la pregunta por la nación argentina, por el pueblo, por su lucha, por la repetición, por el Estado, por los cruces que

hoy nos configuran, por la responsabilidad de cada generación.

Podríamos decir que en los niveles enunciativos hay una preocupación por la historia argentina que, por un lado, se narra en la voz de la propia directora y, por el otro, a partir del montaje y la intervención de un archivo de imágenes que recupera desde clásicos combativos del cine -como *Ya es tiempo de violencia* (1969)- hasta propagandas oficialistas de la década del 70. Entrevistas a generales, portadas de diarios, experimentos químicos, referencias a hechos propios de la vida cultural del país y de la propia Albertina (como la maternidad o el hallazgo de los huesos de la madre de Marta Dillon, madre de su hijo Furio).

La materialidad de la memoria que puede destruirse se trasluce a veces en la manipulación del metraje, en la textura de la imagen. A través del found footage, la directora ya venía experimentando estas ideas en su cortometraje *Restos* (2009). Podemos decir que es ese trabajo con las imágenes el que le permite a Albertina encontrarse con la historia, con aquello que se narra.

*“Voy tras los pasos de Isidro Velázquez, el último gauchillo alzado de la argentina, y como la búsqueda del tiempo perdido siempre es errática, ¿voy detrás de los pasos de ese fugitivo de la justicia burguesa, o es que voy tras mis pasos, tras mi herencia? Viajo a Chaco, a Cuba, busco en archivos filmicos cuerpos en movimiento de algo que se fue muy temprano (...).”*

Las imágenes se funden unas con otras en una pantalla dividida en tres. Imágenes de mujeres, de familias, de soldados marchando, de sublevaciones en las calles, de violencia, de pintadas, de hombres y mujeres que recrean en sus rostros la emoción del amor y la lucha en los fragmentos de filmico elegidos. El modo narrativo, una constante.

*Cuatremos* se configura como un ensayo filmico, como una escritura audiovisual que, del mismo modo que el libro de Carri padre, invita a pensar la sociedad en su conjunto comprendiendo que la política también es parte de la semántica del lenguaje. “Lo real en este problema, no es siempre lo que Velázquez y Gauna hicieron durante el largo período de sus andanzas por el monte, sino aquello que la inmensa mayoría entendía que significaba Velázquez para ellos”, sostiene Roberto Carri en el prólogo de su libro, comprendiendo el poder de lo simbólico en la configuración de la verdad.

La última escena es un plano difuso, oscuro, iluminado por unas luces en el piso de un sendero que Albertina recorre junto a su hijo. Allí está el futuro, la continuidad, la posibilidad de la representación y de la interpretación en la generación venidera, que carga también con todos los muertos -dice la directora- que son de ella pero también de todos.

La desgarradora búsqueda de la verdad de la tragedia es lo que compone *Cuatremos* como una sinfonía cuadro sobre cuadro.

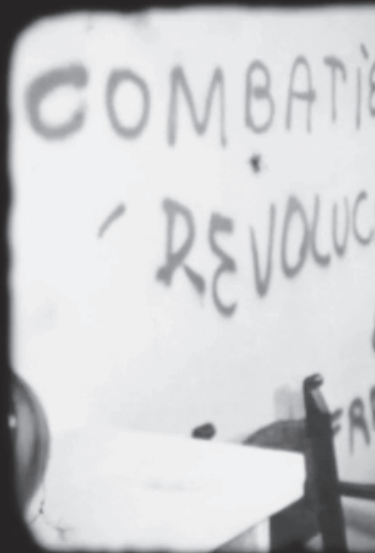
*Juan se iba por el río*, es un cuento desaparecido de Rodolfo Walsh. Como la película sobre

Velázquez, el escrito no ha sido encontrado. Se sabe, sin embargo, por quienes lo leyeron<sup>1</sup>, que narra la historia de Juan Antonio Duda, un soldado argentino que debía cruzar el cauce de un río que se abría a su paso. Allí aparecen barcos hundidos de las batallas que lo anteceden. De pronto, el agua retorna a su forma natural. No importa si Juan cruzó o no el río -o si se quedó en el fondo de tanta agua- sino que es capaz de encontrarse con la Historia, que sigue sus pasos marcados por la convicción de su lucha.

Podemos decir que, en *Cuatremos*, Albertina abre el cauce del río. Expone una corriente de imágenes y sonidos que aún sigue viva y que, sin duda, en otras visitas a la película nos dará aún más elementos para analizar. Carri padre, hija, Szir, Stantic, Lamborghini, Walsh, Velázquez, Gauna, son parte de la cultura política de formas revolucionarias donde la violencia y la poesía se configuran como parte de la historia argentina. Y allí, el cine tiene mucho por contar. ■

### **Referencias:**

1- *Lilian Ferreyra, compañera de Walsh, lo tipeó en la máquina de escribir y Martin Grass lo vio en la Esma, junto a otros papeles del escritor y periodista.*







# CONTAGIAR LA HISTORIA

*Una conversación con Albertina Carri a propósito de Cuatrerros*

Durante el 31° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, una obra logró sacudirnos del agobio fruto de una gran cantidad de películas polvorientas. Al calor del entusiasmo que la película nos contagió, se discutieron los lineamientos del presente número. Por este motivo, decidimos conversar con su realizadora, Albertina Carri.



**Agustín Lostra:** *Cuatreros* abre con una cita del libro de tu padre<sup>1</sup> que dice, entre otras cosas, “más importante que la crónica de los hechos es la significación actual de los mismos”. Sin embargo, para significar algo, actualizarlo, primero se lo tiene que contar.

Lo que nos impactó de *Cuatreros* es que tiene una necesidad febril de contar cosas en un tiempo en que la mayoría de las películas tienden a minimizar el relato. Y, al mismo tiempo, toma al discurso ensayístico y reflexivo, sin caer en el ombliguismo. *Cuatreros* sobrepasa al diario íntimo, transformando a la historia argentina en un álbum familiar ¿Coincidís con esta lectura?

**Albertina Carri:** Una de las características que me interesa especialmente de la película es que, a pesar de ser ensayística, o como un documental de reflexión, no pierde la idea de ficción épica. Ese fue el trabajo con la cantidad de trama. Además, está la operación sobre la memoria como algo inabarcable, toda esta acumulación que se convierte en recuerdo en el momento en que uno lo procesa y lo subjetiviza, lo convierte en una anécdota.

La cita de mi padre que abre la película es, de algún modo, la guía. Por eso, el primer film que intento hacer sobre Velázquez (la ficción sobre “su vida”) falla. Esa frase estaba ahí, dándome vueltas, y era algo de lo que quería lograr con la película. De hecho, en el camino de los diversos guiones que iba haciendo, en un momento pensé “lo que hay que hacer es tomar la estructura de un manifiesto para hacer esta ficción”. Pero empecé a leer manifiestos y me pareció im-

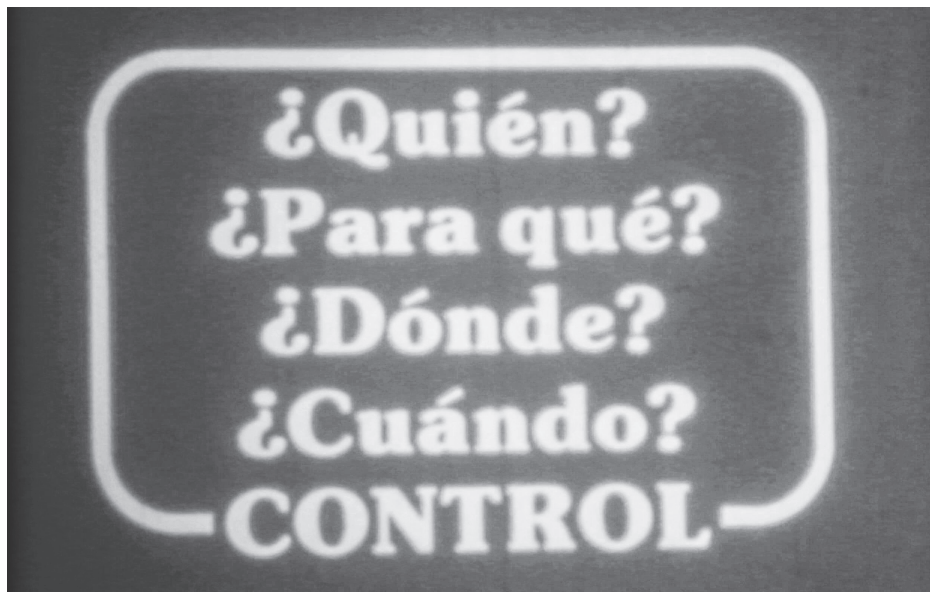
posible. Aunque, finalmente, *Cuatreros* tiene algo de esa lógica.

Por otro lado, así como la cita de mi padre abre la película, la cita que la cierra es de *Huckleberry Finn*. En el final, se vuelve a la ficción. De algún modo, se dice que lo único que podrá salvarnos de todo esto es la posibilidad de tejer, escribir, reescribir.

**AL:** Sabemos que *Cuatreros* tuvo un recorrido por varios formatos: fue una lectura performática para una obra de Lola Arias, una videoinstalación en el Parque de la Memoria y, finalmente, un largometraje ¿Por qué apostaste al formato cinematográfico para *Cuatreros*?

**AC:** Es curioso. Por 9 años, después de *La rabia*, no hice más películas. No tenía ganas. Había algo del formato del cine que me desilusionaba. Gran parte de esto tenía que ver con la circulación.

*La rabia* tuvo mucha exposición afuera. Es la película con la que más premios gané, cosa que no sabe nadie acá. Todo el mundo cree que fue con *Los rubios*, que tuvo mucha circulación interna. Pero, internacionalmente, *La rabia* fue la película que me posicionó como directora, por usar unos términos capitalistas. En cambio, acá tuvo poca circulación, un estreno muy cuidado en el MALBA. Después de eso lo que me pregunté fue “bueno, pero ¿yo hago películas para que las vean los franceses? ¿para que la burguesía europea lave sus culpas viendo cine latinoamericano?”. Ahí me hinché las pelotas. No me dieron ganas de seguir haciendo cine. Y empecé a buscar otros formatos, como la televisión y



las videoinstalaciones.

Cuando llegué a la videoinstalación *Investigación del cuatrerismo*, la última etapa previa al largometraje, creí que se había terminado el recorrido. Pero un poco por la insistencia del productor de la muestra, que veía una posible película, dije: “bueno, probemos”. No estaba convencida de que fuera a salir bien, tenía muchas dudas. Era muy probable que saliera mal porque era un proyecto muy ambicioso. Finalmente, funcionó el relato y se organizaron sus múltiples capas de sentido.

Con el mismo equipo buscamos este nuevo formato. Mi miedo era forzar el material, que había tenido otras instancias, para encontrarle un tempo cinematográfico. Pero la forma de libro de aventuras finalmente se pegó a la idea de largometraje: ni la videoinstalación, ni la performance podían

responder a esa lógica. Sin embargo, la película es también una performance y tiene una herencia de la videoinstalación, en la multiplicidad de pantallas. Pero es una experiencia completamente diferente porque hay una narración muy severa, que es para mí lo que la convierte en película. Lo que la transforma en un hecho cinematográfico.

**Pablo Ponzinibbio:** Finalmente, volviste al cine.

**AC:** Sí, hice la película. Porque volví a creer, qué se yo. Igual, corriéndome bastante de la lógica de distribución del cine. Si bien se estrenó en salas, entiendo que la película trasciende el tiempo. Trasciende ese momento del “estreno”, que no es más que una parte de la historia de la película. Pero después su transitar, su comunicar y su expresividad es otra cosa.

**AL:** Queríamos saber cómo fue el trabajo con el



material de archivo, cómo fue la metodología...

**PP:** Pensar cómo se pone en escena el pasado, qué método uno puede afrontar...

**AL:** ... qué sistema fuiste encontrando.

**AC:** Sí, fue eso, un sistema que fui encontrando en el camino, en el contacto con el material. No tenía un método. Lo primero que sí encontré fue listas. Listas y listas y listas. Fue un momento muy abrumador del trabajo, quedarme frente a páginas y páginas de Excel, pensando: “¿qué hago con esto? ¿Cómo voy a encontrar algo?”, y empezar a descualificarlas.

Otro momento, fue encontrarme con el material. Algo más parecido al revelado, a cuando aparece la foto. Lees “Galtieri haciendo una entrevista...”. Pero vos no puedes

pensar de antemano que Galtieri, cuando lo entrevistan, dice que uno de los logros de su gobierno es la paz. Y que, además, en el momento que lo dice, se seca la baba de la boca. Eso sólo lo encontrarás en el momento en que lo ves.

Y, además, no es ver una sola vez. Es hacerlo varias veces para entender qué estás viendo. Por ejemplo, sobre la toma de los colegios industriales había un montón de material. Entre eso, aparece esa escena que es genial: la madre que le manda el té con leche y un pulóver a esos chicos súper políticos, que hablan todo articulado y toman todas las decisiones en colectivo. Aparece esa madre y te das cuenta de que son unos pibes de dieciséis años.



Después, ya visualizado y memorizado, vino el proceso de edición con Lautaro (Colace). Teníamos ya un trabajo transitado, por la videoinstalación previa. Pero, en *Cuaterros*, fue muy curiosa la búsqueda de la composición de cuadros, cómo hacer hablar al material dentro de un mismo fotograma. Ahí empezaron a aparecer las asociaciones y el humor de la película, que me pareció muy importante para tolerar lo que transita y plantea.

**PP:** Vos decías, en algunas entrevistas, que para llegar a Isidro hiciste mucho hincapié en las capas de genocidio que formaron la sociedad argentina, en cómo se va repitiendo esa tradición de violencia...

**AC:** La película es una performance y tam-

bién una gran denuncia a la sociedad civil argentina. Hay una cosa que pasó bastante desapercibida: el tema de exponer mi expediente. Lo que significa ese expediente es que la sociedad civil participó de la dictadura. Porque ese trabajo lo llevaron adelante psicólogas sociales...

**PP:** Profesionales...

**AC:** Profesionales que trabajaron para ese estado dictatorial. Hay una complejidad ahí que todavía no se ha pensado. Siempre queda la imagen de los militares como unos "malísimos". Pareciera que nunca se pueden terminar de desglosar las capas y capas que significaron esos estados de violencia y todo lo que habilitaron dentro de la sociedad.

Y la exposición del archivo, sobre todo de

# “CUATREROS ES LO CONTRARIO AL FRACASO. LA PELÍCULA SOSTIENE QUE HAY UNA REVOLUCIÓN POSIBLE”

los noticieros, también es parte de esa denuncia. Se le tiene miedo a la palabra “denuncia” porque, en general, cuando se hace en formato cinematográfico, es una porque-ría lo que sucede.

**PP:** Porque es una sola cosa.

**AC:** Claro. La película, al ser varias cosas, al ser una performance, al ser un poema también, en su recorrido, en su forma, se arma. La denuncia funciona ahí adentro. El material de los noticieros también está en esta línea de pensar.

No es que acá llegaron unos malos que vinieron y nos cagaron a palos a todos. Hubo una sociedad que pedía, que apoyaba. Porque, todos los días en el noticiero, le fueron quemando la gorra con los subversivos. Como se ve en la nota del robo de pelucas, que es fantástica. Además de lo que significa para mí: por el tema de las pelucas en *Los*

*rubios*. Ahí se ve cómo el notero empuja al dueño del local, cargándole las tintas con los subversivos, hacia un discurso que el tipo no está viviendo. Esta lógica de “informar” que termina llevando a dónde nos lleva. Macri no salió de un repollo, el cincuenta por ciento de la población no lo votó porque Cristina se pintaba las uñas y no les gustaba cómo se peinaba. Hubo un trabajo muy groso y muy fino de los medios para llegar dónde llegamos. Y también un trabajo de la otra parte. Bueno, eso es otro tema.

**AL:** En la presentación de la película decías que, a diferencia de tus largometrajes anteriores, esta se podía disfrutar. Te queríamos preguntar: ¿Esto es para vos una posición estructural, un paradigma, un punto de inflexión; o lo lees como un caso puntual?

**AC:** La verdad es que creo que cada película de algún modo es un caso puntual. Sí, veo claramente que es muy vital. Es una película de fe. Por eso conté todo ese momento anterior de desilusión con el cine, porque hacer *Cuaterros* fue retomar el romance. Una gran convicción con respecto al lenguaje cinematográfico. Me es muy difícil saber si eso es paradigmático con respecto a lo que sigue. No lo tengo tan claro.

Soy deleuziana, creo en la energía del texto. Puede ser que vuelva a encontrarme con un texto que tenga que maltratar al espectador, que no sea disfrutable. Por eso, cada película es tan diferente. En el caso particular de *Cuaterros*, era una exigencia que la película sea entretenida, disfrutable. Además, eso la hace más provocativa. Porque si tuviese un



tono de solemnidad, se convertiría en una sola cosa. La posibilidad de no serlo es lo que la vuelve expansiva, para otro tipo de espectadores, no sólo los involucrados.

También retome una idea que viene de *Los rubios*, la de la memoria como órgano vital. Justamente, como algo que vive, que respira, que se mueve. Que no se puede compartimentar. No se la puede poner en un lugar estanco y decir: “éste es el recuerdo”. Hay un recorte que se va haciendo, que no tiene que ver solamente con el paso del tiempo sino con los humores políticos y sociales a los que estás expuesto como persona. Dar cuenta de ese paso del tiempo también me parecía interesante para volver al cine. Y, además, para volver al tema. Porque, en un principio, además de no querer hacer cine, tampoco quería volver al tema.

**AL:** En la película, además de saquear tumbas y traer a los muertos al presente, historizas el presente. Te reconoces como parte de un colectivo (Llinás, Peña, Stantic), aparece la idea de que uno no hace cine solo...

**PP:** Te reconoces como generación...

**AC:** Me parecía importante transmitir parte de mi formación; que no es sólo “la Universidad del Cine”, sino también otras cosas que, como directora, fui escuchando y viendo. Es una exploración muy afectiva. Me gustó mucho lo que dijo Mariano cuando la vio: “Es como una fiesta en la que estamos todos”. Y yo le dije: “bueno, por suerte no es *La fiesta de todos*”, que es una película de la dictadura sobre el mundial del 78. Una película horrible que aparece también en *Cuatreros*.

Pero sí, es una fiesta en la que estamos

todos. Hay algo de citarse con los muertos también. Los muertos y los vivos viviendo en paralelo: está Szir, está Cedrón, está mi viejo, está Juárez. Es un gran homenaje al cine argentino o a lo que a mí me interesa del cine argentino. También tiene cierta idea de pandemia, que es una palabra que me gusta mucho. Porque, originalmente, la palabra griega viene de una fiesta. Se va abriendo la película de un modo pandémico, que tiene que ver con esto que decían de profanar tumbas.

**PP:** En la película se amplía la idea de familia: a tradición, a historia. En *Los rubios*, tu familia era tu equipo de rodaje y en *Cuatreros*...

**AC:** En *Los rubios* no llamé nunca “familia” a mi equipo de rodaje. Es otro camino que se inicia. “Familia” es el libro de Althusser.<sup>2</sup> Las instituciones con las que te domestican desde un principio son la familia, la iglesia y la escuela. Son sistemas de dominación, por cómo están organizados. Desandar eso es difícilísimo.

*Cuatreros* es una declaración de principios. Decir, “bueno, ¿cómo vamos a hacer con esto?”. Es una de las cuestiones a desarticular de este mundo: el concepto de familia. Y la idea de amor romántico, que es su comienzo: “Dos personas que se aman y deciden armar una familia y propagarse en vástagos, cagándose la vida sucesivamente por el resto de la eternidad”. El desafío es buscar otras formas de vida, otras formas de goce.

**PP:** En *Cuatreros* hay un doble juego en el que vas asumiendo todos los grupos de pertenencia (la familia, el cine, el contexto político), sin que se nieguen los unos a los otros. En la misma película sos la nieta de



tu abuela, la hija de tu padre, la cineasta, la amiga de Llinás... Ahí veo una gran diferencia con *Los rubios*.

**AC:** Lo que pasa es que son películas muy distintas, hechas en momentos muy distintos del mundo. *Los rubios* se estrena en 2003, luego de la crisis de 2001, cuando recién asume Néstor [Kirchner] y la política de derechos humanos comienza a volverse un asunto estatal. Antes de eso, era el indulto. Los derechos humanos no eran parte de la agenda, los desaparecidos eran casi una mala palabra, no se habían abierto los juicios.

Era otro mundo y yo tenía otra edad. En *Los rubios* todavía les estoy reclamando a mis padres: "¿Qué hicieron? ¿Cómo me dejaron acá? ¿Qué hago con esto?". Acá, en *Cuatreros*, me pongo a la par de ellos. Digo que yo hubiera hecho lo

mismo si hubiera tenido su edad. Me corro del lugar de hija que pide, que mira para arriba, de la arruga en la nuca. Ese es un cambio sustancial. Pero tiene que ver con un cambio de edad, no sólo mío sino también del mundo. El mundo es otro, en todos los sentidos.

**AL:** Veíamos que en *Los rubios* la operación era ir de lo histórico a lo anecdótico.

**AC:** Sí, el procedimiento en *Los rubios* era ese. De lo macro a lo micro, de lo público a lo privado. Por eso creo que fue lo que fue, porque el procedimiento en ese entonces era al revés: "esto que me pasó es lo colectivo, es lo que nos pasó a todos". Y en *Los rubios* era: "bueno, esto es con lo que me crié, leyendo en el diario que no sé qué cosa. Pero esta es mí historia".

**AL:** Veíamos que en *Cuatreros* era un poco a

la inversa, todo lo anecdótico se termina volviendo histórico. En esta lógica de pandemia, de pasar un legado histórico, de contagiar.

**AC:** Claro, hay algo del orden del entusiasmo también. Ahí, en lo contagioso. Lo que también tiene la película es un entusiasmo que la vuelve contagiosa.

**AL:** La película, de algún modo, no maltrata al espectador como otras. Deja una herida capitalizable.

**AC:** *Los rubios* es la historia del fracaso. De hecho, el título tiene que ver con el fracaso de un proyecto, de...

**PP:** La proletarización...

**AC:** Claro, mis padres se van a un barrio, haciéndose pasar por obreros, y todo el mundo los llama "los rubios". En la tesis de la película hay algo sobre lo que no se hablaba en ese momento: el fracaso de ese proyecto.

*Cuatreros* es lo contrario al fracaso. La película sostiene que hay una revolución posible. Todavía. A pesar de todo esto y de que, acá y allá, nos mataron y re mataron. Y que, incluso, ahora mismo estamos viviendo en este estado que nos deja pasmados como sociedad, como nación. Igual, hay una revolución posible. Eso es lo que comunica entusiasmo en la película.

Desde el momento en que yo no soy sólo víctima, sino que hago memoria, me convierto en fuerza de resistencia. Entonces, lo que fracasa finalmente es ese plan de Operación Silencio. Hay algo de eso que está en la imprevista de la película.

**AL:** La historia no se terminó.

**PP:** Claro, como dice Oscar Cuervo<sup>3</sup> en el ar-

tículo sobre *Cuatreros*, la película demuestra que el "fin de la historia" terminó.

**AL:** Eso es lo que celebrábamos del procedimiento. Nos parece que hay muchas películas que te dejan "tirado", sin salida.

**AC:** Tiene que ver con eso de hacer vivo el pasado. Es ese tipo de entusiasmo. También correrse de cierta lloradera. Para mí la frase "la derecha peronista le entrega el país a la derecha neoliberal" está directamente relacionada con la experiencia traumática que viví en el último tiempo del kirchnerismo. Con la lloradera. Me fui del Facebook, en parte, porque no soportaba más esa cosa lacrimógena.

Me parece que la postura tiene que ser más: "bueno, a ver, esto es lo que hay". Hay algo de eso en la historización del presente ¿Qué vamos a hacer con esto? ¿Nos vamos a poner a llorar todos los días diciendo "qué horror, qué horror, qué horror"? ¡Reflexionemos! Porque, además, los procesos históricos, los cambios sociales, son largos. Preguntale a los pueblos originarios.

**AL:** De avances y retrocesos...

**AC:** Claro. Por eso, encuadrar en términos históricos ubica dentro de un mapa, de una cartografía social. No te deja en la calle llorando.

### Referencias:

- 1- "Isidro Velazquez: formas prerrevolucionarias de la violencia", Roberto Carri, 1968
- 2- "Ideología y aparatos ideológicos del estado", Louis Althusser, 1969
- 3- "Sombras Terribles", en su blog Taller La Otra. <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2017/02/sombras-terribles.html>

“La madre y el hijo miran,  
desde el lado de la patria,  
el río que es argentino  
todo el ancho de una pampa”.

- Héctor Viel Temperley, *Del niño que aprendió a nadar*

# ¿QUÉ HACEMOS CON CUATREROS?

POR LAUTARO GARCÍA CANDELA ■

Debería volver a ver *Cuaterros*. Es agotadora, tiene un ritmo demencial: no por su rapidez, sino por todo lo que acumula. A la manera de Jack Kerouac -que no tenía plata y entonces escribía todo de un tirón, en un largo aliento, poniendo en la máquina de escribir un rollo de papel interminable sin márgenes ni párrafos-, Albertina Carri tarda mucho tiempo en escribir pero nunca para: cada pelusa que atravesase su ombligo es pasible de ser escrita y transmitida (viajes al norte, a Cuba, maternidad/paternidad, algunos chismes de la FUC). El ombligo es interminable, oceánico. Nosotros cabemos ahí.

Adentro, también están D y M, compañeros cinéfilos, que me comieron la cabeza a la salida, hablándome de la poca relación entre las imágenes y la interminable voz en off de la película de Albertina Carri. Miraba la curiosa arquitectura de ese museo que va a pérdida, fumaba y escuchaba: “*Cuaterros* es una película pretendidamente ‘de ensayo’ que se hace muy pocas preguntas por su forma”. Clásico reclamo que a veces desestimo para hacerme el intuitivo, el inocente. La pe-

lícula repite el mismo procedimiento en toda su duración. Carri habla -a veces más, a veces menos- y lo que vemos es material de archivo desordenado y fragmentario, relacionándose entre sí y con el relato oral. Varias pantallas al mismo tiempo recuerdan al origen de la película, pensada como una instalación. El argumento, si es que existe, es difícil de seguir como los pasillos del Malba. Da vueltas alrededor de los intentos por adaptar *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, un texto sociológico escrito por su padre. De esas aproximaciones fallidas surge la voz el relato.

Lo que hace la película, a nivel de la imagen, es poner en escena “lo otro” que sucedía paralelamente a los padres de Carri proletarizándose (pasarse a la clandestinidad y mudarse a un barrio de los suburbios). El relato mediático, Mirtha Legrand, propagandas promilitares, incompreensión en los noticieros. La imagen se organiza de manera casi autónoma, sin necesidad de dialogar concienzudamente con el texto. Las pantallas funcionan como un zapping voluntario que



puede hacer quien mire. El oído y el ojo quedan irreconciliables.

En el monólogo de Carri no hay glitch, no hay nada que rompa la cadena: se encabalga todo muy fácil. En ningún momento quien habla se aproxima al trauma, al límite de la forma, en donde el lenguaje por definición debe retraerse. La experiencia vivida parece ser siempre absorbida por el verbo. Defecto transgeneracional: la teleología. El archivo fílmico, incluso su textura, no permite la interrupción o la discontinuidad. Lo que se ve, esas pantallas, tienen como beneficio el proveer un beat indulgente sobre el que Carri puede rapear indiscriminadamente y su defecto es, justamente, que son sólo eso: un comentario servil.

Pareciera que no hay velo para correr, que

la película se vuelve totalmente transparente para nosotros. En ese estado de las cosas, las preguntas que se plantean no son tales. La pregunta asertiva o el falso defecto<sup>1</sup> (“mi defecto es que soy muy puntual”, apunta D, irónico y preciso) sirve como pose, apariencia grave de algo que no va más allá. Hay algunos desvaríos que cuanto más desenfrenados son, cuanto más lejos van, más bellos son. Sólo por su gratuidad. Si se considera que la película llega lejos en su cometido -sea cual fuere- es porque es insistente en sus prerrogativas.

*“Hoy la casa de mi infancia ya no existe /  
ni hace falta  
yo la llevo bien adentro en mis entrañas  
toda llena de colores y de desapariciones*

## “ EL PROBLEMA NO ES LA PRIMERA PERSONA SINO LA IMPOSIBILIDAD DE MOSTRAR ALGÚN TIPO DE TOTALIDAD ”

*muy tempranas, muy profundas, muy amargas*“  
Fito Paez, *La casa desaparecida*

Volví a ver *Cuaterros*. Para escribir sobre la película, me convenzo, hay dos caminos: disecionar cada parlamento y tratar de iluminar o agregar capas de oscuridad, relatos encontrados, sobreinterpretaciones. Enturbiar las aguas, ponerse definitivamente barrocos. Algo que los padres de Carri, en su prosa o en sus actividades, por elección política no se permitían. Y allí surge la distancia con su hija, que es esencialmente barroca, elija playmobils o proyectores.

“Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos”. Esa frase abre el prólogo del libro del papá de Carri y se repite en *Cuaterros*, también al principio. Podría ser la definición del barroco literario en algún manual escolar. A la vez, quizás sea la frase con más 678 del cine argentino. Sin embargo, a partir de ella

la película va trabajando -trabajo de hormiga- en una dirección contraria: porque las verdades personales también son hechos, bien lejos de las interpretaciones. Es bastante precisa en los acontecimientos y la evolución de las escrituras. Es casi un catálogo de dolencias, quizás demasiado precisa: el diario (género barroco) se combina con el ensayo, sin fisuras.

Pero Carri ya había leído el libro de su padre.<sup>2</sup> Bah, o al menos su doble en *Los rubios* (Analia Couceyro) lo había hecho. Martín Kohan, en un artículo bastante revulsivo<sup>3</sup>, advirtió algunos gestos en esa escena en particular<sup>4</sup>. No contenta con utilizar a una actriz para que actúe de ella -distancia brechtiana si se quiere-, elige uno de los pocos pasajes que no escribió el autor: ¡el epígrafe!. Y el libro: ella tiene una primera edición manoseada y hermosa que aparece antes en la película; pero para esa escena prefiere utilizar una edición más nueva, de un año antes del inicio del rodaje. Doble o triple distancia que ahora se disuelve en un ¿llamado histórico? ¿culpa familiar? ¿el nacimiento de otra conciencia política? Trece años después, Carri se hace cargo y la diferencia es sustancial. Ésta es su manera de hacerle caso a esas voces que le llegaron. Tantos años de kirchnerismo no fueron en vano.

“Me tiraron los muertos”, dice Carri. En esa frase totalmente exenta de ironía —“me banqué la dictadura”, esa sí es terrible, ¿o no, Cambandié?-, se encierra algo por fuera de lo estrictamente cinematográfico. Más que negar los mandatos -eso declara en un momento



de la película, lo que es un poco pose-, hace lo que puede con lo que hicieron de ella. En ese camino surge la tragedia familiar, que es la nuestra. La imposibilidad de hacer una película -más bien, la verificación de ella- es la misma imposibilidad, sintomática, de que podamos tener una vida más o menos normal en este país, lleno de corridas.

D y M dicen que prefieren esta última por sobre *Los rubios*: hace hablar al material, a veces lo deja ser.

Todo texto es, a la vez, un posicionamiento más o menos explícito sobre la literatura y la crítica. Los mejores son los que dejan sentada su posición sin decirlo. Intervienen sin tanto espanto. A mí no me sale tan bien eso, a Albertina Carri tampoco. Necesitamos enunciar la enunciación. Modernismo tardío que, a la vez, se encabalga en cierto posmo de los argumentos: no podemos ver, más que por un vidrio empañado de sobreinterpretaciones.

Cuando volví a ver *Cuatreros*, resultó notable cómo el horizonte de la película se revela demasiado corto, con la imposibilidad de asumir una voz más colectiva. Quizás esté pidiendo peras a los olmos. El problema no es la primera persona sino la imposibilidad de mostrar algún tipo de totalidad. Carri, en *Los rubios* y en *Cuatreros*, persigue -se aproxima- a lo incompleto como forma. Es válido pero demasiado visto. Necesitamos más paranoia, teorías conspirativas, manifiestos inútiles. Algo que atenace la realidad con la fuerza de mil personas. ■

PD: Había encajonado este texto. Varias semanas después ya es otoño y me despierto confundido de la siesta. Soñé una escena con Albertina Carri sonriendo -feliz y malvada- cuando encuentra la escena del robo al local de pelucas, en un cuartito del Museo del Cine. Los proyectores hacen un ruido infernal, seguro hace calor, y ya está hace varias horas ahí. Ella mira esas imágenes proyectadas: incluso parece que el propio dueño del negocio, 40 años antes, no puede creerlo. Miren ese gesto, ¿qué clase de reacción es esa? Una mirada cómplice surge. Ahí, mientras Carri ríe, entiendo un poco más. Las de ella son circunstancias especiales: ustedes no lo intenten en sus casas.

### **Referencias:**

- 1- *Buscando monografías sobre el tema, lo único que pude encontrar en una noche de insomnio fue una entrada en el blog de Alejandro Rozitchner. No me juzguen. <http://100volando.blogspot.com.ar/2009/07/defectos-positivos.html>*
- 2- *Si buscan en Todas las críticas, sitio que reúne la crítica nacional en papel y online, no se van a enterar de ese dato. Así estamos.*
- 3- *Kohan, Martín, "La apariencia celebrada", Punto de vista, n° 78, Buenos Aires : abril de 2004.*
- 4- *Recomiendo ver Los rubios antes de ver Cuatreros.*



# SIGNOS DE PREGUNTA

*Apuntes sobre dos rarezas argentinas: Alianza para el progreso y... (Puntos suspensivos)*

POR ÁLVARO BRETAL ■

El panorama del cine argentino de fines de los sesenta era prometedor. Desde comienzos de la década, una serie de directores jóvenes venían estrenando películas novedosas. Con un foco intimista, fuertemente anclados en cierta literatura contemporánea y con la temprana referencia a Leopoldo Torre Nilsson, las primeras películas de directores como Manuel Antín (*Los venerables todos*, *La cifra impar*, *Intimidación de los par-*

*ques*) y David José Kohon (*Prisioneros de una noche*, *Tres veces Ana*) eran un soplo de aire fresco en relación a un cine de géneros que se había ido agotando durante el transcurso de la década anterior. El modernismo había llegado al cine argentino.

Sin embargo, el modernismo no se vería expresado solamente en dramas intimistas individuales, familiares o de pareja. A partir de mediados de los sesenta y durante un pe-

río que inicia su ocaso en 1972, con la censura en ascenso que anunciaba a la dictadura de 1976, se produce un pequeño estallido en el cine nacional. Ese pequeño estallido tiene que ver, principalmente, con la aparición de discursos estéticos vanguardistas (el Grupo de los Cinco, liderado por Alberto Fischerman; los cineastas experimentales, vinculados al Instituto Di Tella) y posiciones políticas cercanas al peronismo de izquierda o el marxismo (Solanas, Gleyzer, Cedrón).

En casi todo el cine argentino valioso que va desde fines de los sesenta hasta mediados de los setenta lo político tiene un lugar clave. En algunos casos, esa relación es directa, explícita (*Los traidores*, *La hora de los hornos*). En otros, el blanco es una lógica cultural-empresarial del star-system que, en muchos aspectos, era una novedad en la Argentina de la época. Pienso, sobre todo, en dos películas de iniciación como *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) y *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1970), donde sus jóvenes personajes se introducen en universos amorales (el mundo de la música pop, en el primero caso; el mundo de la moda, en el segundo) que usan sus cuerpos y talentos con fines económico-comerciales. Incluso, en un film críptico y experimental como *The Players vs. Ángeles caídos* (Fischerman y otros, 1969) hay una lectura de las disputas ideológicas centrales de la sociedad argentina de la época, en el contexto de una obra de teatro vanguardista constituida por dos grupos enfrentados.

De ese grupo de películas, hay dos que me llaman particularmente la atención por su

carácter abierto y heterogéneo; dos películas en las cuales se cruzan lo político y lo cultural, introduciendo a la vez el erotismo, la comedia, el horror, el baile y la religión. Me refiero a ... (*Puntos suspensivos*), de Edgardo Cozarinsky, y *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, dos óperas primas terminadas en 1971. Ambas pertenecen a universos cinematográficos afines -muestran, por ejemplo, una fuerte influencia del cine de Godard de los sesenta- y sus directores comparten la característica de que vieron trunca su carrera en Argentina a partir de mediados de los setenta. Cozarinsky se exilió en Francia, donde sostuvo una carrera notable como cineasta y escritor, y recién regresó a comienzos de la década del 2000. Ludueña, por su parte, después de su segundo largo (*La civilización está haciendo masa y no deja oír*, 1974) dejó de filmar durante un lapso de 35 años.

Ambos exilios -del país, en un caso; del cine, en el otro- son coherentes con dos carreras que nacieron incomprendidas. ... (*Puntos suspensivos*) no tuvo estreno comercial en Argentina y, en su momento, se hicieron poquísimas copias que con los años se perdieron o destrozaron. La Fundación Cinemateca Argentina logró recuperar el negativo original, a partir del cual se logró obtener una copia nueva en 35mm en el año 2011. A Ludueña no le fue mucho mejor: tras el estreno en Cannes de *Alianza para el progreso*, el gobierno de Agustín Lanusse prohibió su estreno en Argentina y, peor aún, le iniciaron un juicio por obscenidad e incitación a la violencia. Parte del mundillo cultural del momento también

despreció al film por obsceno. La prohibición se levantó en 1999, cuando ya eran pocos -menos- los interesados en acercarse a la película. En la presentación de... (*Puntos suspensivos*) en el programa Filmoteca (2013), Cozarinsky le dijo a Fernando Martín Peña que su película era “inmostrable en un cine público en su época”. Esta afirmación vale, también, para la de Ludueña.

Los dos films significaron un golpe en el universo cinematográfico argentino (lo cual no quiere decir que hayan dejado herencia, en gran medida porque el propio contexto sociopolítico se encargó de cerrar esa puerta) y abren preguntas que tienen sentido y validez hasta el día de hoy: ¿cuáles son esos elementos tan molestos que están presentes en los debuts de Ludueña y Cozarinsky? ¿Qué se puede aprender de ellos para crear un cine que perturbe el presente, anclado en nuestras inquietudes políticas y culturales? ¿Es posible hacer, en la actualidad, cine de estas características?

En *Alianza para el progreso*, una ciudad bombardeada es el marco en el que se enfrentan varios personajes: empresarios inescrupulosos, sindicalistas traicioneros, representantes del gobierno norteamericano, militares, artistas y guerrilleros. El tono es lúdico, para nada solemne ni dramático. Ludueña vincula a estos personajes de formas sorprendentes (la representante del imperialismo siente deseos sexuales por la joven Clase Media, Clase Media y un burgués nacional bailan largamente al ritmo de *Down on the Corner* de Creedence Clearwater Revival, el

enfrentamiento/tiroteo final se produce en el estudio-teatro de un artista con “conciencia social” que trabaja para el imperialismo), dándole al relato un aire de fábula deshilachada, donde la situación general y el rol que ocupa cada personaje son más importantes que las andanzas individuales. La película es fantasiosa y delirante, pero dialoga -desde su título- con los conflictos sociopolíticos reales de su tiempo. Los juegos con voces en off y el uso de música extradiegética con efectos cómicos, generan un distanciamiento y alejan al film de todo realismo. Sin embargo, hay un posicionamiento claro: los personajes menos ridiculizados son los guerrilleros, la vileza de los soldados imperialistas es incomparable (hay una extensa escena de tortura y violación) y el mensaje final, si bien es absurdo en su representación, muestra esperanza para los militantes que defienden su país. “Su ideología es, por supuesto, la de los guerrilleros”, dijo con indignación la escritora Silvina Bullrich luego de la proyección en el Festival de Cannes de 1972.

... (*Puntos suspensivos*) también se presentó en Cannes pero el año anterior. A diferencia de *Alianza para el progreso*, el debut de Cozarinsky sigue a un personaje puntual -un cura de derecha llamado M., interpretado por el productor discográfico y editor literario Jorge Álvarez- que, según el propio director, tiene el rol de “iluminar contextos”. M. se mueve entre situaciones diversas y, en ese movimiento, presenta un fresco poderoso de la Buenos Aires de su tiempo. Cozarinsky, posicionado ideológicamente en un lugar menos claro

que Ludueña, se da una serie de libertades infrecuentes: introduce un documental en medio de la ficción, mezcla color y blanco y negro dependiendo de los intereses estéticos, y dispensa críticas mordaces en la piel de personajes de edades, ideologías y pertenencias socioculturales diversas. Filmada durante fines de semana, con una cámara prestada, ... (*Puntos suspensivos*) concatena situaciones de ídoles muy distintas: desde un relato en primera persona por parte de una mujer antes de una sesión de espiritismo, hasta un documental sobre el microcentro porteño convertido en Calcuta. La narración no tiene un hilo narrativo claro -otro vínculo con *Alianza para el progreso-* y el afán experimental está en primer plano, entre otras cosas, a través de un diálogo constante entre cine y teatro. No es casual que la gran influencia nacional de Cozarinsky haya sido *The Players vs. Ángeles caídos*.

Las dos películas presentan inquietudes políticas y culturales desde abordajes tangenciales, con una consciencia clara de que las decisiones formales tienen tanto peso como las narrativas. Una búsqueda constante del cómo decir las cosas (que Cozarinsky continuó en una obra regular, aunque con cambios palpables en estilo y visión del mundo) es evidente en ambos films. Tal vez, más evidente que cualquier otra cosa.

Esto tiene, claro, ciertas implicancias. Una es que no se trata de películas populares o masivas, que buscarán comunicarle a su público mensajes limpios, de forma directa. Lejos de la denuncia, se trata de *pelícu-*

*las-interrogante* que proponen un constante contrapunto entre el mundo social real y el universo de la fábula. Un contrapunto que es tenso y molesto pero también, particularmente misterioso. No son films pensados para tomar conciencia del mundo, pero sí pueden servir para tomar conciencia de las extensas posibilidades del lenguaje a la hora de abordar ese mundo.

El hecho de que a partir de mediados de los setenta haya sido imposible realizar esta clase de películas, sugiere que pueden resultar más espinosas que ciertos films políticamente bondadosos y didácticos. Con el regreso a la democracia, el cine de denuncia reapareció con potencia (en formas variadas, que van desde el primitivismo de *La noche de los lápices*, hasta la corrección política for export de *La historia oficial*) pero durante muchos años apenas hubo noticias de experimentaciones formales de estas características. Cozarinsky dijo que Godard era el único referente de la Nouvelle Vague que les interesaba a los cineastas jóvenes de comienzos de los setenta. Eso cambió: en las generaciones de los últimos veinte años, Rohmer y Truffaut parecen tener una influencia mucho mayor. Tal vez, eso también tenga algo que ver con la rareza de *Alianza para el progreso* y ... (*Puntos suspensivos*) en el panorama cinematográfico nacional. Pero esa es otra historia y merecería otro análisis. ■

# UNA CAJA DE ESPEJOS VIVOS

POR PABLO PONZINIBBIO ■

Durante el 31° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata pude ver *Cuaterros* de Albertina Carri. Allí, en sus metalenguajes, encontré materializadas reflexiones, compromisos, que quisiera compartir casi a modo de paradigmas, a pesar de que estos estén conformados por tensiones irreconciliables. Esta necesidad programática, de sistematizar algunas de las inmensurables variables de un film, surge como respuesta al vaciamiento de las formas contenido<sup>1</sup> de las películas. Sobre todo en un marco de exhibición y legitimación donde el grueso de los films visibilizados<sup>2</sup> son planos, unidireccionales, aburridos, cuando no -a todas luces- conservadores. Podredumbre planificada. Por el contrario pretendo películas vivas: Inagotables por cambiantes, impredecibles por complejas; no en lo críptico de su lectura, sino en la posibilidad de re-significación. Eso encuentro en *Cuaterros*. También el amor al cine, a la vida. Una alegría rebelde, un entusiasmo convocante. Realmente es una película muy disfrutable y eso es lo que más le agradezco a Albertina. Porque, a fin de cuentas, en el cine -como en la vida- hay que disfrutar.

*Cuaterros* narra los intentos fracasados de Albertina de hacer una ficción sobre la vida

de Isidro Velázquez; la imposibilidad de hacer una recreación histórica, ya que esta fija al pasado y su recuerdo en una imagen estanca, mientras que el pasado es un imposible y la memoria un campo dinámico. Entonces, es necesario deconstruir las imágenes del pasado para develar los intereses que las forjaron. Buscar en sus materiales -el archivo- aquello que escapó de la significación hegemónica. Albertina no abandona la búsqueda del pasado, aunque lo asuma como imposible, ya que no se trata de volver a este sino de volverlo presente. Las preguntas por la Historia y el dispositivo se vuelven una. Yendo tras los pasos de Isidro, Albertina construye un legado formal, histórico, político; y ese es el procedimiento que se narra.

*“Una pequeña investigación sobre el terreno, conversaciones con pobladores del lugar, lectura de diarios y otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso, intercambio de correspondencia con amigos que viven por la zona, componen la base “empírica” de este trabajo. Evidentemente, el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco. (...) Más importante que*





*la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos. Este estudio de la rebeldía popular debería conectarse con el estudio de las formas políticas que la expresan.”<sup>3</sup>*

Como dice Oscar Cuervo<sup>4</sup>, Albertina se apropia de esta cita de su padre al darla sin previa referencia. Y al hacerlo, asume y retoma este legado. Pero también explicita cual será la concepción con que llevará adelante el film. De esta manera, la cita funciona como un espejo que, mientras narra, determina y refleja la forma de la película. Este mecanismo, que se repetirá incesantemente, garantiza su autoconciencia. Establece una reflexión constante sobre las formas de producción del film, reflejando la subjetivi-

dad de la autora -las tensiones que conforman su identidad- y las características del medio que se utiliza -sus procedimientos-. Por ejemplo, cuando Albertina dice sobre Peña: “Encuentro en la épica de Fernando, ese hombre solitario dedicado al archivo, a protegerlo y ponerlo a disposición, la película que hay que hacer.” Esa es, efectivamente, la película que está haciendo: donde se rescata el archivo, se lo comprende en el presente y se lo pone a disposición, no solo materialmente, sino como obra, como significación, como tradición. Estos juegos de sentidos, que se espejan multiplicándose numerosas veces, dotan a la estructura de una inabarcable vitalidad.

Este carácter expansivo junto al barro-

## “ LA OBRA, COMO REFLEJO DE LA VIDA, LA VIDA COMO OBRA ”

quismo acumulador desmesurado, y el constante flujo narrativo, hacen que sea imposible recordarlo todo. Menos aún, entenderlo. Así, desde la forma del film, se evidencia la construcción segmentaria del recuerdo: siempre selectivo, siempre limitado frente a la inmensidad del mundo que se despliega frente a nosotros.<sup>5</sup> La memoria es un campo dinámico en constante resignificación. El mayor peligro de esta caja de espejos sería caer en una abstracción impresionista<sup>6</sup>, en juegos del lenguaje tan enroscados como autistas. Sin embargo, el procedimiento es fundar la aventura apropiándose de la Historia, yendo efectivamente tras los hechos. Formalmente la película se arma entre la tensión de asumir una identidad, como limitación perceptiva, y la búsqueda de aquello que se escapa a la propia subjetividad: el mundo, la Historia, la otredad. El resultado es un contrapunto que enfrenta a los materiales de archivo con la voz en off; al archivo con otros archivos, ya sea en simultáneo con la multipantalla o en

su sucesión; y a la voz con ella misma en una acumulación de contradicciones y dudas que la propia Albertina hace carne.

Nos permite vislumbrar en los registros aquellas cosas que escaparon a la significación hegemónica o simplemente desarmar el discurso oficial, sus continuidades y rupturas. El procedimiento sobre el material de archivo nos recuerda que ninguna imagen es “objetiva”, evidenciando los intereses que las constituyeron. Entonces Albertina hace una película colmada de su propia subjetividad, su voz, como respuesta a una “objetividad” que estuvo al servicio de un discurso invisible y totalizador. Lo revelador es que esta subjetividad no lo devora todo, sino que está constituida por innumerables tensiones. Estas hacen, en Albertina, al pasado presente, las continuaciones o rupturas de los valores hegemónicos se constatan en el terreno más político de todos: el cotidiano personal. Así el matrimonio (igualitario) es una reivindicación, la maternidad es política, y la familia se vuelve tradición.

“Esto se trata de lo que hacemos los hijos con lo que hicieron nuestros progenitores.”

De lo que podemos hacer con lo que nos dejaron: Descartar el orden burgués de familia y suplantarlo con un sentido generacional. En la búsqueda de los otros - su hijo, su padre, Isidro, Szir, Stantic, Peña, Llinás, etc. -, aunque estos no sean más que aquellos que llama propios, aparece la Historia y con ella el interés por el mundo. Motiva da desde la entrañas, desde el espejo de su hijo, Albertina sale -bajo la perspectiva

de su padre- a buscar a Velásquez. Allí se encuentra con una tradición de cuestionamiento al orden de un sistema que no nos reconoce. Lo popular como resistencia al poder hegemónico. Y lo logra a pesar de las constantes masacres perpetuadas en pos de silenciar este legado.

La tradición es el campo -me digo mientras pienso en vacas- dinámico de formas, problemas, que se presentan centrales en la constitución de una identidad determinada. También, creo que es el ejemplo y la admiración por aquellos que tensionaron los límites hasta romperlos. Supongo: es reconocerse en el legado de otras generaciones; y comprender, con esto, un campo propio. Nuestra generación.

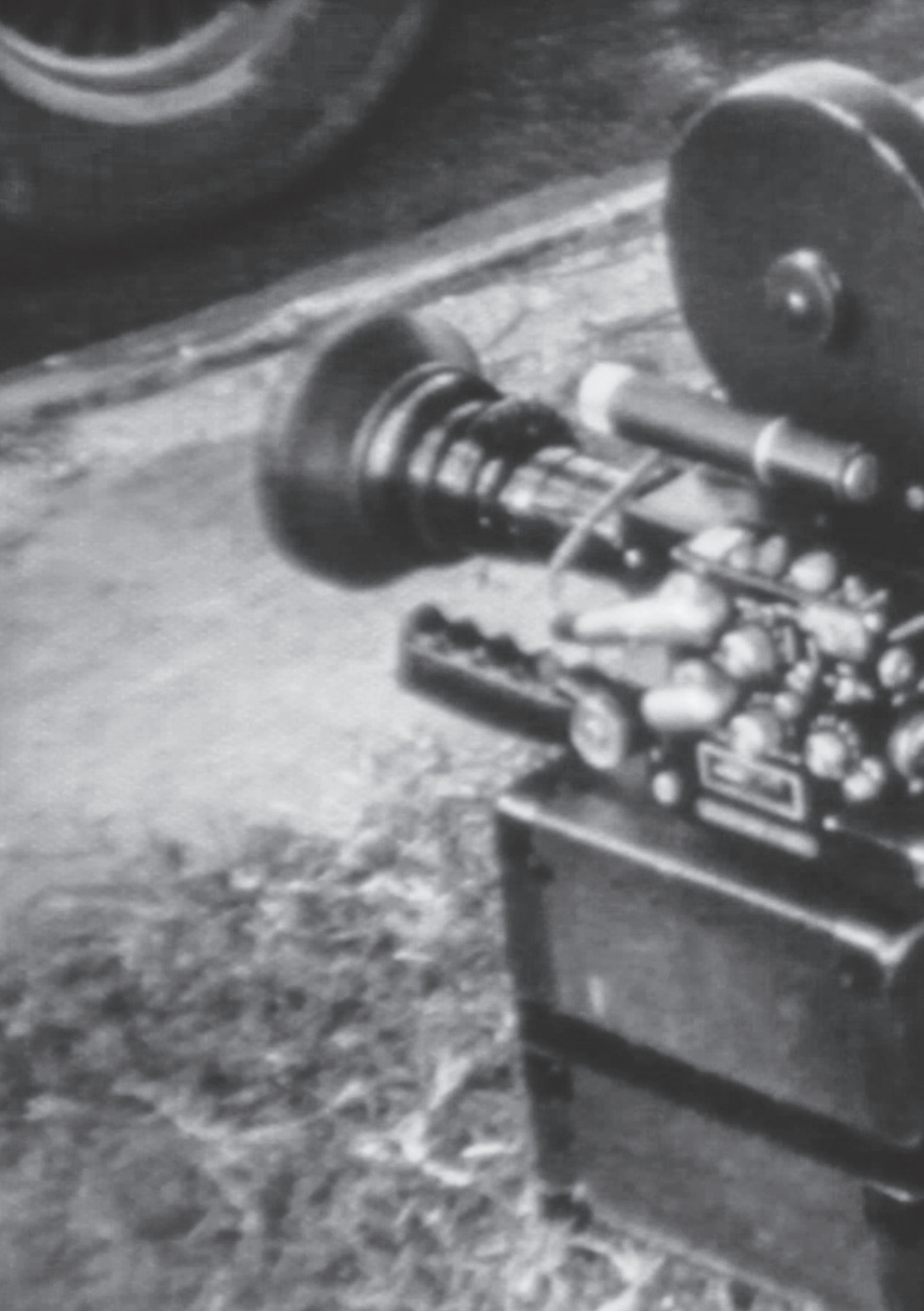
*Cuatrerros*, como dice Albertina, “es la película sobre la obra de mi padre. La película sobre el último gauchillo alzado de la Argentina. La película sobre aquella película desaparecida de Zsir. La película sobre cómo el cuatrerismo de unos pocos poderosos nos va dejando un legado de violencia inánime”. En definitiva, la película es sobre la significación de Velásquez como tradición. Como un legado romántico de supervivencia que le dejaron sus padres ante tanto exterminio, contenido en la obra como inmanencia de la vida. La directora lo asume para continuarlo de la única forma posible: la obra, como reflejo de la vida, la vida como obra. Fiesta en la que el cine les hace un lugar a todos.

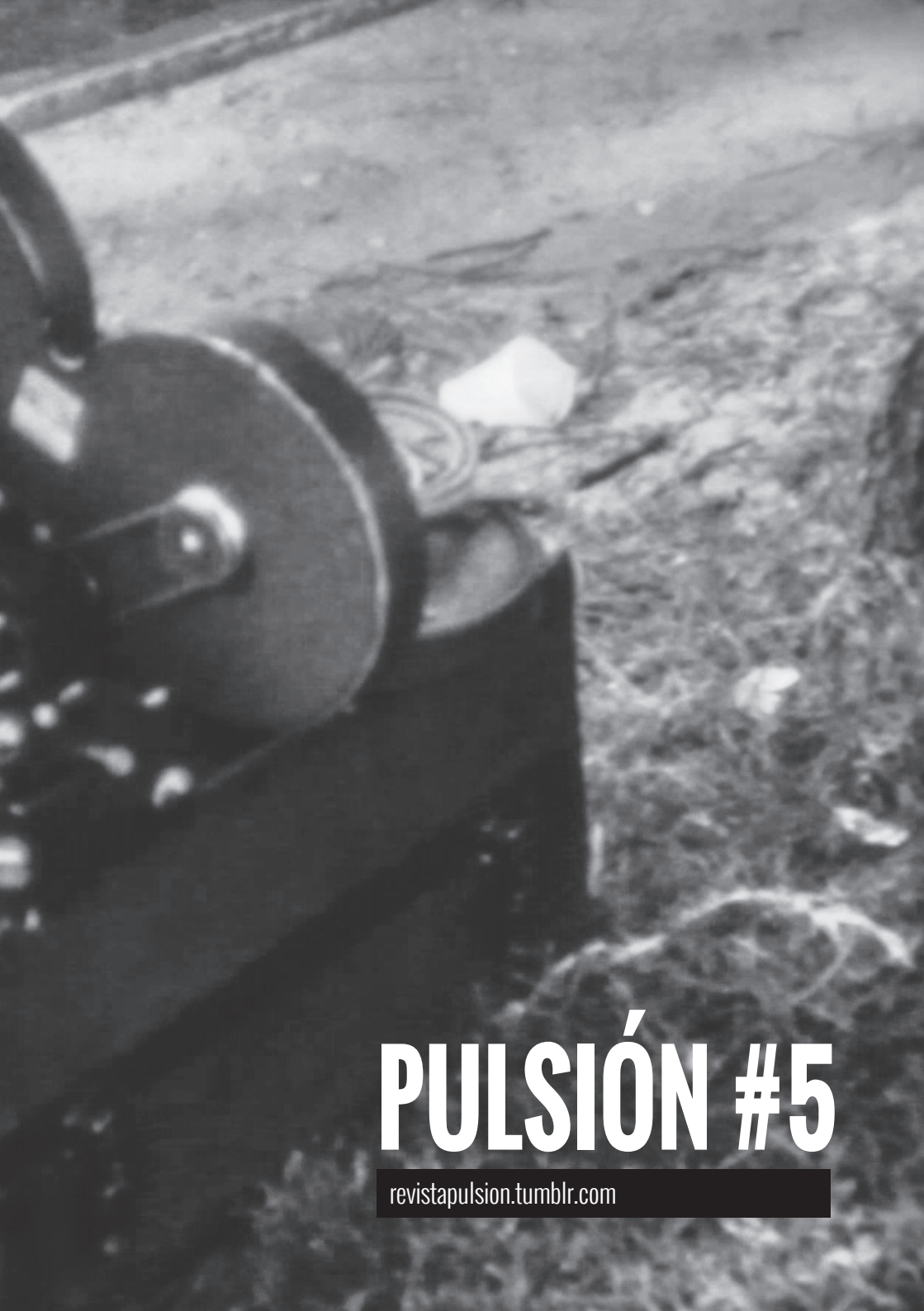
Y es precisamente en este carácter festivo, pandémico, donde reside su gesto más revulsivo. Su vitalismo es contagioso, impulsa al

discurso propio y, con esta energía, le devuelve algo de su voz al mundo, sobre todo en un contexto de profundo pesimismo. Pero no hablo de la alegría vacía de los globos, sino la felicidad de reconocerse en una tradición. La de hacer presente a los muertos, porque sus obras siguen vivas; la de contextualizar los procesos y reconocerse en su cauce. No se trata de encontrarle el sentido a la vida, sino de proponerle un rumbo a la Historia. ■

### **Referencias:**

- 1- *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. “La afirmación y la fuga” entrevista a Gustavo Fontán, Pulsión N°4*
- 2- *Bastaría revisar el resto de las películas que compitieron junto a Cuatrerros. También habría que investigar porque películas como Pibe chorro y Tierra de los padres no fueron aceptadas por dicho festival—ni en Bafici, entre otros-*
- 3- *Este párrafo corresponde a la introducción de Cuatrerros extraído de “Isidro Velásquez. Formas prerrevolucionarias de violencia”, Roberto Carri, 1968*
- 4- *Sombras terribles, Oscar Cuervo, <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2017/02/sombras-terribles.html>*
- 5- *La frase parafrasea a Hernán Roselli. Proviene de su artículo Vodevil, Revista de Cine N°2, pág. 24, 2016*
- 6- *Como dice la sinopsis del Festival de Mar del Plata <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/pelicula/cuatrerros/14639>*





# PULSIÓN #5

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





# EL EXILIO INTERIOR

*Acerca de La larga noche de Francisco Sanctis*

POR CARLOS VALLINA ■

Fipresci, en su sección argentina, que integra críticos de medios masivos y online, en la perspectiva referencial de *Cahiers du Cinema*, enfatizando su relación con lo que genéricamente conocemos como cine independiente, premió a películas nacionales estrenadas en 2016. En ese marco, cuatro films dominaron la escena de las distinciones: encabezando *La luz incidente*

de Ariel Rotter, la nómina seguida por *El limonero real* de Gustavo Fontán, *La larga noche de Francisco Sanctis* de Andrea Testa y Francisco Márquez y *Gilda: No me arrepiento de este amor*, de Lorena Muñoz.

Estos films exhiben búsquedas en el plano del lenguaje cinematográfico, que amplían el horizonte expresivo del cine en nuestro país. Son sin duda parte de lo que se deno-





minó genéricamente Nuevo Cine Argentino, cuyo aporte central fue descargar las producciones locales de retóricas discursivas, metaforizaciones forzadas y extrañamiento respecto a las conductas sociales en el marco de lo real.

Lo hicieron preocupados por pensar, por ejemplo, la iluminación desprendida de toda pretensión efectista, ambientando sus espacios dramáticos con paisajes exteriores e interiores que delataban las influencias mutuas de los acontecimientos narrativos y sus consecuencias en la significación.

Los tiempos que corrían definieron el carácter temporal de los planos, de los movimientos de cámara, de la dinámica de las

acciones, confiando en el rol compositivo de las imágenes, abandonando las intenciones aclaratorias y pedagógicas del cine que superaban. Aquel condicionado por las razones comerciales de producción, que utiliza los códigos preexistentes en los espectadores habituales para satisfacer sus demandas primarias, negando una visión crítica y la necesaria extensión de una percepción más profunda de la complejidad.

Las obras que podemos observar como fundacionales son, sin duda, las de Martel, Caetano, Alonso, Traperero, Carri, Rejtman y otros que -trabajando incluso desde la televisión- produjeron una apertura similar a la que en la década del sesenta había realizado el anterior

# “ NI AÚN EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS [...] DEJÓ DE PERCIBIRSE LA REALIDAD DE LA VIDA ”

Nuevo Cine Argentino con Kohon, Murúa, Khun, Martínez Suarez, Feldman. Un movimiento que inauguró escuelas de cine, pugnó por leyes protectoras de la cultura audiovisual y generó una mirada sobre la sociedad y sus demandas propias de un legado recibido de la Historia profunda del cine universal.

Los jóvenes de los noventa y los mencionados por Fipresci son voluntarios herederos de quien, en su concepción estética, conceptualizó un plano de proyección mítica -en el sentido que Barthes señalaba como organizador de un relato de origen-: Leonardo Favio.

Hay en ellos una voluntad de profundidad y de que esta se encuentre a través de los elementos centrales del cine, tales como la composición plástica, la constitución de que lo visual no es una mera decisión escenográfica, sino una proyección del espíritu de los conflictos narrados. Esto propone una

articulación con la exteriorización dinámica de lo no cosificado, de lo flexible, sospechable, intuible, enunciable indirectamente en aquello que finalmente deriva -como quería Pasolini- de metonímico a metafórico.

De ahí la labor crítica, la preocupación de este campo intelectual por acentuar los valores de aquellos que estimó en sus distinciones. La proliferación de estudios a través de libros publicados, informes académicos, inserción de profesionales en los medios masivos, adquirió en los últimos años un espesor inédito en la construcción cultural del mundo audiovisual. Y permitió debates -como el de Llinás-Prividera, referido a la existencia o a la negación de un cine que consideremos nacional- y posiciones con un tono, un estilo, que manifiesta una autoapreciación un tanto exagerada, casi como si el cine, la escritura con imágenes y sonidos, fueran tributarios solo o casi de “gustos” personales o tendencias ideológicas que parecieran no querer reconocer, porque afectarían la probable transparencia de sus verdades.

Es en esta relación entre creación estética y análisis crítico que observamos una dimensión que problematiza y perturba la visión, y es el modo con que se percibe lo político. Tal cuestión debe ser encarada de aquello que comparte la novela de Costantini, corporizada en el film de Testa y Márquez, y encarnada por el finísimo actor Diego Velázquez.

Indico en el título de la presente nota mi especial preocupación por aquellos sentidos que tuvimos que soportar los que vivimos un exilio interior. Sentidos alterados por lo omi-

noso del clima represivo que respirábamos. Cuando menciono exilio interior, considero a aquellos que tuvieron compromiso político, o en algún sentido adhesiones, simpatías, solidaridades con las transformaciones que la época demandaba para muchos en el sentido de la justicia social, la libertad, la civilidad democrática y la restitución de las instituciones, entendiendo que el retorno de Perón, más allá de nuestras concepciones, requería del mismo como símbolo de ellas.

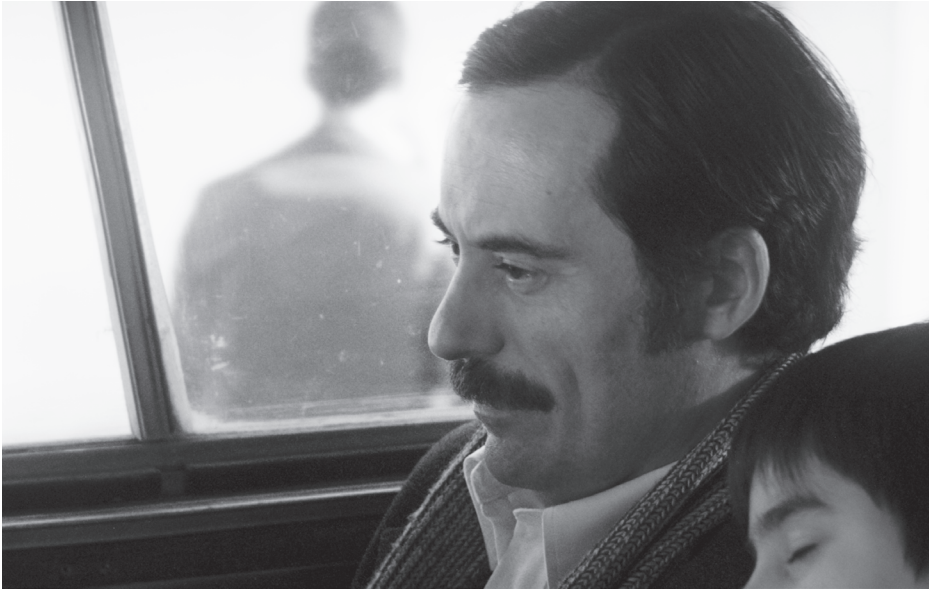
En cambio, Francisco (el personaje) sólo vivió una larga noche, como así también una amplia porción de la población que no fue cómplice, ni indiferente, pero que concibe a la patria como una entidad abstracta. Miles que, en su silencio, se sintieron extraños a los profundos conflictos que otros vivimos como propios. Aun así, la vida existió, en medio de la más atroz represión vivida por nuestra nación. Criamos a nuestros hijos/as, sobrevivimos en diferentes prácticas laborales -muchas veces humillantes para nuestras formaciones-, buscamos contactos, insinuamos acciones culturales, reconstruimos espacios rotos en la medida de nuestras escasas posibilidades. De modo que el film que nos ocupa se planteó sintetizar todo ese clima desde un dato que es significativo:

*“la ópera prima de Testa y Márquez, que no habían nacido cuando transcurren los hechos, se resumen en cómo acompañan y muestran a Francisco (el excelente Diego Velázquez está casi todo el tiempo en pantalla) en sus miedos, su apercibimiento de las pisadas de zapatos que pueden o no*

*seguirlo. En cómo decide no mirar al costado-clave la escena del colectivo que toma a la mañana con sus hijos-, sino mirar hacia adelante.”<sup>1</sup>*

La crítica de Pablo O. Scholz que citamos, indica la idea de la dificultad de reconstruir las relaciones que el Terrorismo de Estado estableció desde una percepción en la que el personaje se ve envuelto en la negación mencionada. El término “resumen” deriva en la negación que Francisco hace para con sus hijos impidiéndoles ver la pequeña escena clásica de uniformados deteniendo a alguien en un espacio público. Negación también de cualquier rebeldía frente a un maltrato laboral, de diálogo con su esposa que sólo asiste a un ominoso silencio de parte de su esposo frente al mundo real y un conjunto de negaciones que serán expuestas ante un amigo penosamente diseñado como ignorante absoluto de cualquier contexto. Negación de un pasado común, de una cierta historia afectiva con una amiga que posee un dato, que aparece desde un pasado lejanísimo y que le impone como una especie de fantasma imperativo la tarea que ella extrae de una conversación de su marido, oficial de una de las Fuerzas Armadas de la dictadura y que aleatoriamente le indican la necesidad de una solidaridad para alguien que va a ser allanado en su vivienda y seguramente secuestrado.

Marquemos las referencias al miedo. En mi experiencia he sido consultado sobre el tema. Sobre si lo dominante era el miedo, la parálisis que -se supone- produce, la inhibición y, naturalmente, la voluntad moral que



significa superar tal dimensión con acciones que pusieran en riesgo nuestras vidas.

Israel Adrián Caetano filmó la versión de la fuga de la Mansión Seré que escribió uno de sus protagonistas, Claudio Tamburrini. En la secuencia final de esa obra se presenta la fuga de los secuestrados, absolutamente desnudos. Se deslizan por los alrededores del centro clandestino y reciben, a través de ventanas que se abren y se cierran rápidamente, el vestuario para poder disimular la situación.

Indico que el historial de *Crónica de una fuga* hace presente el carácter epocal de la represión, del terrorismo, sus causas, sus protagonistas y finalmente el encuentro de los fugados con sus familiares, las redes de contención, de solidaridad y de historización por la cual la diferencia entre los

testimonios de un sobreviviente y la ficción de un literato transcurren entre la novela de 1984 y la documentación -también en primera persona- de Tamburrini.

Oscilando entre la experiencia vivida, la testimonialidad documentada y el imaginario ficcional, *La larga noche...* exige comprender por qué el factor miedo hegemonizó el concepto de la soledad que debió sortear Francisco, en suburbios oscuros, como su incomunicación, a pesar de los llamados a su esposa, que no entendía lo que él estaba haciendo en el momento de la acción que concluye en riesgo posible.

En rigor, desde mi perspectiva, el film *La larga noche de Francisco Sanctis*, construye un universo demasiado ceñido, encerrado, desalojadas las referencias de mundos urbanos que hubieran quizás enriquecido las

sospechas existenciales de su protagonista, acotando a través de escenas calculadas las limitaciones en el trabajo, en la familia, en la aparición súbita de un testigo improbable, de un amigo anodino, de un suburbio metafísico. Ni aún en los campos de concentración nazis, a través de los prolíficos relatos, dejó de percibirse la realidad de la vida, como por ejemplo en *El diario de Anna Frank*, en donde el amor, los sueños, los descubrimientos, estaban presentes. Tal sustracción hace méritos para la famosa dimensión del fuera de campo que tanto celebran las críticas contemporáneas, de algún modo negando a su vez al Bazin del plano secuencia, donde la profundidad de campo, la articulación welliesiana del espacio monta a su vez la realidad del tiempo. Tanto recorte es comprensible para quienes no vivieron en el sentido último nuestra tragedia histórica y, de alguna manera, no se percibe en el film que esa tragedia está fundada en la esperanza de una generación que entregó todo para lograr el acto de justicia final. La generación asesinada estaba conmovida por la emoción de sus luchas, a pesar de las discusiones sobre las responsabilidades orgánicas, sobre las consecuencias dolorosas.

Constantini era comunista y seguramente recordaría una de las lecturas que nos impregnaban desde la segunda posguerra, el libro *Reportaje al pie del patíbulo* de Julius Fucik, quien habiendo sido torturado en su República Checa por las fuerzas fascistas y ejecutado pudo escribir al final del mismo “que mi nombre jamás sea unido a la tristeza”.

En el sentido de reconocer un film que, sin embargo, es parte de una memoria crítica, sugiero comparar o quizá complementar con el trabajo audiovisual para la televisión que significó la versión de Fernando Spiner y Ana Pitterbarg, con el extraordinario guión de Ricardo Piglia, donde Diego Velázquez compone a un Erdosain, que pudiera constituirse en paráfrasis de Sanctis, a través del modo en que lo real interpela las acciones de uno y otro trabajo. En la versión de la obra de Arlt, es imposible desprenderse del detalle infinito del mundo y, aun valorando el esfuerzo de los autores del film, entiendo que excesivos desalojos, descontextualizaciones y sobreentendidos afectan su densidad y en consecuencia su significación.

Quizá deba decir algo parecido de *La luz incidente*, pero eso es otra historia. Sin embargo, agregó que las condiciones para un buen film que considero el mejor del 2016, están dadas en *El limonero real*, donde Saer enriquece nuestra existencia y conocimiento a través de ese espacio barroco, sincero y exuberante construido entre la lengua oral y el lenguaje cinematográfico a través de Fontán.

Finalmente, no hay duda de que cine argentino quiere decir cine nacional, en tanto está en juego el territorio del cine y la identidad de un pueblo. ■

#### **Referencias:**

1-[https://www.clarin.com/extra-show/cine/noche-francisco-sanctis-dignidad-negocia\\_o\\_HkzLsbbbx.html](https://www.clarin.com/extra-show/cine/noche-francisco-sanctis-dignidad-negocia_o_HkzLsbbbx.html)



*“Articular históricamente lo pasado  
no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido».  
Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra  
en el instante de un peligro.”*

- Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*

## CON ESTE MUNDO, EN ESTA BOCA

POR AGUSTÍN LOSTRA ■

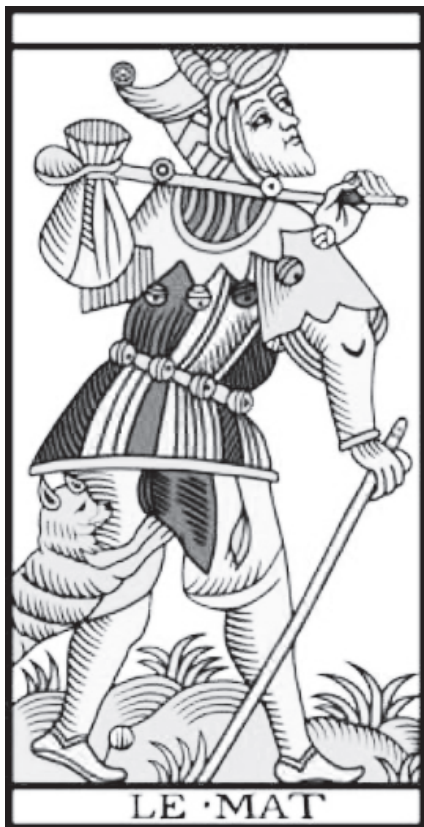
### INTROITO

De la voz hacia el mundo y de vuelta a la voz. Con la voz vamos hacia el mundo y esa, nuestra materialidad, es también el mundo que somos, que cargamos. Nuestra mundanidad. No sólo habitamos al mundo -estamos en él-

sino que somos consigo. Y somos consigo en nosotros, desde este campo de carne.

Como el trayecto del tarot de Marsella, desde El Loco -viajero, audaz, revolucionario- hasta El Mundo -la totalidad, la otredad, la realización-; así las idas y vueltas, los avances y retrocesos de este ciclo que celebramos y repudiamos en partes iguales.





## 1 EL LOCO

*La voz propia, comienzo del viaje, liberación de las ataduras, quiebre de la tradición, visión, aventura, riesgo, iluminación.*

Gleyzer se va al desierto nordeste de Brasil a amarrar *La tierra quema* frente al cauce despiadado de la historia, Juárez arroja un ensayo ardido sobre el Cordobazo en pleno 1969; el grupo de La Plata marca con fuego las atrocidades dictatoriales en *Informes y testimonios*; Cedrón lanza el mismo año de la masacre de Trelew *Operación masacre*; Solanas y Getino, una proclama por un tercer cine con la monumental *La hora de los hornos*; Walsh batalla con tinta las atrocidades de la dictadura, a un año del golpe del 76; Szir trama una película sobre Isidro Velásquez, basada en un libro de Roberto Carri, y los desaparecen a ellos y a la película.

En 2016, Albertina Carri retoma este legado trunco y raspa la herida. Detective del celuloide, saqueadora de tumbas, sherezada desorbitada; cuenta y piensa y teje su frondosa *Cuaterros*.



## 2 SHEREZADA DANZA SU MEMORIAL

Carri no es Penélope. No teje el bordado fantástico de *Cuatreros* en la espera tediosa de un héroe que va a hacer la historia. No se domestica, no se mastica sus muelas en las cuatro fronteras de la entrecasa burguesa. Sale.

Sale y vuelve. Y vuelve a salir. Merodea. Indaga y documenta, atestigua, lleva el registro. Como una científica enardecida por un descubrimiento pronto a aparecer, desde esa quemazón sale su historia. La nuestra.

Ante el voraz tarascón perpetuo de los enemigos de siempre, trampeando la historia (que se repite y se repite), alza las manos y les traba la mandíbula con un reloj de arena de una hora y media.

Paraliza por un momento el discurrir maratónico de los medios de comunicación -del televisor y del Facebook-, nos sienta en el regazo del cine, apaga las luces una vez más y nos cuenta el cuento.

Pero no es un madrigal. Es una aventura cargada de rabia, una crónica llameante. En esa tregua que pacta con el tiempo, su voz no cesa, se apura en meter en ese plazo todo lo que pueda. Su verbosidad es necesaria porque no es un gastadero de saliva: es la materialidad de su cuerpo rindiendo tributo a un homenaje, a medio camino entre la corazonada y la crónica.

El identikit de los ladrones de la historia no se lleva a cabo con estadísticas sino a través de la punzante inmanencia de la imagen, del documento. Desempolvando latas y exprimiendo los minutos, los segundos de

material que estallan en el cruce con otras imágenes y con la presencia de su voz.

La memoria es un jardín laberíntico, un compendio de asomos, de tendencias. Como ya aparecía en su primer largometraje, es un mosaico.<sup>1</sup> Un cruce de impresiones, una amontonada de gestos, una contradicción que late.

Cualidad que une a la memoria con el cine, que como ha dicho Tarkovski, es un mosaico hecho de tiempo.

Traigo dos reflexiones que hace Benjamin<sup>2</sup> en su ensayo sobre la narración, allí él dice que “la memoria es la facultad épica por excelencia” y que “la historia escrita sería a las formas épicas lo que es la luz blanca a los colores del espectro”.

En *Cuatreros* estas afirmaciones se materializan: el recuerdo es la guía y la historia, la luz de la que van saliendo los colores: las anécdotas, las crónicas. En su particularidad, en su matiz, nos devuelven la posibilidad de sentir la fuerza de lo histórico con una intimidad familiar.

La película vuelve un álbum de fotos a la historia y trabaja esa dupla sentimiento-pensamiento sin manierismos ni flojera, recuperando en su apropiación cierta tradición del cine (experiencias soviéticas de los albores, neorrealismo, el cinema nuovo y el nuevo cine argentino).

La rabia se viste de seda para no hastiar. Sherezada no sólo cuenta para frenar lo irrefrenable sino para darle un marco a su propia voz, para encantarnos y sofocarnos en su versión: tenaz, agresiva y certera.

Flotamos encantados de tiempo en tiempo pero, en cuanto nos gana la identificación avasalladora, surge otra arremetida: la veloz reflexión nos demanda prestar pensamiento, para continuar el armado de los vericuetos de esta gran aventura.

### 3 CONQUISTAR Y HERIR

*“Los films debían entretener y concientizar al mismo tiempo, pero la eficacia de la segunda función dependía de la eficacia de la primera. Persuadir resultaba mucho más interesante que agitar (...)”*

- Fernando M. Peña, Carlos Vallina, *El cine quema*

En el documental *Cinema Nuovo*, de Ruy Rocha, uno de los directores comenta que el proyecto del movimiento intentaba “herir y conquistar” al público. Poder mostrarle una realidad que se niega a ver pero -al mismo tiempo- que desee verla, que vaya al cine.

La reflexión surge del problema del público, gran problema para aquellas películas que buscaron ser masivas. No con la intención de llenarse de plata sino de llenarse de miradas. Para que el retrato de un país herido florezca en las cabezas de aquellos que con sus manos labran la historia.

Este problema no ha perdido en ningún grado su vigencia. La dupla sentir/pensar es una categorización que nos permite cavilar este cruce: ¿Cómo conmover masivamente sin caer en la lógica del entretenimiento? ¿O cómo redefinir el entretenimiento para poder cargarlo de reflexión?

Son interrogantes complejos que muchas veces devastan películas de un profundo pensamiento, que quedan relegadas a circuitos de culto. En *Cuaterros* hay un intento fabuloso. En ningún momento la película deja de “entretener”: su tiempo, su entramado, su voracidad, no dejan cabecear al somnoliento.

El procedimiento es el inverso: se conquista y se hiere. Se conmueve y se infecta. Hay aquí una hermosa lección de cine para aquellos en quienes arde la vocación de comunicar para transformar y no para lucir la elocuencia: Carri acaricia y araña, sumerge y despabila, sazona pero te deja hambrientx. No da tregua.

Su película no sólo traga al mundo en menos de dos horas -devolviendo esa fantástica potencialidad del cine para domar el tiempo- sino que lo traga para expandirlo, para estallar. Película mil películas, que extiende al espectador la voracidad de una vida mil vidas. Que extiende al espectador la posibilidad. Fruto no menor, teniendo en cuenta la gran cantidad de películas que castran -producto del refucilo onanista de los directores- cualquier semilla a posteriori.

Jardinera maravillosa, poeta de manos sucias, desprolija en su matemático avance, viva; Albertina marca el tanto sin festejar. No come callada: vocifera y no se acomoda. Te suelta sin saciar pero nutrido.



## 4 EL MUNDO

*El mundo otro y mío, los otros, la gran unidad inabarcable, la vida como fiesta, la fe, la realización, la claridad, ser parte de la danza universal.*

Las manos temblorosas y la voz tajante de la madre de un prisionero político, en *Informes y testimonios*; el momento en que el niño esconde el rostro de Jesús, en *La tierra quema*; la breve y fulminante secuencia del aborto de la amante, en *Los traidores*; la vitalidad edénica de los niños en el río, en *Crónica de un niño solo*; las respiraciones de los hombres en la persecución y el fusilamiento, en *Los fusiles* o la secuencia del barrizal, en *La mujer de los perros*, donde el personaje queda sumido en la otredad.

Momentos en donde el pulso del cine se equipara al galopar de la vida y nos atraviesa por completo. Carri mostrando a su hijo jugando con unas luces, después de todo. Después de todo una risa, un juego, una gran película, son también pequeñas victorias de esta larga lucha.

Como dijo Paco Urondo “Arderá el amor / arderá su memoria / hasta que todo sea como lo soñamos / como en realidad pudo haber sido.” ■

### **Referencias:**

1-En la imagen que abre la nota aparece el recuerdo de uno de los protagonistas de *No quiero volver a casa* (2000)

2- Walter Benjamin, *El narrador*, Ed. Metales Pesados, 2016. (Trad. de Pablo Oyarzun R)



# AGENDA SEMANAL DE CINE PLATENSE

TODAS LAS PROYECCIONES DE LA CIUDAD

ENCONTRALA EN NUESTRO FACEBOOK:

<https://www.facebook.com/revistapulsion/>





# TALLER DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

COORDINA: JULIA SBRILLER

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



F: Julio Ferrand

# Select

CINE MUNICIPAL

PJE. DARDO ROCHA, 50 E/ 6 y 7

**FUNCIONES TODOS LOS DÍAS**



# FESAALP

FESTIVAL DE CINE LATINOAMERICANO DE LA PLATA

**CONVOCATORIA ABIERTA 12° FESAALP**

**Competencia Largos / Cortos / Aullidos / La Plata Filma**

**Deadline: 30 de junio**



PRESENTA

**SOUND AND VISION**

**CICLO DE CINE**

**CINE SELECT - LUNES 22 HS**

Lunes a viernes de 10:00 a 20:00 sábados de 10:00 a 14:00 y de 16:00 a 20:00

54 n° 653 1/2 entre 8 y 9 Teléfono: +54 9 (221) 421 9373

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

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

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





# PROYECCIONES TERRESTRES

SALA ALTERNATIVA DE CINE

TODOS LOS JUEVES  
DOBLE FUNCIÓN: 20 Y 22HS  
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

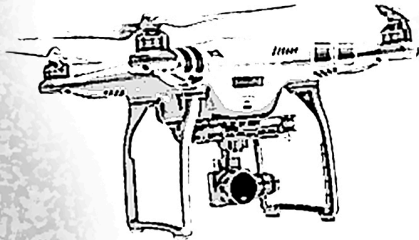
TALLER DE  
TEATRO  
UNLP

30 AÑOS



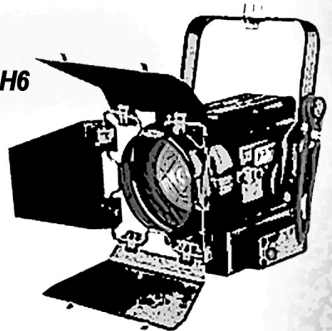
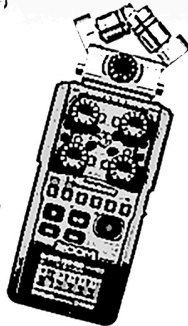
proyeccionesterrestres  
proyeccionesterrestres@gmail.com

# ALQUILER DE EQUIPOS

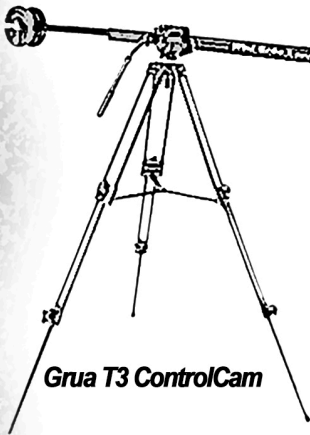


Drone Dji Phantom 3 Professional

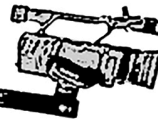
Grabadora Zoom H6



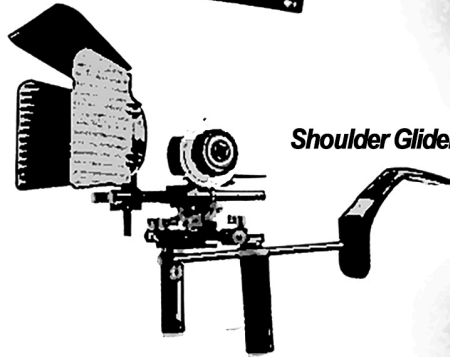
Fresnel Dixel Eros 300w



Grúa T3 ControlCam



Shoulder Gliders



**WOLFRAMIA**  
**AUDIOVISUAL**

TELÉFONOS

(221)

155669602/ 156213480

ESTAMOS EN FACEBOOK: WOLFRAMIA AUDIOVISUAL