

PUNCIÓN

REVISTA DE CINE

CINE PLATENSE

Análisis de *Parquee*, *Belisario* y *Batalla de videos*

RELECTURAS

Sobre *Los traidores* y *Soñar, soñar*

CONVERSACIÓN con Joao Moreira Salles

A propósito de *No intenso agora*



VIDEODROMO

◀ ciclo de cine ▶

Select
CINE MUNICIPAL

Lunes 20hs

Cine Select

Pasaje Dardo Rocha - 50, 6 y 7

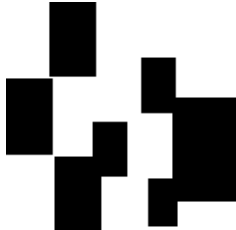


Domingo 18:30hs

Bar Cultural La Ferretería

57 e/11 y 12 n° 829

 Videodromo  Videodromoproyecciones



sync

**comunicación
audiovisual**

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

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

CONTACTO

54 221 15 5410290

info@estudiosync.com.ar

www.estudiosync.com.ar

fb: sync comunicación audiovisual



SERVICIOS DE PRODUCCIÓN

Pre - producción
Casting
Scouting
Técnicos
Set de filmación

POST-PRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO

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

GENERACIÓN DE CONTENIDOS

Televisión
Documentales
Nuevas plataformas

SALA ALTERNATIVA DE CINE
**PROYECCIONES
TERRESTRES**

TODOS LOS JUEVES
DOBLE FUNCIÓN
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA
10 N* 1076 E/ 54 Y 55



**Te propongo un diálogo para encontrar
formas de expresar lo indecible
Encuentros individuales para
trabajadores del arte.**

EDGAR DE SANTO

DOCTOR EN ARTES-FBA-UNLP

consultas a edgardesanto@gmail.com

LA PLATA

AGOSTO 2017

Pulsión N°6

AÑO 3

AGO 2017

Directores

Pablo Ceccarelli

Agustín Lostra

Pablo Ponzinibbio

Diseño editorial

Ulises Siriczman

Corrección de estilo

Alejandro Paiva

Colaboraron en este número:

Álvaro Bretal, Alejandro Paiva, Claudio Huck, Noelia Mercado, Silvio Lang y Tamara Camparo

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

[Fb.com/revistapulsión](https://fb.com/revistapulsión)

Imprenta: LA IMPRENTA YA SRL. Alférez Hipólito Bouchard 4381, Munro, Buenos Aires. TEL 54 011 47566854.
www.laimprentaya.com.ar/mariano@laimprentaya.com

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

SUMARIO

- | | | | |
|-----------|--|-----------|---------------------------------------|
| 06 | Editorial | 08 | Tallar la tradición |
| 10 | Desde el suelo | 14 | Hoy como ayer (Los gordos) |
| 23 | La mujer delante y detrás de la pantalla | 26 | Soñar con Favio |
| 28 | Cinecrítica (1960-1962) | 33 | Conversación con Moreira Salles |
| 41 | Todas las cartas de amor son ridículas | 52 | Sobre el desarrollo de "Belisario..." |
| 57 | La autorreflexión en el cine platense | 62 | De espadas y cristales |
| 67 | En los suburbios del cine | 71 | La continuidad de los Parquees |



Editorial ■

Cuando en nuestro país no se fomenta precisamente la industria nacional, la prórroga de una ley que permite la puesta en movimiento de la industria cinematográfica, es un hecho al que debemos darle una gran importancia.

Estos meses estuvieron llenos de marchas y contramarchas producidas por la lucha de los diversos grupos en pugna, discusión en el Congreso y fuera de él, pedidos de investigación de los propios directores del Instituto y nombramiento de un interventor (asesor de un canal de televisión), movilización del gremio y anuncio de medidas de fuerza, "división" en el "bloque único" de senadores, eso y mucho más trajo zozobra y paralización en el ambiente.

La prórroga de la ley 62/57 por dos años, con

modificaciones que será necesario analizar, permitirá el incremento de la producción.

Esa producción que últimamente ha tomado mayor vuelo, ha encarado temas hasta ahora nunca transitados; y estos son aún con sus muchas limitaciones, el de una problemática nacional.

La realidad del país, todo ese conglomerado que son hombres, hechos, historia, pasan a ser, lentamente, parte del acervo de nuestro cine.

La ley puede ser el instrumento que permita profundizar en éste trabajo. De ahí que ésta quede como un paso importante, pero que nos demuestra la necesidad de llevar a la práctica parte de su letra muerta, de tomar medidas de fondo.

Son estas, entre otras, el fomento al cortometraje que es uno de los acontecimien-



tos más importantes de los últimos años, sector abandonado a su propio esfuerzo; la escuela nacional de cine, centro de estudios básicos si queremos salir del ámbito de la espontaneidad y de la improvisación; la cinemateca estatal, que ha jugado y juega un papel tan importante en la formación de jóvenes promociones en tantas partes del mundo; ésto y algunos tópicos más, darían los elementos para ambientar el clima, un medio fértil para nuevas búsquedas, para madurar nuestra cultura cinematográfica.

La ley tendrá valor siempre y cuando se aplique sin retaceos, sin temer herir intereses, sin aceptar trenzas o amiguismos, sin hacer discriminaciones ni establecer censuras previas.

No creamos que por la sanción legal la lucha ha terminado. Es simplemente una

etapa, una pequeña victoria, ya que aquellos que están deseosos de aplastarla como industria o los que quieren quitarle su contenido cultural nacional, han de continuar con otros medios, con otros métodos, para impedir que esta victoria de sus frutos.

No subestimemos sus fuerzas.

De ahí que la gente de cine tiene una doble responsabilidad, el de la creación de películas de calidad, humanas, que reflejen la realidad del país, y el control y desarrollo de la ley.

Editorial de "CINECRITICA: revista de cultura cinematográfica", septiembre/octubre, 1960.



Tallar la tradición

Editorial ■

Para que los audiovisuales no hegemónicos interpelen al imaginario colectivo, es necesario potenciar nuestra mirada. Fundar un lenguaje que, atravesado por otras voces, se espese con la fuerza del cauce histórico.

¿Y cómo, con qué herramientas, abordar la Historia para volverla Estilo? Revolvemos la experiencia de nuestros antecesores buscando posibles materiales con los que crear

una forma propia.

Si la tradición es "un campo dinámico de temas, formas y problemas"¹ en constante disputa, nuestro trabajo consiste en decidir cuál será el legado que elegimos: qué descartamos por circunstancial y qué resguardamos por fundamental.

Asumir el legado es trabajar la herencia en términos de la época que nos toca vivir



y de la historia que nos marca. Volverla herramienta, sin desconocerla ni idealizarla. Que sea el terreno fecundo donde reconocernos como una generación “que no se caracteriza por la edad de sus miembros sino por la contigüidad de sus”² proyectos.

Tallar la tradición para volverla un arma cargada de futuro. ■

Referencias:

1- “El cineasta argentino y la tradición cosmopolita”. Ponencia realizada por Nicolás Suarez en la 2º edición de “La imagen argentina”, jornadas de debate en torno al cine argentino realizada en el mes de diciembre de 2016.

2- Silvia Bleichmar. Panel Historia, Contexto y Actualidad - Jornadas de El CampoPsi, noviembre 2007.

Desde el suelo

Por Pablo Ceccarelli ■



Un fantasma recorre La Plata: el fantasma de la tradición. Como la neblina espesa que se levanta en la madrugada y sobrevuela los grandes edificios, monumentos y esculturas de la ciudad. Atraviesa el tiempo y el espacio, las calles diagramadas de forma calculada, ocultando vestigios en el aire. Esperando a ser traspasada para encontrar lo que se halla detrás de ese velo de misteriosa y brumosa corporeidad. “Solamente en el laboratorio podía uno hacer justicia a la incomparable luz de La Plata, a esa niebla sutil que algunas tardes envuelve los edificios y les da un encanto particular, como el nimbo a los santos”, relataba Bioy Casares en *La aventura de un fotógrafo en La Plata*.

De repente, la niebla nos transporta desde la ciudad de las diagonales hacia el puente de Manhattan, Nueva York. Allí donde vive Juana Sapire, sonidista e integrante, entre varios, del grupo Cine de la Base junto con su marido, Raymundo Gleyzer, desaparecido en el año 76'. Juana, sentada en su silla, comienza a inspeccionar lentamente una fotografía en sus manos. “Ni medias tiene el negro, por dios. Ni camisa tampoco”, comenta ella y comienza a reír.

“[...] ¿Qué más te voy a decir? [...] Raymundo Gleyzer y Humberto Ríos eran hermanos, amigos muy queridos. Y nada más. Humberto fue maestro de Raymundo. [...] Esta es una foto de la pelí-



cula "Ceramiqueros". Se lo puede ver al negro con su trípode de ladrillo. Raymundo era el director. Tenían el mismo sincronismo estos dos de filmar y eran totalmente compañeros"¹

¿Qué podemos encontrar en esta fotografía, este recuerdo que mantiene viva la memoria de los que no están con nosotros? ¿Que nos está diciendo esa imagen del camarógrafo siguiendo las indicaciones del director; el (ex) alumno, sentado arriba, mientras transmite las instrucciones a su (ex) maestro en el suelo? Lo que podemos encontrar aquí es el espíritu de la tradición latiendo frente a nosotros.

Cuando hablo de tradición, no me estoy refiriendo a su mera significancia como "re-

“ Nuestro deber,
entonces,
es "traducir"
(sin traicionar)
la tradición ”



producción”. Aquella que expone la historia, la herencia, de forma única, cerrada y petrificada. Como si fuera una caja fuerte con un código oculto, un tesoro hallado pero cuya llave se guarda en los bolsillos de sus descubridores. ¿De qué nos sirve vestarnos en los ropajes de una tradición que no nos convoca ni nos identifica; revisionar un pasado si no somos capaces de identificar su influencia en nuestro presente, quedando este como una colección de figuras disecadas en el Museo de Ciencias Naturales; o reivindicar a un Raymundo Gleyzer, estudiante de la carrera de Cinematografía de nuestra ciudad, si en nuestra práctica desarrollamos una burocracia institucional y audiovisual?

“Tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra ‘transmisión (Übertragung)’ como traducción (Übersetzung)”²

Nuestra deber, entonces, es “traducir” (sin traicionar) la tradición. Ser intérpretes que puedan dotarla de un carácter dinámico, en constante resignificación. Poder ser capaces de releerla y reinterpretarla. Contextualizarla y al mismo tiempo re-contextualizarla en y desde nuestro propio presente, para así retirar-la de su carácter embalsamado.



De este modo, la tradición no nos será solamente transmitida, sino que nosotros seremos además los que la transmitiremos nuevamente. La traduciremos. Pero también nos permitimos conversar con ella, responderle e incluso interrogarla. Y que ella nos traduzca a nosotros. No solo “transmitir la tradición”. Sino “transmitirle a la tradición”.

Como si fuera aquel Humberto Ríos, descamisado, humilde pero no obstante respetado por nosotros. Que interpreta nuestras indicaciones, nos consulta pero al mismo tiempo nos da sugerencias desde el suelo. Un camarógrafo que traduce nuestras señales en un encuadre. ¿El presente orientando al pasado (y no al revés)? De ninguna forma.

Son el pasado y el presente colaborando en conjunto, en un registro, para ser proyectado hacia el futuro.

El gran interrogante es: ¿cuántos “maestros” osarían tirarse en el suelo, descamisados, a oír indicaciones? ■

Referencias

1- Esta escena pertenece al film “Ríos de La Patria Grande” (2016), de Joaquín Polo.

2- George Cadamer, “La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta”. Esta misma cita se encuentra presente en el texto “El cine como juego y fiesta”, publicada en el N° 2 de nuestra revista.

Vigencia de *Los traidores*

Hoy como ayer (Los gordos)

Por Claudio Huck ■

“Somos peronistas, pero no como ellos. Si yo fuera peronista como ellos, el peronismo se podría ir a la puta madre que lo parió.”

“Sólo se les pidió un plan de lucha y agitación que deteriore al gobierno. La opinión pública está pidiendo un cambio, y es un deber patriótico que ustedes tiene la obligación de asumir.”

El 27 de mayo tuvimos la oportunidad de asistir a la avant premiere de la nueva copia de *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer, proyectada después de un arduo proceso de restauración. Esa fecha es el día del documentalista porque ese fue el día en que las fuerzas de seguridad de la última dictadura militar lo secuestraron. Este año se cumplen 40 años de su desaparición y en el evento se presentó el libro *Compañero Raymundo*, de Juana Sapire (viuda del realizador) y Cynthia Sabat. En la misma semana conmemoramos el 25 de mayo más triste que se recuerde en muchos años, con una Plaza de Mayo vallada y custodiada por policías, y festejos patrios sólo para invitados selectos en la quinta de Olivos (vaya Dios a saber cuál será el vínculo que une a la residencia presidencial con la Revolución de Mayo). También habían pasado apenas 24 horas de la (otra) agachada histórica de la CGT, que en lugar de convocar a un paro general por el veto presidencial a la ley antidespidos, propone como medida





una olla popular. Parece que Hugo Moyano ha optado por expresar simbólicamente los reclamos de los trabajadores que se manifestaron de forma contundente en la marcha del 29 de abril. Más de un millón de nuevos pobres en apenas cinco meses, despidos de a miles en la administración pública y en empresas privadas, tarifazos que ponen en jaque a las PyMES, la construcción paralizada, la bicicleta financiera reactivada, la inflación desbocada, supermercados, bancos y exportadores desregulados y ganando fortunas, y los representantes de los trabajadores (que, parece, están gestionando unos 2700 millones de pesos para sus obras sociales a cambio de una tibieza nada combativa) van a organizar una “jornada de protesta” (casi da risa) con ollas populares en las plazas “para la gente que pasa hambre”. “Nadie nos dice qué debemos hacer”.

“No es momento de hablar de ganancias cuando hay gente a la que no le alcanza la plata” (Moyano). “No hay medida de fuerza. Sean respetuosos, chicos, que me tengo que ir, tengo problemas personales” (Caló).

Era imposible encontrar un marco más adecuado para ver esta película.

“¿Así que nosotros éramos traidores? ¡Gua-cho hijo de puta, tomá!” Son los primeros diálogos de la película, con la visión subjetiva de la víctima que recibe golpes y cadenas y va perdiendo la visión. La imagen se nubla y se siguen escuchando, amplificadas, los golpes. Pura fisicidad. Ubicarse como

espectador en el lugar del apaleado, sentir en carne propia el dolor, identificarse con el mártir es la idea que se nos propone. Mirar el mundo desde el punto de vista del explotado. La injusticia sólo se comprende si se ocupa el lugar del otro.

En el bar, los muchachos discuten sobre las elecciones en el sindicato. Roberto Barrera es el líder que se eterniza en el cargo, y hay dudas. En el gremio se desconfía, la lista opositora (“zurda”) está teniendo mucho apoyo y se presenta como peligrosa. Para colmo hay una toma en la fábrica por “infiltrados”, como los define Barrera, un grupo de “comunachos y troskos disfrazados de peronistas”. Un cartel que despliegan los obreros en huelga dice: “A los patriotas de Trelew no se los llora, se los reemplaza”. No hay lugar para la metáfora. El sindicato es la UOM, los delegados íntegros son los “zurdos”, y los “zurdos” son los únicos que se pueden oponer a la burocracia sindical. La ficción es apenas un pretexto para expresar la realidad. “Cine que quema”, como lo definió Fernando Peña.

Barrera no es ningún gil y arma muy bien la cosa. Un par de días antes de las elecciones organiza un autosequestro mientras se esconde en un bulín con su amante, y manda a botonear a la cana los nombres de los cabecillas de la revuelta. La escena del picaneo del delegado en el sótano, con el sonido de fondo de *Post-crucifixión* de Pescado rabioso (“Abrázame madre del dolor/ Nunca estuve tan lejos de mi cuerpo/ Abrázame que de la



vida/ Yo ya estoy repuesto”), hiela la sangre. Son profesionales de la muerte. Comen huevos revueltos como si tal cosa, se divierten con la picana, el médico supervisa y atiende al reo para que puedan seguir amasijándolo. La violencia es una constante a lo largo de la obra y explicita un estado de cosas. Se veja a las mujeres desnudándolas innecesariamente en el examen preocupacional, y de a dos, mientras el médico habla por teléfono y las observa. Barrera obliga a su mujer a un aborto sin la mínima contención, dejándola desamparada. Se maltrata al obrero que se accidenta y quiere obligárselo a seguir con su trabajo. Se agrade al manco que cuida los baños con el apriete, cuando intentan forzarlo a delatar a sus compañeros.

Violencia explícita, simbólica o institucional de un medio viciado. Un entorno que no



puede hacer más que oprimir y castigar a los trabajadores, y que pervierte incluso a los dirigentes, como Barrera y sus secuaces, que son quienes deberían protegerlos.

Sólo hay una manera de oponerse a un medio feroz, y es con más violencia. Eso es lo que propone la película: "Hasta tanto nosotros no organicemos la violencia de los desposeídos, la violencia de los explotados, en contra de la violencia reaccionaria, el sistema seguirá ejerciendo la violencia impunemente, como en el caso de Trelew, como en el caso de Vallese."

Hay una constante aspiración a que la puesta en escena hierva de significados: la canción citada de Spinetta en el momento de la tortura, los puentes de fondo en la escena en que Barrera le cuenta a su novia que ha sido elegido delegado por primera vez ("Ahora voy a ser

un puente entre Perón y mis compañeros"). El mismo nombre de Barrera no está puesto por azar: es quien va a terminar convirtiéndose en un freno a los derechos de los trabajadores, es quien va a obstaculizar el puente que proponía en sus inicios. Uno de los atractivos del personaje de Barrera es que no es descrito como intrínsecamente malo, sino todo lo contrario. Su padre fue un luchador de las clases populares en los 30, se hace peronista en los 40, y es quien lo inicia en el sindicalismo ("¿Por qué no trabajás en la fábrica con la gente en vez de tirarle bombas a los gorilas?"). Cuando Barrera se convierte en delegado lo hace de manera limpia, oponiéndose a la transa habitual con la patronal. Pero la única manera de ascender en el gremio es corrompiéndose, dejando en el camino los ideales y a la gente íntegra: al padre, que seguirá en su lucha, a su mujer (que es la primera en reprimirle cuando afloja y levanta el trabajo a reglamento) por otra frívola y materialista, y a sus compañeros, para hundirse de lleno en la burocracia sindical ("Por dos millones de dólares, ¿te bajás los pantalones?"). El cambio de su conducta se expresa en el aspecto exterior: la cara lavada y el cabello despreocupado se transmuta en un bigotito "a lo Rucci" y peinado engominado, y la informalidad del hombre honesto, en saco y corbata.

El montaje es seco, expeditivo y dialéctico. A los obreros de acción de la fábrica -los delegados poniendo el cuerpo en la huelga y en el enfrentamiento con la policía- le sigue

“ Hay una
constante aspiración
a que la puesta
en escena hierva
de significados ”

la vieja cantinela en el bar de Barrera a sus malandrinos, palabras vacías que proponen buenos modales en los pedidos a los patrones. El enfrentamiento entre la praxis y la pasividad frente a los hechos se expresa en el corte filoso de montaje. El mismo recurso se utiliza en la escena del sindicalista torturado en la parrilla (los elásticos de hierro de una cama) y el corte a Barrera acostado con su amante. Uno soportando el suplicio, y el otro entregado al placer.

Los personajes no actúan sino que existen. Los rostros son comunes, el porte informal, algunos ni siquiera tienen buena dicción. Es la realidad captada por el ojo de la cámara. Las imágenes de archivo se insertan en el relato de manera fluida, como la evocación de la fusiladora del 55 o las revueltas del Cordobazo: un feedback total entre ficción y documental. Incluso en la escena de los sindicalistas con los milicos (“Nosotros, de casa al trabajo y del trabajo a casa”) seuxtaponen los sonidos en off

de las movilizaciones (“Viva el Che Guevara”, “Si Evita viviera, sería montonera”, “Acá están, éstos son, los fusiles de Perón”) antes de que aparezcan en imagen en una amalgama perfecta entre el relato y lo real.

La narración va y viene en el tiempo, se construye con saltos temporales que van armando el rompecabezas-Barrera explicando, de a poco, el cambio del sindicalista desde un estado inicial de honestidad hasta la corrupción más abyecta. Las vueltas al pasado a veces son recuerdos, otras son ilustraciones de las conversaciones, a veces son enmarcadas en fechas precisas, y algunas aparecen sin aviso. Hay escenas muy jugadas desde lo formal. Una es la inclusión de un auténtico videoclip con imágenes del Cordobazo y la *Marcha de la bronca* de Pedro y Pablo. Otra, muy llamativa y sumamente compleja en su concepción, es la escena onírica del entierro. En ella están presentes Barrera muerto en el ataúd, Barrera joven que pasea entre los asistentes, el Presidente (militar) de la Nación que lee malamente un discurso laudatorio para con el muerto, el asesinado Rosales, un tipo que aplaude mecánicamente, otro que juega al yoyó, la viuda que coquetea con un milico, el padre que juega al truco, el ridículo secretario de la CGT que come un sanguchazo, el empresario coimero que trae a la yegua “de regalo”, el gerente de la fábrica que se ríe sin parar (el más lúcido de los personajes, el único consciente del ridículo de la situación) y la banda desa-

finada que desentona, a modo de marcha fúnebre: “Ay Barrera, Barrera, te nos fuiste volando para el cielo, Barrera, pobre mártir de los trabajadores, ¡Víctima, víctima!”. La farsa y el grotesco guían la escena, que es un salto sin red, y del que Gleyzer sale airoso. El realismo general de la obra se rompe abruptamente, pero la organicidad permanece.

Las complejidades de la puesta ponen en evidencia el manejo perfecto por parte de Gleyzer de los recursos del cine. El cine político es un cine urgente que tiene como primer mandato denunciar la realidad, pero jamás debe descuidar el aspecto formal si quiere ser algo más que una protesta pasajera. Si conocemos, además, las condiciones en que fue realizada la película (en la clandestinidad, en plena dictadura, con actores que abandonaban el rodaje, filmada de a saltos), sus logros se multiplican. Y si sumamos a eso que su realizador fue secuestrado y asesinado por obras como esta, es imposible no sentirse conmovido. El cine de Raymundo Gleyzer es visceral, es denuncia, es premura, pero también es inteligencia, refinamiento narrativo, elegancia en el lenguaje. También es compromiso colectivo donde todos los que intervienen ponen su trabajo y también se juegan el pellejo en la obra. Que un actor consagrado como Lautaro Murúa acepte filmar en condiciones tan adversas demuestra su comunión ideológica con el proyecto.

“No debemos hacer caso a los divisionistas y los agitadores del caos. Lo que pasa es que

estos agazapados están contra Perón y el movimiento. Y lo que no vamos a permitir en este sindicato es cambiar la bandera azul y blanca por el trapo rojo.” Es lo que dice Barrera durante la discusión en el sindicato antes de mandar a matar al revoltoso. Las palabras del gremialista, a estas alturas, no se distinguen del discurso de los milicos. Piensan lo mismo, hacen lo mismo, se valen de idénticos medios. Como los hombres y los cerdos al final de *Rebelión en la granja*, de George Orwell, ya no puede distinguirse cuál es cuál.

Moyano, en su discurso durante la marcha de los gremios del 29 de abril, expuso: “Como dijo Caló, esto no es en contra de nadie, sino a favor de los trabajadores.” Ajá. Movilizás cientos de miles de trabajadores sólo para decirles que estás a favor de ellos. Y también les decís, con tu servilismo ante el Poder, que no estás en contra de una devaluación que arrasó con los salarios, ni en contra de los aumentos de precios y tarifas inéditos que aniquilaron el poder adquisitivo. Les escupís en el rostro que no estás en contra de las industrias paralizadas, ni de la desocupación aleccionadora y niveladora de salarios, e imparable en este contexto. “No es en contra de nadie”, sigue resonando como un eco. ¿Cómo que no es en contra de nadie?

Los gordos siguen igual, hoy como ayer.

Y *Los traidores*, más actual que nunca. ■

Este artículo fue publicado originalmente en el sitio web “Hacerse la crítica” (2016).



Pulsión #6

fb.com/revistapulsion/





La mujer delante y detrás de la pantalla

Por Noelia Mercado ■

Dentro de las diversas manifestaciones a favor de una cultura contra-hegemónica que se han llevado a cabo en lo que va del 2017 se encuentran los Encuentros de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales de CABA. En estos Encuentros se ha planteado la necesidad de visibilizar la situación de desigualdad que enfrentan las mujeres en el campo audiovisual, tanto delante como detrás de la pantalla.

Ser mujer y latinoamericana en un mundo eminentemente patriarcal, con una división desigual entre centro y periferia —o Primer y Tercer mundo—, es un obstáculo doble a la hora de lograr cierto reconocimiento en la industria cinematográfica. Tan sólo con prestar atención a la cantidad y el tipo de roles ocupados por hombres y mujeres en los créditos de cualquier película alcanza para darse cuenta de la posición de las mujeres en el medio. Pero la situación se complejiza cuando se tiene en cuenta que esta sociedad, donde el poder y la autoridad la posee el hombre, condiciona las representaciones de la mujer en los medios audiovisuales.

Para afrontar esta situación y fomentar el reconocimiento del lugar de las mujeres en el medio audiovisual, encuentro útil y necesario mirar el pasado y revalorizar a las mujeres que se han desempeñado en el campo audiovisual, con todas las adversidades que ese implica. Mujeres como María Luisa Bemberg.

Pensar en la obra de la Bemberg me remite inevitablemente a mi infancia y a mi madre, pues fue gracias a ella que conocí *Camila* (1984) y *Yo, la peor de todas* (1990). Pero en este escrito no quiero referirme a estas obras, sino más bien a *El mundo de la mujer* (1972), su primera incursión como directora. Desde esta primera producción, la obra de María Luisa Bemberg se caracterizó por problematizar el lugar de la mujer en la sociedad moderna y abogar por su liberación a través de personajes femeninos que se rebelan contra los estereotipos de su tiempo o padecen los mismos. Estas temáticas no son para nada casuales teniendo en cuenta el posicionamiento político e ideológico de la directora, quien fue una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina a comienzos de la década del setenta. En consecuencia, todas sus obras están atravesadas fuertemente por el feminismo, siendo *El mundo de la mujer* el ejemplo por antonomasia al coincidir con la etapa de mayor militancia de la directora. A pesar de ser el primer trabajo de la realizadora, tuve conocimiento sobre su existencia hace relativamente poco tiempo y su visionado produjo tal sorpresa en mí que aprovecho el espacio de este texto para comentar ciertas ideas que me generó.

El mundo de la mujer es un cortometraje documental filmado en 1972 que, valga la redun-

dancia, documenta la exposición organizada por la marca Femimundo en la Sociedad Rural. Durante los 17 minutos que dura el corto, recorreremos la exhibición de la mano de María Luisa Bemberg. En este recorrido guiado, la directora nos expone dos áreas temáticas que parecieran estructurar tanto la exposición como el cortometraje mismo. Por un lado, podemos distinguir un área dedicada al cuidado estético, que se manifiesta con desfiles de moda, pruebas de maquillaje, competencias de peinados y la venta de aparatos modeladores de cuerpo. Mientras que por el otro, se encuentra la temática “hogar” manifestada en los espacios dedicados a la maternidad y la venta de electrodomésticos como lavarropas, máquinas de coser y hornos, expuestos en decorados que replican cocinas. De estas dos áreas temáticas se desprenden distintas ideas sobre la mujer: el área dedicada al cuidado estético plantea la crisis de la mujer moderna; el área del hogar permite discutir cómo lo personal es político; la presencia de la marca de productos femeninos Femimundo como organizadora de la exhibición presenta a la mujer como objeto y sujeto de consumo. Las posibilidades son diversas. La directora es lo suficientemente sugerente como para sembrar las semillas de varias ideas y dejar que cada espectador/a las complete con su criterio y experiencia personal. Pero lo interesante de este cortometraje no reside únicamente en los temas y las ideas que plantea sino también en el tratamiento audiovisual que le da

a las mismas.

La primera vez que vi el corto, me atrajo particularmente la utilización de la voz en off porque lo primero que vemos es una placa indicando el uso de tres voces: 1- un locutor, que pertenece al catálogo de la muestra en la Sociedad Rural; 2- una voz femenina, extraída del *Libro Azul de Para Ti*; y 3- el cuento de *La Cenicienta*, del disco homónimo de Walt Disney. Tanto en el documental como en la ficción, el uso de la voz en off puede derivar en el uso redundante del sonido, es decir, que la narración termine describiendo lo que la imagen ya de por sí muestra. Si bien no es algo necesariamente incorrecto, esto anula las cualidades polisémicas del lenguaje audiovisual. En el corto de María Luisa, en cambio, la voz en off no es mero acompañamiento de la imagen, sino que tiene cierta autonomía de la misma y construye sentido no sólo desde su contenido sino también desde su forma. A medida que avanza el corto las voces se repiten, se deterioran, se solapan y, de esa manera logra la desautorización y ridiculización de esos discursos oficiales que circulaban en la sociedad argentina de los 70's.

Mientras escuchamos la formación y deformación de estas narraciones, la cámara deambula por los pasillos de la muestra registrando indistintamente lo que allí ocurre. Pero en este recorrido comienzan a volverse recurrentes las imágenes de promotoras con posturas estáticas, sonrisas congeladas, miradas perdidas; y de maniqués que pre-

sentan esas mismas características. Desde la composición de los encuadres, se vuelve evidente la analogía entre las promotoras y los maniqués. Por lo que ese recorrido, que a primera vista parecía impreciso, no carece de rigor y responde a una decisión realizativa. Las imágenes de las mujeres-maniquí, con cuerpos inertes sometidos a la contemplación del público, me conducen a pensar inevitablemente en la cosificación del cuerpo de la mujer donde ésta deja de ser persona para pasar a ser objeto.

La fuerza visual y sonora del cortometraje es impactante. Más que transmitir un mensaje contundente y cerrado, la directora apela a la reflexión del público a través de la exploración de las distintas posibilidades expresivas y comunicacionales del lenguaje audiovisual: mientras la imagen nos muestra algo, el sonido sugiere otra cosa; y en esa constante oscilación, el/la espectador/a construye un sentido nuevo. De esta estrategia se vale la directora para movilizar tanto la reflexión como también para construir un discurso audiovisual - cargado de ironía- que critica a la sociedad de consumo, donde el poder lo detenta el hombre y sus intereses determinan cómo debe verse, cómo debe comportarse y qué roles debe desempeñar la mujer.

La vigencia de la crítica realizada por la Bemberg en *El mundo de la mujer* es innegable. ¿Qué diferencias pueden encontrarse entre la muestra de Femimundo y las cam-

pañías de marketing que nos rodean y proliferan incontrolablemente en las vísperas del Día de la Madre y el Día de la Mujer?

Las representaciones de la mujer que circulan por los medios de comunicación son un tema central en las discusiones sobre el lugar que ésta ocupa en la sociedad hetero-patriarcal. Pero dentro de estas diversas discusiones, la necesidad del aumento y diversificación de los roles para mujeres en los medios audiovisuales, como también la construcción de representaciones de la femineidad que pongan en crisis los estereotipos de la sociedad moderna, tienen una gran importancia para el medio. Frente a esta situación, revisar la figura de María Luisa Bemberg adquiere un nuevo interés, no sólo porque fue una presencia femenina importante en la historia del cine argentino, sino porque toda su producción cinematográfica estuvo atravesada por un claro posicionamiento político e ideológico. Desde *El mundo de la mujer* hasta *Yo, la peor de todas*, la directora nos presenta personajes femeninos que discuten las tradiciones patriarcales de las sociedades en las que se encuentran. Esta coherencia entre el pensamiento político y la práctica profesional que María Luisa Bemberg profesó con su ejemplo es lo que necesitamos aprender y adoptar de ella. ■

Soñar con Favio

Por Silvio Lang ■



Se cumplen 41 años del estreno de la primera película argentina marica: *Soñar, soñar* (1976), de Leonardo Favio. Vituperada en medio del golpe militar, Favio la estrena, luego de su éxito comercial *Nazareno Cruz y El Lobo* (la película argentina más vista). Meses después Favio se exilia. Multitudes de jóvenes corean sus canciones en toda América latina. ¿Por qué, exitoso y casado con la modelo más sofisticada de la Argentina, Carola Leyton, filma esa película de la amistad íntima entre varones? ¿Acaso, su depresión política, luego de la crueldad criminal del peronismo burocrático, del que fue parte, lo llevan a una nueva teoría pasional de la amistad? Aún, lo acosaban esas imágenes terroríficas y anticipatorias de los jóvenes torturados, que salvó en las habitaciones del Hotel Internacional de Ezeiza, durante el acto por el retorno de Perón, donde fue el locutor oficial. Favio es en mí un amor eterno y un deseo paterno. Lleva el nombre de mi tío Favio Calvo, asesinado por puto, a sus 18 años, en una escuela hogar de La Pampa. Y es el ideal de artista que mi padre me señaló de chiquito, cuando analicé cuadro por cuadro, a mis 12 años, su película *Crónica de un niño solo*, en un taller de cine. En esa película vi cómo tres pibes en pelotas violaban a otro; y como el mismísimo director, a lo Marlon Brando, hacía de fiolo; y vi la dimensión de la fuga. El rostro indio de mi tío Favio es igualito al protagonista de *Soñar, Soñar*, el boxeador Carlos Monzón. Leonardo Favio lo hace actuar de llorón y

maricón, una década antes de que Monzón tirara a su esposa Alicia Muñiz por el balcón -primer feminicidio argentino televisado- y trompear a Susana Giménez. El Monzón de Favio está herido y doblado. Sigue a su compañero de aventuras, el cantante Gianfranco Pagliaro, como un gigante sin reino. Lo ama como las heroínas de un radioteatro mendocino de García Lorca interpretado por Laura Favio y Elcira Olivera Garcés, madre y tía de Favio. El teatro, el circo criollo y Federico Fellini, son los excesos de Favio. Gianfranco le da una imagen a Monzón y lo convierte en Charles Bronson. Monzón, exultante, con su rostro de negrito hermoso, se hace artista y se hace marica en un mismo travelling. Gianfranco, en cuero, haciéndole los rulos a Monzón, sentado de piernas cruzadas, en calzoncillos, con bata de baño, es la primera ternura marica que conocemos en el cine argentino. El diálogo nocturno, de cama en cama, con los rulos puestos, sobre penas de amor y fidelidad entre amigos, es la primera querencia homosexual que oímos en nuestra dramaturgia nacional. Gianfranco le recita poemas trasnochados; Monzón, sonríe, se muerde la boca y se relame con los versitos del compañero. A la mañana, Monzón, sentado en calzoncillos, en el borde de la cama de su nuevo amigo, lo despierta, le anuncia el desayuno, le elogia los ojos, y asistimos al primer signo cinematográfico homoerótico criollo. Un amigo pueblerino maricón, lo pasea a Monzón, en el caño de

la bici por el pueblo, anunciando, a viva voz, que Carlitos se va a trabajar de artista a Buenos Aires, y se produce la primera salida del closet en la pantalla nacional. En el cine de Favio no hay metáforas: son manifestaciones de su vida pasional agigantadas como mito por las desmesuras del color sobreimpreso y procesado; del encuadre barroco; y de la fisicalidad de la actuación. En Favio, un encuadre, un movimiento de cámara es una cuestión pasional. Reproches de celos por un enano llamado Carmen; la obsesión del “¿me querés?”; reconciliaciones sensuales y declaraciones de amor, -como habrán sido en la vida de Favio, con su amigo cantante, Orlando Netti, quien lo acompañó hasta terapia intensiva-, son las ilusiones maricas de *Soñar, Soñar*. Casi siempre hay dos amigos transhumantes en las películas de Favio. El itinerario iniciático de una vida se co-produce con el amigo. Como en la filosofía de Spinoza la amistad en Favio es una estructura colectiva de lo común. Favio compone un Spinoza transperonista. Como en la fraternidad homoerótica de los presidiarios de la literatura de Jean Genet, los amigos de *Soñar, Soñar* devienen género chico en el patio de una cárcel y desencadenan con un beso la comunidad sensible que viene. ■

Este artículo fue originalmente publicado en la sección HOMENAJES del suplemento SOY del diario Página 12 el 07 de julio de 2017.

Apuntes para pensar la tradición desde las revistas de cine

Cinecrítica (1960-1962)

Por Tamara Camparo ■

CINECRÍTICA



Esta nota proviene de una fascinación personal con las revistas de cine como fuente de historia y, en lo que respecta al tema de este número, como uno de los lugares donde posiblemente se encuentren pistas para abordar y pensar la construcción de las tradiciones cinematográficas. En este sentido, no podía dejar pasar la oportunidad de arrojar al menos un poco de luz sobre el tema a partir de una revista de cine que, tanto por su búsqueda como por la peculiaridad de sus debates, proponía algunas líneas para pensar al cine argentino desde una matriz de sentido tanto histórica como política que se vinculaba al quehacer cinematográfico. *Cinecrítica*, revista de cultura cinematográfica, se publicó de forma irregular (bimestral-trimestral) entre agosto de 1960 y agosto de 1962 y contó con ocho números. Su consejo editorial estuvo conformado por Fernando Birri, Ismael R. Arcella, Bernardo Verbitsky, S. Horovitz y Lautaro Murúa, y la dirección a cargo de Oscar I. Kantor. Una composición heterogénea que reunió a personas vinculadas a la actividad cinematográfica y figuras del ámbito de la cultura, lo que le concederá un perfil peculiar por sobre otras revistas de crítica especializada de entonces (en su mayoría provenían del ámbito cineclubístico).

Generalmente, lo que se conoce como “crítica especializada” o moderna comienza a asentarse en nuestro país durante la década del cincuenta¹, en un proceso impulsado por la influencia de revistas europeas como

Cahiers du Cinéma (Francia) y *Cinema Nuovo* (Italia). La nueva crítica especializada argentina fue introduciendo nuevos parámetros de debate, donde toma fuerza inusitada el espacio de reflexión en torno al cine producido en nuestro país. Asimismo - y como sucedió en Europa a partir del precedente de *Histoire de l'art du cinéma* (1953) de Georges Sadoul – surgen los libros “fundacionales” que proponen una forma de historizar y entender el cine nacional hasta entonces como los dos tomos de *Historia del cine argentino (1959-1960)* de Domingo di Núbila o *Este cine argentino* (1959) de Ulyses Petit de Murat.

Asimismo, el contexto potencia la necesidad de dicha revisión histórica. El período que se abre a partir del golpe de 1955 hasta el inicio de la década del sesenta dispara un complejo proceso de reconfiguración de las reglas de producción en consonancia a las políticas económicas que comenzaron a gestarse en los últimos años de la presidencia de Perón, y que se acentuarían durante gobiernos posteriores. Con la sanción del decreto-ley n° 62 el 4 de enero de 1957, se establecieron ciertos puntos después de una larga lucha²: la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (I.N.C.) como ente de regulación de la actividad cinematográfica, la clasificación de películas de exhibición obligatoria y de exhibición no obligatoria y nuevos criterios de financiamiento para las producciones nacionales. Más allá de la conquista de algunas propuestas, la forma en

que se distribuyeron cargos y designaciones puso en tela de juicio la buena voluntad de recuperar la producción nacional. En poco tiempo, se sumaron críticas a la ligereza con la que se trataron algunos puntos que pasaron a ser fuente de frecuentes disputas (clasificación de los films, créditos, exhibición).

En este cruce es donde se sitúan los principales ejes de los debates que propone *Cinecrítica*. Ésta se planteaba como una publicación que visibilizaba a una nueva generación de realizadores que era bienvenida con aires de renovación. Claro está, no todas las revistas de cine han tenido un perfil “militante” manifiesto, pero en el caso de *Cinecrítica* se destaca un criterio estético y político que se dirime en torno a cierto realismo, privilegiando un cine testimonial y documental. En este sentido, resulta interesante pensarla como una publicación-herramienta para intervenir sobre las problemáticas que atañían al campo cinematográfico, pensando en términos amplios discusiones teóricas y formales respecto al cine, y a la vez estableciendo un diálogo que busca continuidades y rupturas en el cine argentino.

El título de la editorial que da inicio a su primer número -allá por agosto de 1960- es *Iniciar el diálogo*. Ahí podemos ver en sus propósitos:

[...] la búsqueda de una expresión de la realidad nacional, hecho que no es nuevo, que no nace hoy, sino que es el fruto de una larga trayectoria

que tiene sus orígenes en los pioneros del cine argentino, sigue con los hombres-claves y las obras fundamentales de los distintos períodos en que se puede dividir la historia de nuestro cine, y que hoy, merced a una mejor comprensión y al conjunto de condiciones imperantes, se ha extendido y profundizado. (Cinecrítica n.º 1, 1960:1)

En esta carta de presentación, la revista establece dentro de sus objetivos la importancia de dar cuenta de una tradición, una red de significados en la que pensar al cine argentino. Considerando este aspecto, es interesante quitarle la carga estática o típica que se le suele asignar al término “tradición” para - como dice Raymond Williams - otorgarle más bien un sentido práctico, pensándola como

[...] una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente configurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural (Williams, 1980:137).

Así, la revista desplegó diversas estrategias en torno a pensar esta tradición que, como deja entrever su editorial, constituía un esfuerzo, una construcción. Esta búsqueda de un “pasado configurativo” les sirve, por un lado, para construir una historia del cine argentino y, a la vez, como fuente identitaria de la nueva generación de realizadores que se saludaba como el “Nuevo cine argenti-

barrio lacarra



no”³. Es aquí donde se sitúa esa búsqueda de referentes que se conecta con qué tipo de cine es necesario (según la línea editorial) en ese contexto. Según palabras del propio director de la revista (Oscar I. Kantor), en esta “nueva generación” se encuentran diferentes maneras de hacer cine, pero en todo caso

[...] la línea divisoria no la da la discusión generacional, sino la colocación del cine, reflejo artístico de la realidad, como elemento transformador, revolucionario, influyendo sobre la realidad para transformarla. (Cinecrítica n.º 5, 1961: 6)

Así, hay un llamado abierto a abordar las continuidades históricas que permita a los nuevos realizadores pensar el cine nacional en una red de sentido. En este sentido, por ejemplo, opera otra de las estrategias para el debate en *Cinecrítica*: las filmografías. Éstas se publican en algunos números de la revista y eligen a José A. Ferreyra, Manuel Romero, Leopoldo Torre Ríos, Mario Soffici y Lucas Demare. Estos directores son presentados como aquellos que mediante algunos de sus films sentaron precedentes (principalmente temáticos) que marcaron ciertos momentos

de la historia del cine argentino. A buena parte de ellos *Cinecrítica* les recrimina el rumbo por el cual optaron (el melodrama, el cine comercial) pero, aún así, manifiesta que estos problemas tienen mucho que ver con las condiciones de producción que limitaron a estos realizadores y la falta de claridad, conciencia o coherencia en sus films.

Considero entonces que esta búsqueda por una tradición tiene que ver con ciertos temores, el de ser conscientes de un pasado donde no se ponía en discusión el para qué y el por qué de hacer cine. Aunque la nueva generación que *Cinecrítica* saluda ya da cuenta de cambios en el lenguaje cinematográfico, influenciada por el cine moderno europeo (oscilando entre neorrealismo y nouvelle vague), a su vez necesitaba acompañarse de una historia propia que dialogue con la producción cinematográfica precedente y actual. Un ejemplo puede ser la nota *El cine argentino*, escrita por Leopoldo Torre Nilsson.

Hay entonces un nuevo cine, que no es nuevo porque lo hacen muchachos de veinte años que vienen a escupirle su juventud a hombres de cincuenta. Hay un nuevo cine porque no puede ser de otra manera. Porque el film ya no puede ser anónimo, porque el público exige que cada film tenga su historia propia. Historia es sangre, concepto, experiencia, nunca pre-concepto, hibridez. (Cinecrítica n.º 6, 1961: 8)

Tener presente esa historia, construir una tradición, según plantea reiteradamente Ci-

necrítica, es una necesidad para los jóvenes realizadores. Retomar la conceptualización de la tradición de Raymond Williams como proceso configurativo me parece importante no sólo para repensar su utilidad teórica, sino también para pensar su dimensión práxica en procesos históricos y culturales puntuales. El caso de *Cinecrítica* abre un campo amplio que considera problemáticas culturales abarcativas (más allá del análisis de films) para adentrarse en problemáticas que - por ejemplo - abordan las condiciones de producción y exhibición en contextos de censura y calificación arbitraria. En este cruce entre la teorización y las posibilidades de producción fílmica es donde creo que se centra el potencial de las tradiciones cinematográficas para dotar de perspectiva histórica tanto las problemáticas como riqueza de la producción cinematográfica de un país. ■

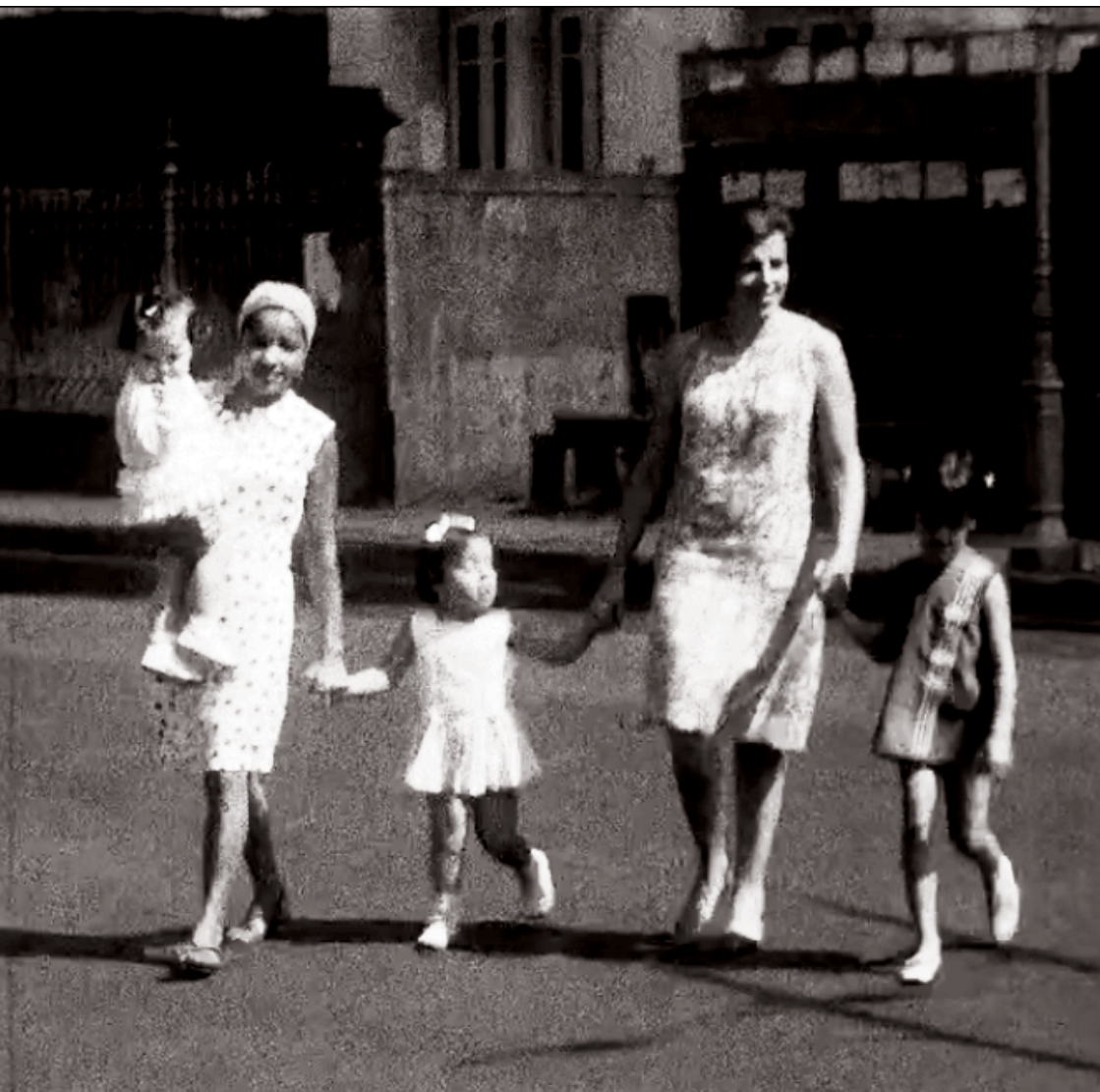
Referencias

1- Entre algunas revistas del período se pueden encontrar *Gente de cine* (1951-1957) - impulsada por el cineclub *Gente de Cine* -, *Cuadernos de cine* (1954-1956), *Flashback* (1958) y *Tiempo de Cine* (1960-1968) - publicación del cineclub *El Núcleo* -.

2- A quien le interese ahondar más en el proceso previo a la sanción de la Nueva Ley de Cine de 1957, se encuentra detallado de manera minuciosa en el capítulo "Armisticio cinematográfico", en el segundo tomo de *Historia del cine argentino* (*Di Núbila*, 1960).

Conversación con Moreira Salles

Por Agustín Lostra ■



Antes de ver su última película, me encontré con Joao Moreira Salles en La Bielita, donde conversamos acerca de su sistema a la hora de realizar/montar sus películas.

AL: Me preguntaba, en relación a NIA, cómo se da ese salto hacia lo histórico partiendo de tu experiencia previa con Santiago. Qué fue lo que pasó para que decidieras hablar de un tema, en cierto sentido, “más grande”.

JMS: Yo parto del principio de que hay muchas películas en el mundo. Entonces, ¿para qué hacer una más? ¿Por qué? En tanto no encuentro una buena respuesta a esa pregunta, no hago películas.

Cuando terminé *Santiago*, tuve la sensación de que todo lo que había pensado sobre el cine no ficcional estaba, de cierta manera, sintetizado ahí. Mi programa de cine; lo que creo que el cine no ficcional es capaz de hacer. Se cerró una puerta. Y no tenía ganas de hacer otra película.

Hablaba de esto ayer con Andrés Di Tella: hay un momento en que algo se manifiesta. Una inquietud, un problema. Algo sobre lo que quiero pensar. Y, muchas veces, eso puede ser pensado por escrito, pero a veces no. A veces necesita ser una película, una imagen. Y en el 2011 esa inquietud se manifestó. Quería pensar acerca de esa idea de una intensidad que pasa. Una pasión -una intensidad muy fuerte- que pasa, y la dificultad de reacomodarse a la vida “menos intensa” después.

Había una relación muy grande con un via-

je que hizo mi madre a China en el '66. Percibí que ella estaba muy entera entonces, llena de vida. Algo que perdió con el tiempo. Se fue entristeciendo, perdiendo la capacidad de conmovirse con el mundo. Eso es algo que también me preocupa. Y era casi obvio que pensar esas cosas a través de las imágenes de mi madre, a través de lo que ella escribió en ese viaje, era un buen camino para tratar el problema.

1966 en China es el inicio fulgurante de la revolución cultural que influenció mucho el '68 en Francia. Yo era muy chico, pero vivía en Francia en esa época. Entonces, empecé a leer sobre el '68 y percibí que la misma cuestión estaba en todas las memorias de los que escribieron ese periodo. “Ha sido tan intenso que no conseguimos vivir después de esta intensidad”.

Entonces, no fue un deseo el tratar la gran Historia. Empezó como un problema muy personal que después se abrió para la Historia.

AL: Pensaba en este gesto de recuperar las imágenes: pensaba que se trata de devolverles la intensidad.

JMS: La idea de volver al archivo para devolverle vida es algo que me toca mucho. Es algo que para mí es importante. Y creo que es lo que hizo posible *Santiago*. Porque cuando filmé la película fracasé en el primer montaje. El material se convirtió en archivo, porque fue abandonado durante trece años. Yo no pensaba que iba a volver al material. Y cuando decidí volver sobre él, descubrí que había

otras formas de mirar el material y que, por lo tanto, es la mirada la que da vida al material, no es el material en sí el que tiene o no tiene vida. Eso me llevó a pensar que tal vez eso sea válido para todo material. Entonces, quizás yo no sea capaz de ver cualquier material y de devolverle vida. Pero quizás sea un defecto mío, de mi mirada, y otra persona, mirándolo, pueda devolverle el alma, revivirlo. Y en *NIA* el procedimiento fue ese. Mirar el material -no me interesa si es sobre un hecho grandioso o sobre algo mediocre, banal- pero encontrar algo, otro punto de vista, algo que se manifiesta y que puede tener mucha fuerza.

AL: En relación con los 60s, te quería preguntar si no pensás que las películas del Cinema Novo tienen esa característica también, de ser muy intensas.

JMS: ¿En qué películas estás pensando?

AL: En *Los Fusiles de Ruy Guerra*, o en el cine de Rocha.

JMS: Yo creo que Rocha es un caso aparte, porque es un genio. Es algo de un orden inclasificable. Todo lo que hace tiene la marca de una inteligencia que no es normal. Las otras películas del Cinema Novo me parecen más interesantes de analizar, porque Rocha es único. No hay un sistema solar, es un único sol muy fuerte. Es él solo, no hay seguidores.

El Cinema Novo no, es un movimiento y hay parentescos entre Dos Santos, Hirszman, Ruy Guerra y tantos otros. Y creo que había algo que tal vez se ha perdido hoy, que es pensar al cine como herramienta central en la com-

“ El cine documental [...] ha sido siempre un laboratorio de invención de forma ”

presión del mundo. Para la generación que empezó a hacer cine a finales del '50 y principios del '60 no había un arte de representación más fuerte, más vital, que el cine. Estaba en el centro de las reflexiones estéticas de toda una generación. Si querías hablar del mundo era el cine tu instrumento. Esa centralidad no existe más. No se puede recuperar. No hay más películas que hablen con toda una generación. Tal vez hoy la televisión sea más fuerte que el cine. Lo que pasa en internet es un discurso más fuerte que el cine a la hora de organizar la imaginación de las personas. Entonces, creo que esa intensidad es también una cuestión de época. Y no desaparece, sino que migra. Migra desde la pintura en el Renacimiento a la música en el siglo XVII, XVIII; hacia la mecánica, la ingeniería, durante la revolución industrial; hacia la ciencia en el siglo XX; hacia la electrónica un poco más tarde. Pero ahora, no es el cine.

Y creo que eso es motivo de lamentación pero también de libertad. Ya no tenés que

hablar del Mundo. Podes hablar de tu jardín, de tu pequeña casa. Porque ganaste la libertad de no tener que hacer discursos que modifiquen la cabeza de toda tu generación. Es un poco utópico pensar eso, porque eso no va a acontecer.

Por otro lado, también cuando se está apasionado, todo lo que se dice, todo lo que se escucha, parece eterno. Y se cree un poco la ilusión de que todo lo que se ve, todo lo que se filma, tiene una importancia fundamental. Pero después el tiempo pasa y eso se torna menos importante. Como aparentemente la intensidad del momento bastaba, y no era necesario pensar sobre la forma, no era necesario construir un objeto estético que fuera independiente del momento. Muchas veces eso que simplemente navega en la intensidad no tiene la fuerza de la permanencia. La mayoría de las películas hechas en 1968 por jóvenes tomados por la brasa de la historia, por una intensidad que nunca más experimentaron en la vida, son películas que no tienen capacidad de existir fuera de ese momento. Son hoy, para mí, simplemente documentos sobre el momento. Pero no son grandes películas. Porque están tan fascinadas por todo lo que está aconteciendo, que no paran para pensar sobre el objeto en sí. Así como nosotros pensamos que una carta de amor, escrita en el momento de la gran pasión, es una obra literaria para la eternidad. Después es ridícula, como decía Pessoa: todas las cartas de amor son ridículas. Se puede decir que todas las películas sobre los grandes hechos,

filmadas en el instante mismo en que suceden, son también un poco ridículas después de que esos momentos pasan. Es curioso porque *NIA* está hecha solo con material de esas películas. Y esas películas, en sí, no interesan. Interesa pensar sobre ellas.

AL: Ahora parecería que es ridículo decir que se puede transformar el mundo con una película. Nosotros somos críticos con esa postura y nos parece que vos también. En el sentido en que decías que no está mal tener ambición.

JMS: Claro, esto es así: yo soy director de no ficción. Y los directores de no ficción tienen que responder siempre a dos preguntas. La primera es: ¿Cuándo dirigirás, finalmente, tu primera ficción?, como si el documental fuera una etapa previa para llegar al gran destino de la ficción. Que es una pregunta que no se hace al revés. No se le pregunta a Spielberg “¿Cuándo será tu próximo documental?”

La segunda pregunta es: ¿Cuál es el mensaje de tu película?, porque el documental “tiene que tener un mensaje”, “el documental es un medio para alcanzar el fin”. Esa es la muerte del documental. Cuando hablo de la ambición, la única ambición que me interesa es la de cambiar el cine. Leí ayer una entrevista a Badiou, que fue militante maoísta en el ‘68, y dice algo muy interesante: la película fundamental para nosotros ha sido *Sin Aliento*. Pero si se toma SA, es una historia romántica, de un “nihilismo romántico”. No hay política, no hay revolución, no hay nada. Es un thriller romántico. Pero mo-



“ Muchas veces
eso que simplemente
navega en la intensidad
no tiene la fuerza
de la permanencia ”

difica tanto el lenguaje del cine que muda la perspectiva. Hay una libertad que se instaura y se traslada a mirar la política y hacerla diferente, mirar las relaciones personales y hacerlas diferentes. Entonces, la importancia de una película como *SA* no es que haya un mensaje político, sino que es política en el sentido en que modifica el lenguaje. Así como el cubismo de Picasso modifica la posibilidad de mirar algo, de representar algo. El cine documental, su papel en la historia del cine, ha sido siempre el de ser un laboratorio de invención de forma. Cuando algo importante ocurre en el campo documental es porque un director o una directora inventan una nueva manera de contar. Esa es para mí la ambición.

Por eso, me parece muy pobre un documental que se agota en su tema. Se puede ser muy conservador, muy reaccionario, haciendo una película contra Trump, si la forma es reaccionaria.

Entonces, para hacer una nueva película,

para mí, es necesario encontrar una nueva forma de contar. Eso para mí es lo definitivo. Esa es la verdadera ambición. No “cambiar al mundo”.

AL: Es muy interesante esto que decís del documental, que siempre ha tenido más libertad. La ficción siempre se ha tratado más de controlar, de fijar al mundo.

JMS: Tengo otra razón por la cual creo que la ficción es más conservadora. Creo que hay mucho menos en juego en el documental. Porque el peso simbólico del documental no es el mismo que el de la ficción, es menor. Fracasarse en un documental no es lo mismo que fracasar en una ficción.

AL: ¿Por qué crees eso?

JMS: Hay mucha más gente interesada en la ficción que en el documental. El documental siempre será algo de pocas personas. Entonces, hay menos plata. Como la ficción moviliza una producción muy grande y, por lo tanto, mueve muchos recursos, se ha constituido en una industria. Y la industria tiene una fuerza normalizadora. El documental no tiene una industria y, entonces, hay mucha más posibilidad de experimentar. Porque el fracaso no cuesta mucho. Y eso es bueno, no es malo.

El tiempo para mí ha sido fundamental. En *Santiago* y ahora también. Porque me tomé tres años y medio, casi cuatro años, para montar *NIA*, y eso es porque las imágenes no eran mías. Yo no tenía relación previa con ellas. Entonces, para crear una

intimidación fue necesario convivir por un largo tiempo. Es como si las imágenes producidas por el director sean extensiones tuyas, de su sangre, de su semen. Las imágenes de archivo son como hijos adoptados. Al principio, hay cierto extrañamiento. Es preciso convivir durante un largo tiempo para que se vuelvan parte de la familia.

También la idea, por influencia de Chris Marker y de Harun Farocki, de que las imágenes deben ser indagadas. Que es preciso preguntarle a las imágenes: qué están escondiendo, qué están revelando. No tomar a las imágenes por su valor de base: indagarlas, criticarlas. Y eso toma tiempo.

En la película, la segunda secuencia es una escena muy banal de una familia que yo no conozco, en Río, donde se filma a una niña de tres o cuatro años que da sus primeros pasos. Vi esas imágenes treinta o cuarenta veces y creo que recién seis meses después me di cuenta de que había algo ahí que no había percibido antes. Y tengo la certeza de que quienes filmaron tampoco lo percibieron. Y eso es lo interesante en esas imágenes.

Pero ese tiempo de introspección es el contrario del de la urgencia. El contrario de esa idea de que algo acontece, voy, filmo con mi cámara y es suficiente. Es el tiempo de criticar. Un trabajo intelectual y que, por lo tanto, precisa de tiempo. Para mí, hoy, eso es fundamental.

AL: A NIA la montaste con alguien de una generación mayor que vos y alguien de una

generación menor. ¿Hay un sistema en esa elección? Por otro lado, ¿Cómo te lees generacionalmente, en relación a que sos hijo del Cinema Novo y en relación al cine brasileño contemporáneo?

JMS: Yo soy un hijo de Eduardo Coutinho, esencialmente. Que ha sido un director de la generación del CN, ha hecho guiones para el CN, pero tomó un camino completamente diferente. Para mí las grandes influencias son Coutinho, Chris Marker y Farocki.

La idea de que en *Santiago* haya alguien de una generación para arriba y para abajo fue una coincidencia. Pero luego se tornó un método, porque me parece esencial.

Empiezo una película que trata del '68, un periodo que no viví (era muy chico en el '68). Y tengo dos problemas: primero, entender el periodo, estar a la altura del periodo, de ese periodo fantástico. Necesito alguien que lo haya vivido. Ese es Eduardo Escorel. Para que me diga "estás completamente equivocado" o "estás en lo cierto".

Y, al mismo tiempo, preciso a alguien que no sepa nada del 68, para que me diga "eso no me dice nada". Porque cualquier cosa del 68 es parte de la memoria afectiva de Escorel, que ha sido el montador de *Tierra en trance* y de *Cabra, marcado para morir*. Pero Laís tiene 21, 22. Para ella, todos los personajes del 68 son de la edad media; y quiero mirar sus ojos y ver luz.

Entonces, para mí es muy importante agradecer a los dos o no desagradar a los dos.

AL: Ahí hay un sistema de pensar un destinatario.

JMS: Sí, pero son destinatarios muy concretos, muy selectos. Un gran amigo y otra persona que terminó siendo amiga mía. Para mí es muy interesante la discusión en la edición. Mi montaje es muy hablado, se discute cada decisión. En ese corte de generación quiero ver los dos puntos de vista para poder elegir.

AL: Quería preguntarte cómo es el proceso de edición. ¿Vos montas por tu cuenta y después mostrás?

JMS: No. Es así: primero trabajo con el montajista más joven, porque tiene más energía, más paciencia. Puede aceptar que yo no sepa muy bien qué quiero hacer y estar en ese proceso que es muy moroso, muy tedioso. Porque pasamos dos meses viendo, reviendo. Nada funciona muy bien.

Entonces, en *NIA* pasé como dos años trabajando con Laís y monté un corte de cinco horas. Este corte fue el que le mandé a Escorel, con una pregunta muy sincera: ¿Hay algo ahí? ¿Hay una película en esas cinco horas? ¿Hay algo por lo que seguir trabajando? Y él me dijo que sí. Entonces empezamos a trabajar juntos.

En el caso de *Santiago* fue distinto. Porque cuando empecé a trabajar lo llamé a Escorel directamente. Pero como él no sabía montar en computadora, precisaba de alguien que opere y ahí llamé a Livia Serpa.

Empezamos los tres juntos pero el pacto de montaje de *Santiago* fue muy explícito, muy claro: aquí no hay película, porque intenté

montar una película y no lo conseguí. Porque creo que el material en bruto tiene un defecto estructural que impide que viva como una película. Pero quise volver al material porque pasaba por una crisis personal muy grande y creí que volver a ese material iba a ser terapéutico. Tenía otras opciones: drogarme, ir al psicoanálisis lacaniano -como el argentino- o ir a montaje. El montaje era la mejor terapia en ese momento. Entonces, le dije a Escorel que si al final de un mes lográbamos tener una secuencia de cuatro o cinco minutos, estaba bien.

Comenzamos a montar pequeñas secuencias. No había un inicio, un medio o un fin. Después de un mes o un mes y medio, había tantas secuencias chiquitas que empezamos a pensar si podían formar algo. Y fue así que la película se fue montando, de manera muy poco lineal. Y eso lo repetí en *NIA*, pero lo volví un sistema. Por ejemplo, una secuencia de los muertos en 68: eso funcionaba. Lo montamos y lo dejamos. No sabíamos dónde iba a entrar, pero sí que funcionaba. ■

Todas las cartas de amor son ridículas

Por O. Cuervo, A. Lostra y P. Ceccarelli ■



OSCAR CUERVO

Coincido con Moreira cuando señala que el plano de la niña en Río que da sus primeros pasos presenta la clave de *No Intenso Agora*. El momento en el que él descubre, después de ver muchas veces ese plano y pensar durante meses acerca de eso, que ahí hay algo más para ver; una huella involuntaria que no aparece ante la mirada apresurada, que tampoco quien hizo ese registro tuvo la intención de mostrar. Porque -según explica la voz de Moreira en la película- ahí, en ese detalle nimio de la nena dando sus primeros pasos y la niñera retrocediendo, se revela una escena de la lucha de clases en Río de Janeiro de los 60 (en la modalidad de la sumisión de la clase de la niñera), algo que quien registró ese momento no supo o no le convenía ver. Lo valioso del documento es que muestra algo más que lo que se propuso mostrar. Hay un resto de sentido que se revela para una mirada detenida, pero también perspicaz, un poco malévol: no solo vemos lo que el camarógrafo nos muestra sino que también vemos su mirada y, al mismo tiempo, su ceguera - puesto que toda mirada se funda sobre un punto ciego -.

Moreira ya había aplicado esa mirada perspicaz a su propio material en *Santiago*; es decir, a su propia mirada y a su ceguera de clase para tratar a un personaje extraordinario como era su mayordomo argentino, Santiago. Lo inusual acontece cuando Moreira vuelve sobre

su mirada 13 años después y empieza a ver lo que no había visto en el momento en que lo filmaba. Cuando el mayordomo ha muerto y Moreira solo tiene un montón de metraje con el que no supo qué hacer, se revela no solo quién era ese hombre que ya no está; también se revela la incapacidad de Moreira para comprenderlo en el momento preciso en el que lo tenía consigo, trabajando para él. Lo que se descubre es que su rol de director del personaje Santiago encubría su rol de amo de Santiago. Que Moreira pudiera verse años después como alguien incapaz de haber visto a Santiago y de haberse visto a sí mismo como un señorito despótico y desatento: esa es la extraordinaria revelación de *Santiago*, la película, un triunfo espiritual y póstumo del siervo por sobre el amo en una dialéctica que solo el cine podría hacer visible.

¿Qué pasa si en *NIA* aplicamos ese principio perspicaz y malévol a la mirada, no solo del camarógrafo de los '60, sino también al editor de ese material, al propio Moreira? Esta pregunta está habilitada de un modo especial en el caso de *NIA*, porque aquí Moreira trabaja con materiales de otros, mientras que en *Santiago* llevaba a cabo la tarea de descubrir su propia mirada. Quiero decir: en *NIA*, Moreira deja huellas involuntarias al trabajar sobre materiales ajenos y disponerlos de un cierto modo, imponerles un discurso en primera persona distante y presuntamente desapegado, desencantado (ese desapego, esa intensidad en baja es la sustancia política del film).

Y por último, ¿qué hay con ponerle un título que termina constituyéndose en el principal indicio de la posición desde la cual Moreira enuncia? El ahora intenso, un ahora que no es ahora, sino antes.

No hay palabra más escurridiza que “ahora”. Moreira quiere referirse no al “ahora” en el que él monta estos metrajes ajenos, sino al “ahora” de los que lo filmaron sin saber qué hacían. La intensidad del momento en que fueron registrados les impide -parece ser la tesis de Moreira, ahora- detectar el auténtico sentido de lo que estaban filmando. Por eso, solo una mirada posterior, distante, perspicaz y maliciosa puede descubrir lo interesante, que a los camarógrafos del año ‘68 se les escapó. Luego: si nosotros aplicamos la misma perspicacia y un poco de malevolencia a la tarea de editor, relator y titulador de Moreira, podemos descubrir su propio “ahora”. Es decir, ¿por qué la película tiende a decir que todo ahora intenso ha pasado? ¿Cómo una película que se llama *No intenso ahora* es enunciada desde un presente sin intensidad? ¿Acaso hay una intensidad que la película no puede ver o no deja ver? Un ahora, el del propio Moreira al hacer *NIA*, que está férreamente elidido, ocultado, expulsado del cuadro; pero que, sin querer, se infiltra, patentiza el desacople entre el título (un ahora intenso) y un material (la intensidad es algo ya pasado) que vuelve a hablarnos de un modo que Moreira no pretende que se patentice. O cuyos efectos de sentido se le

escapan una vez más... ¡como cuando filmó por primera vez a Santiago!

La depreciación del presente, puesto que en la película toda intensidad ha pasado, cobra la forma de una depreciación de la intensidad del pasado: toda esa intensidad era ridícula, nos dice Moreira, porque al poco tiempo se extinguiría, como sucede con las cartas de amor. En la entrevista cita a Pessoa:

[...] todas las cartas de amor son ridículas. Se puede decir que todas las películas sobre los grandes momentos hechas en el momento son también un poco ridículas después de que esos momentos pasan.

Es interesante que la cita de Pessoa acabe ahí, porque el poema después sigue:

*Pero, al fin y al cabo,
sólo las criaturas que nunca
[escribieron cartas de amor
sí que son ridículas.*

Lo ridículo es no poder vivir esa intensidad, solo advertir la intensidad cuando ya se extinguió, dice Pessoa. Parece, si no soy demasiado malicioso, que lo que Moreira no puede decirnos pero igual termina diciendo, es que el ahora solo puede ser intenso de un modo ridículo. La única intensidad no ridícula sería la de la distancia histórica, el desencanto. Pero, ¿ahora qué pasa?

AGUSTÍN LOSTRA

Creo que la cita de Pessoa es un puntapié más que revelador para abordar la película y para cruzarla - quizás con esta perspicacia maliciosa que vos nombrás- con *Cuaterros*, de Albertina Carri.

Si *Cuaterros* es una gran carta de amor (al cine, a los cineastas del '60 / '70, a sus padres, a la historia de lucha de los pueblos, a Isidro Velasquez, a su hijo) y, por eso, en su verborragia deseante, en su afán de decirlo todo, puede ser leída como ridícula, como poco sutil, demasiado evidente; en *No Intenso Agora*, el posicionamiento es justamente el inverso. Como vos bien nombrás, está intensidad en clave baja, este desencanto, le brinda una supuesta distancia analítica al material, le tiñe en sus recursos reiterativos (la entrada de la música, el silencio en las imágenes, su congelamiento, el tono de voz) una forma elegante, con una tristeza de fado que nunca se extrema, se ronda a sí misma en vigilia fúnebre.

En *Cuaterros* se escribe la propia carta, en *NIA* se la lee muchos años después y ni siquiera es propia. Entonces, lo que resta es el significativo cargado de una emotividad que no termina de hacer mella en el director, que queda trunca y lo protege. A diferencia de los registros de su madre que es el *saudade* primigenio, la herida desde donde teje el film.

Haciendo foco en las voces - microscopio-

piándolas - podríamos encontrar una línea medular opuesta que nos sirve para pensar el eco de la tradición en ambas películas: la cadencia pausada -cerrada sobre sí misma, de a puñados- de Moreira Salles; la cadencia rauda -maldicha, apretujada- de Carri.

Una visión ordenadora, pulcra, con cierto afán científico, cierto observar todas-las-partes, lleva a M.S. al punto de velar por los muertos no llorados del mayo francés (un comisario muerto en servicio) o trazar una comparación entre el modo de velar a un mártir suicida en Praga y a un joven estudiante asesinado en Brasil, señalando que en Praga se lo llora y en Rio se lo embandera en la causa. Las observaciones son agudas y en la cadena ensayística cobran sentido, pero no dejan de ser capciosas y también ingenuas.

Preguntarse por la familia, por la *namorada* y los amigos de Edson Luis -el estudiante asesinado-, preguntarse por la ausencia de su presencia en las imágenes del velorio pone de manifiesto una fricción entre lo personal-privado y lo colectivo-público que *NIA* vuelve y vuelve a enunciar.

Así como lo que conmovía a su madre era la fuerza del caudal colectivo, la vitalidad edénica de la juventud revolucionaria en China; a M.S., frente al movimiento colectivo, lo conmueve la falta del gesto pequeño, de la pena, del llanto, la ausencia del apodo íntimo. Lo aturden los gritos, el ícono arrastrado por la masa.

La posición de Carri no es la de atestiguar: es meterse en el pellejo de sus padres, proclamando que ella también hubiera sido guerrillera; es pelearse con ella misma en el tránsito de su aventura, sin dejar de hurgar. Es habitar esa fricción entre lo colectivo y lo individual, teniendo en cuenta que lo personal es político y que la disyuntiva -en realidad- es una dialéctica en constante juego.

En cambio, la mirada de M.S. es una mirada de palco, desde arriba, como lo que ingeniosamente señala que ocurre con los profesores y los obreros al mirar desde las alturas a los estudiantes. Con un desapego necesario -creo que versa un consejo de Capote- para producir una buena obra, no borronada por la propia emoción.

En relación al uso de las imágenes, Carri tuerce el cogote del archivo, lo desdice, lo entrechoca, lo colapsa. M.S. no se ensucia las manos. Lo deja correr y lo apuntala con la voz, con el acento. No se embarroca, no se embarra en el neobarroso latinoamericano en el que Carri danza, sino que a cuentagotas expone sus muestras. Ambos procedimientos son efectivos.

Hay que decir que NIA da cuenta de un cardumen de archivo más que rico y de cruces expansivos de las imágenes que las revitalizan, con gran intensidad poética (pienso en los refucilos de esas primeras imágenes felices de la primavera de Praga, o los registros de la muralla china y las jóvenes estudiantes).

“ La depreciación del presente [...] cobra la forma de una depreciación de la intensidad del pasado ”

Pero lo criticable es su templanza, su posición lamentadora que no se deja herir, o al menos no abre la herida, escoltado por el bellissimo velo de la voz de Lhasa de Sela y por un fado final que termina de marcar ese *olhar* a la Europa colonizadora con los ojos aguachentos, que incitan al trago agríndice y reflexivo y no al pasaje a la acción. La memoria se reconstruye plano a plano de modo progresivo (formato no menor a la hora de pensar la contracara virulenta de *Cuaterros*, donde los fantasmas se combaten en su contrapunto de visiones simultáneas).

M.S. mira a su madre en China, se enternece con su disfrute auténtico en ese viaje que la descentra de su cotidiano, participa -como ella- desde afuera, turisteando. Carri no tiene imágenes de sus padres, los busca en ese colectivo enardecido del '60 y los encuentra, también, en su hijo indomesticable.



PABLO CECCARELLI

Más que la fricción entre lo personal-privado y lo colectivo-público que menciona Agustín, creo lo que se establece por parte de Moreira Salles es que los gestos colectivos son auténticos cuando la “dimensión humana de la tragedia” no es “devorada por la política” (como menciona en la secuencia de los funerales). De esta forma, la “política” aparece como una gran bestia peligrosa, un enorme Leviathan que nos arrebatara de nuestra condición plenamente “humana” y nos nubla, ha-

ciéndonos ver a la gran muralla china como un “reptil” y no como un “río perezoso, una gama extraordinaria de piedra gris y marrón”, como menciona su madre. Esta característica puede ser el enfoque desde el cual analizar toda esa “mirada maliciosa” que el realizador establece con el material de archivo.

Parte de esto puede también encontrarse en esa dicotomía entre el título de la película y ese “ahora” donde la película se posiciona. Pero hay un detalle que me parece oportuno para comparar este film con *Cuatreros*: me refiero al único plano de ambas películas que



está registrado en el presente.

En *NIA*, el plano es la estación de metro de Gaité. Moreira Salles muestra la imagen de la estación vacía, en color, con el cartel “Gaité” acompañado de carteles publicitarios. A la vez, relata que allí mismo, Killian Fritsch (el publicista que inventó la frase “debajo de los adoquines, la playa”, usada durante el mayo francés) se suicidó tirándose una noche en las vías, ya que no pudo soportar “aquella especie de desilusión tibia de aquellos que creyeron demasiado en el 68”. Allí, lo que se resalta es la ironía de este

evento, al mencionar que “gaité” en francés significa “felicidad”. En *Cuaterros*, por otra parte, la imagen que aparece es la de Albertina junto a su hijo, corriendo en la noche a través de unas luces provenientes del suelo, mientras su voz relata el final de *Huckleberry Finn* y los dos terminan en el suelo, abrazados y arrastrándose.

En ambos momentos se relata -por parte de sus realizadores- un “final”: en el primer caso (introducido por la frase “el fin de la historia es dramático”), se marca la muerte, el suicidio, el fracaso de un proyecto, devenido en conclusión trágica e irónica, con una imagen detenida en el vacío del espacio. En el segundo, el final de una obra. La ficción, como medio para retornar y enlazar con la “realidad”, con el presente. En ese plano de la madre con su hijo, se puede encontrar lo lúdico, la risa, el abrazo, que nos atraviesan con un impulso hacia el futuro.

Estos dos planos del “ahora” casi pueden sintetizar todo el arsenal de material de archivo de ambas películas y funcionar como el reflejo de la posición de ambos realizadores frente al pasado que cargan sobre sus hombros: el primero, que desarrolla más que un “fin de la historia” (que remite al eterno presente), una “historia del fin”: la mirada que observa el material de archivo de manera distanciada, en una posición superior. La voz solemne, nostálgica, que instala el camino que conduce a esa estación



detenida, donde la felicidad, el impulso para transformar una sociedad, deviene en marca publicitaria, efímera; un cartel que ubica de forma sarcástica la tragedia y el fracaso de un proyecto político revolucionario. El segundo, el que construye una “historia sin fin”. Un juego, un dialogar “junto” al material de archivo. Que lo resignifica, para dotar al pasado de vitalidad y generar con este un puente hacia el futuro, donde los que fracasan son los procesos autoritarios que se esfuerzan en eliminar los lazos generacionales y la continuidades de luchas y movimientos políticos, que siempre retornan y se renuevan.

¿No serán estas dos las vías que están en juego en el contexto actual para abordar la tradición?

OSCAR CUERVO

En el nivel de la novela familiar en el que ambas películas se ven obligadas a luchar consigo mismas, la diferencia no es menos crucial. Mientras Moreira fabula sobre la presunta felicidad de su madre -que con el correr de los años va perdiendo-, Carri restablece el vínculo con sus padres haciendo una película que no es la que estaba en sus planes, desde sus fracasos paradójicos, dejándose arrastrar por el viento de la historia.

Si hablo de derrota paradójica es porque Carri conecta con las pulsiones revolucionarias de sus padres cuando se deja contaminar por las dificultades de su intenso ahora. De ahí que comprendo el señalamiento de la enorme distancia que separan a los únicos planos filma-



dos en la actualidad en sendas películas: cuando Carri (des)encuentra a sus padres en sus intentos fallidos por hallarlos en las imágenes, recobra un proyecto (en el sentido existencial y en el político). Eso le permite proyectarse en su hijo -por lo que *Cuaterros* es una película plantada en el mundo de hoy y abierta hacia el porvenir, mientras que en *No intenso* ahora todo parece limitarse a entonar una elegía afinada que termina en un lugar suicida-. Así, ambas películas metaforizan internamente su posición con respecto al legado, no simplemente a la herencia sino a una tradición presente que los espera por delante.

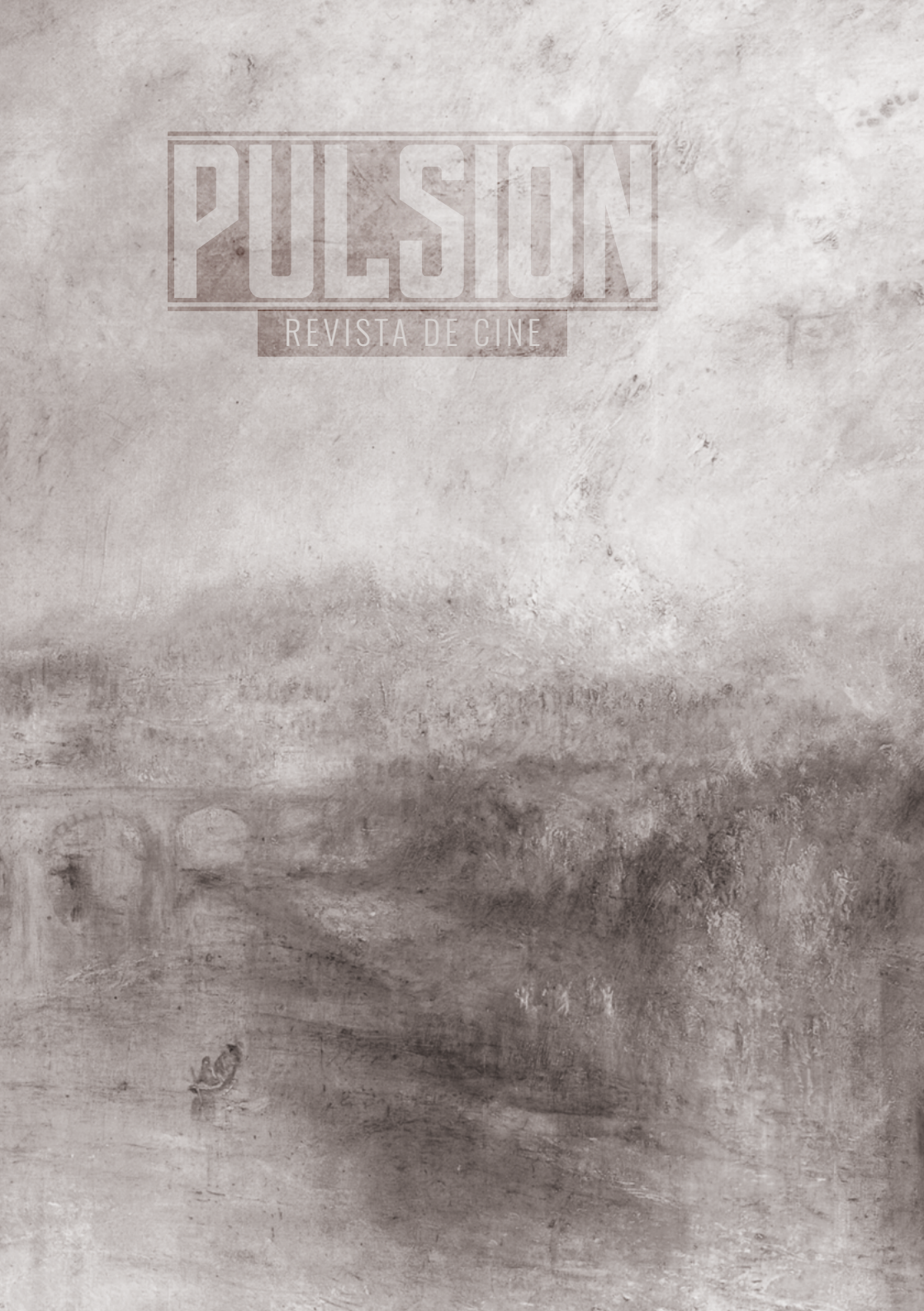
Finalmente, no quisiera que estos señalamientos se puedan interpretar como que le reclamamos a Moreira la potencia indócil de Carri, sino

que (puesto que ambos han querido ligar para nosotros su historia familiar con la historia política) ambas películas esperan ser discutidas políticamente. Así, no es que esperamos que Moreira "dica qualcosa di sinistra", sino que, puesto a que él se propuso montar una filosofía de la historia desde su selección de archivos, hay que tratarlo como tal filósofo de la historia.

Hipótesis de conflicto: dado que los críticos son tan renuentes para exhibir en sus textos sus posiciones ante el mundo, es natural que se sientan conmovidos con *NIA* y guarden un silencio molesto ante *Cuaterros*. No es que la crítica cinematográfica tenga dificultades para posicionarse políticamente, sino que su disciplina está diseñada para evitar mostrar abiertamente su posición política. ■

PULSION

REVISTA DE CINE

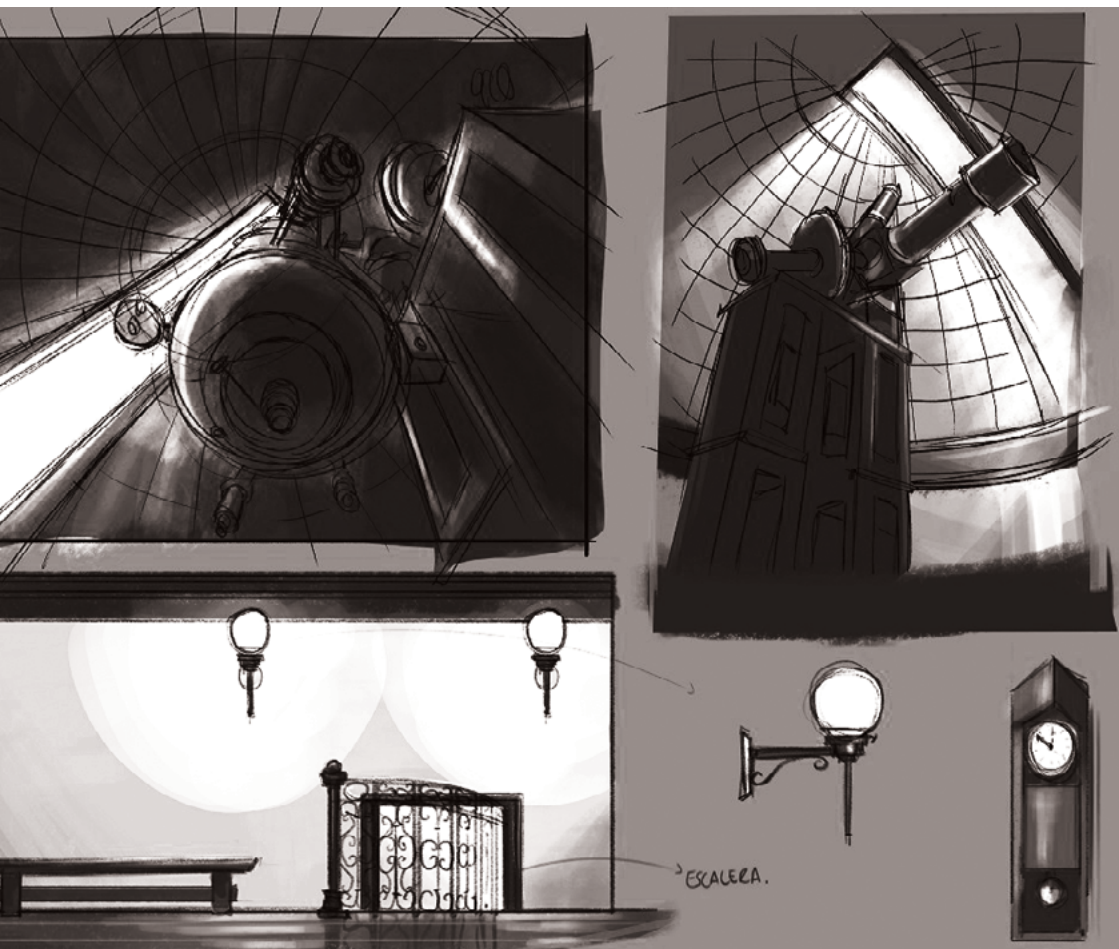




Charla en el Planetario ciudad de La Plata

Sobre el desarrollo de “Belisario, el pequeño gran héroe del cosmos”

Desgrabación por Silvia Montes ■



Diego Bagú – Dir. de Gestión del Planetario

Siempre hubo y hay debates acerca de cuál es el objetivo principal de un Planetario. Que el Estado -Nacional y Provincial-, que la UNLP, hayan solventado un proyecto de esta envergadura hace que pensemos y hagamos un planetario abierto cien por cien a la comunidad, con una importante cantidad de eventos realizados en los años que llevamos de gestión desde 2014. Casi todas las Facultades de la UNLP realizaron actividades. Acá no solo se proyecta fulldome. Acá se hizo danza, teatro, una jam de escritura. Se hicieron y se van a seguir haciendo.

¿Cómo comunicar la ciencia desde el Planetario? Esa era nuestra principal pregunta. No solo queríamos ver la formación de estrellas, o por qué los planetas giran como giran, o por qué vemos a la luna como la vemos. Nosotros queríamos que los chicos se llevaran más preguntas que respuestas, y eso es una gran brecha que se abre en el mundo de los planetarios. Es un gran debate. Lo tuvimos en claro desde el primer momento. Los más chicos son nuestra debilidad porque queremos incentivar en ellos vocaciones científicas. La idea es que ellos reciban un impacto, un estímulo del que no se olviden más.

Carl Sagan con la serie *Cosmos* -en la década del '80- fue, para la mayoría de los que hacemos ciencia, el mejor divulgador de todos los tiempos. Lo que me pasó a mí no es nada original. Hubo generaciones de astrónomos en todo el mundo gracias a que un día Sagan

se dedicó a contar una serie que es más que astronomía, porque habla de la filosofía de la ciencia. Nosotros buscamos transmitir la ciencia con amor. Hoy tenemos la posibilidad en términos tecnológicos.

¿Por qué *Belisario*? Nosotros podríamos haber hecho lo que hace el 98% de los Planetarios en el mundo: un clásico recorrido por el sistema solar, el viaje a un planeta o cómo se forma una galaxia. *Belisario* nació en un contexto de cambio. Queríamos contar parte de nuestra historia, la riquísima historia argentina. Por ejemplo, en materia aeroespacial, relacionada con la astronomía. *Belisario* no es una serie astronómica. Tiene que ver más con lo tecnológico. Así que nuestra facultad también asumió un desafío. Todos conocemos que el primer ser vivo en el espacio fue la perra Laika, pero no sabemos que Argentina fue el 4to. país en el mundo en hacer una experiencia con seres vivos en cohetes y que hubo un ratón argentino que fue el protagonista en el año '67. Ese era un guión para una película. ¿Pero quién se podía dar cuenta de eso? Un cineasta, no un astrónomo. Y pudimos armar un grupo multidisciplinario donde contar con varias miradas. Así es que nació *Belisario*. Así queremos contar la ciencia. Ahora, el mejor premio para nosotros es escuchar a los padres diciendo que los chicos juegan en las casas a ser *Belisario*.

Hernán Moyano - Director de *Belisario*

Me acerqué al Planetario para hacer algo en un formato que no se había hecho nun-

ca en Latinoamérica. Un formato que no tiene material, ni un norte donde se pueda chequear. No había nada hecho previamente. Pero ahí apareció Juan Pablo Domenech (guionista de *Luna de Avellaneda*) y me regaló una frase que me marcó: “hay un momento donde la vida, ante un nuevo proyecto o desafío, un nuevo amor, te pone al borde de un precipicio y te pide que te tires. Lo único que puedes hacer es esperar que durante la caída te crezcan alas”.

Los shows de los planetarios se compran a grandes productoras de Estados Unidos y de Europa, que son las que pueden hacer este tipo de contenidos. Tienen otra visión y cuentan historias que no son nuestras. Yo dije: “cambieemos el paradigma y seamos nosotros quienes contemos nuestras historias para afuera”.

En *Belisario* hay mucha referencia al cine con el que crecí, a la literatura fantástica, diseminado a lo largo de todo el capítulo. Yo sabía que el público de mi edad y más grande iba a disfrutar; y, al mismo tiempo, los más chicos iban a entender.

Había una compositora musical que me decía: “Tres acordes. Los nenes sólo entienden tres acordes”. Yo quiero a John Williams. Todo lo que aprendí a lo largo de mi vida lo voy a poner acá, como todos los que trabajamos en el proyecto. La pasión que siento por el cine es la que quise compartir con el equipo. Somos un equipo muy chico con un presupuesto que no llega a los 150 mil pesos. La banda musical de *Belisario* está ejecutada por más de 50 mú-

sicos que interpretan la composición creada por Beto Peña; el trabajo que hicimos entre ambos, vía Skype.

¿Cómo se arma una banda de sonido para esto? Todos los estándares del cine tradicional se movieron. Este sonido lo ponen en un cine y explotan los parlantes. Entonces fue todo un aprendizaje. Entender el proceso de una animación es como las capas de una cebolla. Todos los elementos se van sumando. Recién pudimos ver el capítulo terminado dos días antes del estreno.

Como me decía Carlos (Vallina): “En un momento uno enseña lo que sabe; en otro, enseña lo que cree que sabe; y en un momento enseña lo que no sabe”. Yo siempre me mostré seguro pero no tenía muy en claro si esto iba a funcionar a nivel técnico y emocional. Sí que iba a conectar con los chicos. Los nenes lo van a saber interpretar.

Hoy los adultos son el público más fiel, pero no el que va todo el tiempo al cine. Los adolescentes son los que asisten masivamente y los tanques de la industria son los que los convocan. Yo tenía que conectar con esos dos públicos. Los grandes me dicen “me emocioné mucho”, y los chicos me dicen: “Señor, es muy cortito. Tengo un montón de ideas para decirle”. El otro día un nene como de cuatro años me dice: “señor, ¿le puedo decir algo técnico? ¿Le puedo pedir que para el capítulo 2 no lo muestre tanto de espaldas al ratón?”. Y no lo podía creer, porque mostrarlo de espaldas fue una decisión. Que ellos

sean el ratón en el primer capítulo; y en el segundo, jugar con otra puesta. ¿Los chicos no reconocen más que tres acordes? Ellos están mucho más preparados que nosotros.

Carlos Vallina

Seguramente, coincidiremos con que la palabra divulgación queda chica. Más que poner en vulgo, es establecer una conciencia científica social; y cuando digo “científica” lo hago en el sentido que tiene para la Universidad Nacional de La Plata: humanista, racional, científica y laica. Esto puede parecer un agregado extraño, pero lo de laico es muy importante en nuestra Universidad. Aceptamos todas las visiones del mundo y todas las formas de producción de conocimiento. Fundamentalmente, la vida cotidiana como forma de producción de conocimiento. La UNLP tiene un vínculo con la sociedad, y que esto se convierta en vida cotidiana es un extraordinario mérito.

Belisario es una revolución. Estas dimensiones que parecen no conectarse entre una historia de representación que alcanza dinámicas impensadas respecto de lo que significa el rol de la imagen. Que siempre es sospechable, porque tal como lo narró Diego, responsable, lanzado, suponiendo algo que a lo mejor le iba a dar éxito. Pero Diego sabía que eso tenía que tener una función y un lenguaje propio. Nosotros en la Universidad, sobre todo en Comunicación y Ciencias Sociales, estamos muy habituados a poner

en nuestros proyectos “nuevas tecnologías”, “nuevos lenguajes”. Ya en un punto es casi un “callo” académico. Bueno, esto es un nuevo lenguaje que está preñado de antigüedad. Uno ve a George Méliès y el primer *Viaje a la luna*; la Capilla Sixtina, que es un domo. Domo es -nos recordaba John Berger, el escritor- el lugar donde en un periodo histórico se alojaban formas celestiales, ángeles, la representación de Dios. En ese proceso histórico la idea era poder presentar un mundo que, básicamente, responde a la dimensión más extraordinaria de la conciencia humana: la imaginación. Y la imaginación es producir imágenes. No es una suerte de trance místico de la poética mental, sino que es la construcción de lo posible y el reconocimiento de lo que ha sido construido. En eso, hay una historia de imagen. Y en esta historia de imagen, en este trabajo, en este juego, en este mundo lúdico de conocimiento, lo que se hace es aportar una dimensión exploratoria superior.

Nos permite percibir, ampliar la percepción. El conocimiento es eso. Si no, es la portación de datos, el aburrimiento del relato, según Hernán. Un relato no es la suma de sus datos. Un relato es la construcción de un referente cuyo montaje tiene esta diversidad de un nivel histórico de la imagen, de una producción del concepto de un mundo imaginario nuevo, de la ampliación de un imaginario y de la construcción de una percepción narrativa que nos involucra en nuestra identidad. Si hay algo que hizo *Belisario* es eso. Es decir,



la sensación de una provocación tan simpática que nunca vi un San Martín tan vivo. Esa sensación me parece que traduce y sintetiza toda una experiencia escolar educativa. Pero a la par, esto es un problema. Porque pone en cuestión el envejecimiento de nuestras instituciones educativas y de nuestras estructuras conceptuales respecto a la transmisión de conocimiento. La escuela tiene que sentir eso. La Universidad, en todas sus unidades académicas. Lo que se ha formado acá es un amplio frente científico. "Ciudadano". Pero, al mismo tiempo, la idea de que tenemos que celebrar que desde aquel laboratorio fotográfico del Colegio Nacional en 1898; de la Radio Universidad, de la más antigua del mundo; de la Escuela de Cine, que es una de las primeras de América Latina y del mundo; esta Universidad ha sido lo que encarnan con tanta naturalidad. Las nuevas tecnologías no supri-

men la historia. Hernán es *Belisario*. Como la indicación en el televisor viejo de la máquina del tiempo y lo más interesante: la evocación de *Sábados de súper acción* que formó a una generación. La transformación de que lo lúdico, el juego, lo narrativo, lo poético, lo simbólico, pasaba por el lado del goce espectadorial y acá yo lo que veo es eso. Siento el placer de la continuidad del deseo de la imagen. La imagen es la forma que permite la existencia de la palabra. Podemos formular pero luego de la inmersión en la imagen. Lo primero es la imagen. Esa imagen es justamente lo que permite y asocia deliberar. Debemos eliminar la discursividad abstracta e ir hacia el cuerpo de lo sensible. ■

Una versión más extensa fue publicada originalmente en el blog de Hernán Moyano.

Resumen por Pablo Ceccarelli.

La autorreflexión en el cine platense

Por Álvaro Bretal ■

Si tuviéramos que hacer una genealogía del cine platense, descubriríamos que - durante el transcurso de los '60s - se filmaron un puñado de cortos en el marco del antiguo Departamento de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes que existió entre 1956 y 1976. Entre todos esos trabajos, variados en cuanto a temática y adscripción genérica, hay dos particularmente interesantes. Uno es *Los taxis*, film realizado en 1970 por un grupo de egresados de la carrera (Carlos Vallina, Diego Eijo, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Eduardo Giorello y Silvia Verga)¹. El otro es un corto llamado *Single (un ejercicio incompleto)*, filmado el mismo año por Alberto Yacellini, quien luego desarrollaría una extensa carrera como documentalista en Francia².

Ambas películas funcionan como reflexiones en torno a su propio procedimiento de realización, aunque con características muy diferentes. En *Single* la reflexión es en el momento, durante el proceso de filmación. Yacellini buscaba filmar un documental sobre el campeón de remo Alberto Demiddi. La poca colaboración del remero le impidió hacer la película que deseaba. Así y todo decidió seguir adelante, realizando un film donde se pregunta qué hacer ante semejante dificultad. El resultado final es una película sobre el

esfuerzo y la superación de barreras, aunque no en un sentido deportivo. Desde el título, Yacellini adelanta que su corto es un "ejercicio" (es decir, no un film definitivo o íntegro) y más adelante, durante el desarrollo del film, la voz en off narradora lo califica de "anticine".

En *Los taxis* la reflexión es a posteriori. Durante la cursada de la materia Realización III en 1967, el docente Simón Feldman les sugirió a sus alumnos que realizaran cortos en torno a la temática "los taxis". Tres años después, los directores - ya egresados - tomaron sus cortos y con ellos armaron un film más extenso, de casi media hora. Lo interesante es que los cortos no se encuentran compilados uno tras otro por el solo hecho de versar sobre el mismo tema. Por el contrario, los realizadores crearon un film nuevo, al introducir reflexiones actuales sobre sus películas. Con tres años de distancia, cada director tenía una visión distinta de su corto, tanto en relación al lenguaje cinematográfico adoptado como al compromiso político. Este compromiso político creciente, que ya puede apreciarse en *Los taxis*, alcanzaría un grado todavía mayor en el largometraje colectivo *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina, 1966-1972*.

Dos elementos vinculan a *Los taxis* y *Single*, aparte de haber sido realizados el mismo



año en la misma casa de estudios. Uno es, como dije, su carácter autorreflexivo: se trata de films que cuestionan su propia forma y estructura. El otro es que proponen un modo original de articular ficción y documental. De hecho, trascienden una dicotomía que, muchas veces, no hace más que estancar y clausurar la creatividad cinematográfica. Lo más interesante es el carácter de esta mixtura en ambas películas. Si parte del cine contemporáneo convierte al documental en contemplación y distancia, en *Los taxis* y *Single* llaman la atención la cercanía y el compromiso de los realizadores con sus propias películas. Sus voces están siempre en primer plano, cuestionándose, poniendo entre signos de pregunta el material que estamos viendo y que ellos mismos filmaron. Luego del corto de Diego Eijo en *Los taxis*, por ejemplo, su director dice: “En ese momento sucedían cosas más importantes que debería haber reflejado, pero que

con mis limitaciones formales e ideológicas no hice”. El cine como un constante proceso de crecimiento y aprendizaje.

Al comienzo de *Los taxis* puede leerse una frase de Jacques Rivette: “Creo que un cine revolucionario no puede ser sino un cine ‘diferencial’, un cine que cuestione el resto del cine”. Lo interesante es que los dos films cuestionan “al resto del cine” a través de un cuestionamiento a sí mismos. Toman la propuesta de Rivette, la hacen carne y dan un paso más. Ahora, una apreciación personal. Cuestionar al cine (al resto, al propio) es un paso necesario en un proceso de ruptura formal. La pregunta por el lenguaje cinematográfico es una de las preguntas más importantes a la hora de pensar lo político en el cine. Esto está claro en ambos films, pero principalmente en *Los taxis*, donde los directores cuestionan sus propias obras y, así, crean una película doblemente política: política porque reflexionan

explícitamente sobre el cine militante; y política porque dudan de lo que hicieron, lo interrogan y -a partir de allí- obtienen algo nuevo y superador, algo que está constituido de más preguntas que respuestas.

Entre las obras realizadas en La Plata durante los '60s y comienzos de los '70s, *Single* y *Los taxis* son films que se destacan por su originalidad y su voluntad de trascender la dicotomía ficción-documental. Tras el cierre del Departamento de Cinematografía a mediados de los '70s, decayó la producción cinematográfica en la ciudad, y recién tras la reapertura de la carrera, en 1993, el número de films comenzó a crecer. Desde los '90s para acá, y dentro del cine estrictamente documental, algunas películas plantearon la idea de que el cine puede y debe tener un compromiso político. Un caso interesante es el de *Ríos de la patria grande* (2016), segundo largo de Joaquín Polo. El cruce entre cine y política no es tan frecuente en la producción local y, en ese sentido, se trata de un film que se corre de la norma. Sin embargo, no alcanza toda la potencia que podría, y eso se debe a que su reflexividad política a nivel de contenido no tiene correlato en una reflexividad formal. En otros films ocurren movimientos similares. Una película cargada de interrogantes sociales como el corto *Barro fundal* (Diego Dorado, 1999) - que tiene el mérito de convertir a la decadencia socioeconómica del menemismo en un clima triste y asfixiante - no trasciende una adscripción genérica que se convierte, también, en un limitante estético.

Un grupo interesante es el de aquellas películas que, en la línea de cierta estética recurrente en el circuito de los festivales internacionales, cruzan lo documental con lo ficcional. En esta vertiente, representada por obras coherentes y de gran dominio formal como *Arriba quemando el sol* y *Rocío recorder*, hay una que se destaca gracias a su despliegue visual, su vitalidad, su humor y una estructura que la emparenta directamente con *Los taxis*. Se llama *Los muertos dos*, su director es Manque La Banca y tuvo un proceso de filmación extenso, que comenzó en el año 2011 en el marco de la cátedra Realización IV y concluyó en 2016.

Los muertos dos empieza como una ficción sobre dos personajes que, a la deriva en paisajes sureños nevados, intentan sobrevivir a un mundo postapocalíptico escapando de la ciudad. Los protagonistas, un chico y una chica, llevan un estilo de vida donde, en lugar de los tópicos clásicos del cine de supervivencia, prima el descontrol: incendios, destrucción, consumo de drogas, skate y graffitis constituyen sus actividades diarias. En el medio, una voz en off gutural distorsionada sobrevuela el relato ("hacer caos y obtendrán la luz", indica en una de sus intervenciones), junto a enérgicos fragmentos musicales de Antu La Banca, hermano del director. No es terror (aunque hay muertos), no es ciencia ficción; es aventura y experimentación, en clave lisérgica y -tal vez esto sea lo más interesante- esotérica. Hacia la hora de película, el eje cambia y nos



encontramos con La Banca entrevistando al equipo de realización cuatro años después. El desafío es reflexionar sobre el proceso de filmación, sobre lo que se buscaba hacer y lo que se logró. En el medio se narran anécdotas, quedan establecidas las diferentes etapas que atravesó el corto original, las ideas inconclusas y el carácter caótico de la filmación. En el medio, también, el equipo de la película se droga, coje y hace bromas, mientras La Banca intenta terminar su película.

El debut de La Banca sí propone una autorreflexión (incluso, está dedicado a Carlos Vallina, uno de los directores de *Los taxis*), aunque las reflexiones más atractivas ocurren durante la ficción, cuando la voz en off hace referencias claras a *Los taxis* y a todo un grupo de realizadores-militantes. Comienza hablando de una “reconstrucción del lenguaje armado”, y luego queda todo más claro: donde en generaciones anteriores (específicamente, la militancia de muchos jóvenes de los '70s) había expectativas de -y luchas por- un futuro mejor, hoy nos encontramos con desesperanza. La palabra clave es crisis. Sin embargo, la apuesta de *Los muertos dos* es vitalista. El goce y el placer están en primer plano, y el arte y las drogas funcionan como vehículos para la creación y la experimentación. El diálogo con esas películas platenses históricas (y, principalmente, con la línea política representada por *Los taxis* y la posterior *Informes y testimonios*) está planteado, aunque la perspectiva es radical-

mente diferente: vivamos en el caos, parecen decir los jóvenes de *Los muertos dos*, mientras se prende fuego todo.

Para poder dialogar con el pasado es necesario comprenderlo. El film de La Banca lo conoce y reconoce - sin mitificarlo - pero, en realidad, habla del presente. La gran diferencia entre *Los taxis* y *Los muertos dos* reside en la visión de ese presente. El guiño formal, el juego de lenguaje, no oculta la distancia: antes había un futuro mejor a construir; ahora, eso parece negado. De la lucha y el riesgo pasamos al hedonismo. Se sigue poniendo el cuerpo, ¿pero con qué fin? Al margen de que se comparta o no su mirada política, es el paso anterior el que vale la pena destacar y el que lo vuelve valioso: el film se pregunta cuál es su lugar generacional, no sólo en relación al cine platense sino a juventudes argentinas previas. *Los muertos dos* da cuenta de las derrotas ajenas y propone cambiar la estrategia. ■

Referencias

1- “*Los taxis*” está en YouTube, junto a la presentación que hizo Fernando Martín Peña en su programa *Filmoteca*, temas de cine.

2- “*Single (un ejercicio incompleto)*” y otras películas de Yacellini están disponibles en su canal de YouTube: *rubruk*.

De espadas y cristales

Por Agustín Lostra ■





“Yo esencialmente y creo que se puede decir de Julio, que tiene mucho que ver con las composiciones, somos románticos. Y no concebiría vivir de otra forma.”

Federico Moura en *Imágenes Paganas*¹

“Es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Habrá que decidirse a relacionar ambos.”

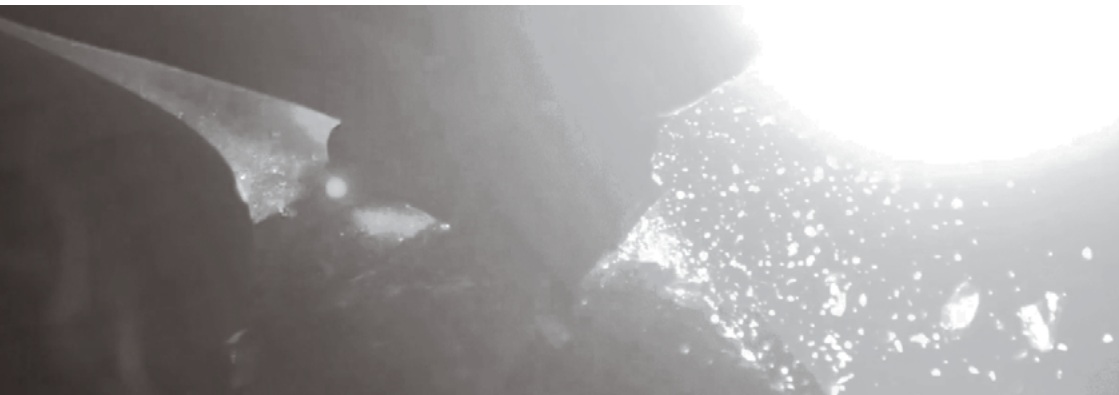
Friedrich Schlegel en *Fragments de Athenaeum*

Los Muertos 2: aunar lo muerto en romántico ramillo. La producción muerta, el proyecto trunco: parasitarlo. Destellos: fetiche de las prendas, de ponérselas, de intervenirlas; transar en ácido al videoclip y al videojuego; mirar lo suntuoso abandonado (gran hotel en ruinas) y destrozarlo.² ¿Dialéctica de la mirada (oh Benjamin) que relee un lugar, unos objetos, y los resignifica? ¿La clase acomodada venida a menos, la ostentación podrida? ¿Destrozar los objetos por no poder destrozar a quienes ejercen el poder y habitan esos espacios?

Luego, en plena aventura postapocalíptica tajejan el relato. De pronto documental: los realizadores comentan el proceso de producción. Y hacia el final, vuelve -en una revancha alucinada- la ficción.

Procedimiento trifásico que podría ligarse a la ironía romántica de Schlegel:

[...] la ironía romántica exige el desarrollo de una dialéctica reflexiva en la cual tienen lugar tres momentos: auto-creación, auto-limita-



ción y auto-destrucción.

La sola creación no es suficiente, ésta constituye sólo un momento parcial, limitado, frente al cual el hombre debe tomar distancia cuestionando sus propias ideas y aniquilando de ese modo su propio yo. El hombre se destruye a sí mismo, pero sólo haciéndolo llega a ser libre.³

Esta tríada está presente en el largometraje de Manque La Banca: hay un primer ensamblaje de materiales en pos de una narrativa, de la configuración de un mundo propio. Esa insistencia de pronto queda trunca y asistimos a una reflexión sobre ese proceso, una serie de escenas donde los participantes de la creación de LM2 repensan el rodaje a la distancia.

Un plano fantástico y sintético de la obra: uno de los realizadores hace estallar el prisma, cristal-fetichismo con el que distorsionaban la imagen en varios momentos del film. Ese estallido bajo un solazo lisérgico es el gesto de la obra, bella destrucción alucinada; a la vez que es un corte abrupto con esa búsqueda estética. Agotado el recurso, resta estallar.

De la mano con Q.E.P.D., el nuevo disco de Nunca fui a un parque de diversiones⁴, LM2 es una ofrenda a lo muerto, a lo concluso

aún en lo inconcluso, una carta de amor a la tumba de lo hecho, de lo recorrido, gratitud, honor y dejar ir.

El procedimiento termina de encastrar en el análisis cuando uno escucha a Manque, al presentar sus producciones, hablar de “una búsqueda romántica”.

El imaginario romántico (la vuelta a la suntuosidad sublime de la naturaleza, la vuelta a lo antiguo, al misticismo medieval, a la mitología shakesperiana, al delirio quijotesco, el apasionamiento por la fantasía), está presente tanto en la producción audiovisual -Parquee- como en la musical -N.F.P.D.- (maravillosa interdisciplinariedad, transposición, contaminación, infección de forma).

La tradición romántica, tan diversa y abarcativa, puede atar en su linaje a Virus (banda de hermanos platenses, con Federico Moura y su mirada de sonámbulo élfico, vampiro de *Luna de miel*), al Favio de *Nazareno Cruz y el lobo* (fábula nocturna y mitológica, tormenta pop) y a *El Matadero*⁵ (fantasía tragierótica, paródica, la destrucción sexual -Lamborghini!). Lecturas no hegemónicas de obras y grupos consagrados, potencias de su radicalidad que yacen herrumbradas.

Insisto sobre uno de los linajes: los Virus y

los Parquee. Dos hermanos en petite cofradía inaugurando su micromitología musicovisual. No extraña que los legionarios del romanticismo alemán fueran también dos hermanos, los Schlegel.

¿Habría resonancia en esta mística de la carga mapuche de sus nombres? Manque, el Cóndor, símbolo de la grandeza guerrera; Antu, el Sol, el espíritu más poderoso de los pillanes.

Lo que es claro es que si uno tiene la experiencia acidulce de ver *La Glorieta*⁶ y deleitarse en su pliegue espacio-temporal, se verá más claramente el modo en que un contacto místico con la naturaleza, con la fetichización de una espada y con un grupo de cuerpos deseantes en íntima cofradía, pueden volverse micromitología (llamando y enllamando una fuente tan distante como el romanticismo alemán) de modo auténtico, gestando un borrador identitario vivo sin pedir permiso ni dar las muchas gracias.

Referencias

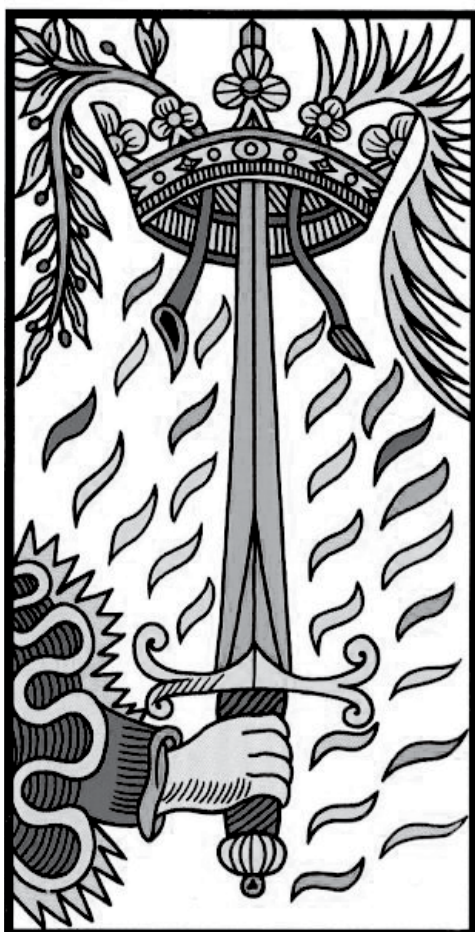
- 1- "Imágenes Paganas", Sergio Constantino, 2013
- 2- Resonancias de acción y caracterización en "Esta es mi selva", Santiago Reale, 2015
- 3- VENTURA RAMOS, "Lorena. Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria". *Tóp. Sem* [online]. 2015, n.34, pp.83-106.
- 4- Banda de rock que conforman Manque La Banca y Antú La Banca junto con Joshua Senz
- 5- "El Matadero", Esteban Echeverría
- 6- Videoclip del tema homónimo que abre Q.E.P.D.



▼ *La Glorieta*
Nunca fuí a un parque de diversiones



▼ *Two men by the sea*
Caspar David Friedrich



Bis-de espadas-

Llamativa la coincidencia del imaginario de *Q.E.P.D.* con el de *Síntesis O'Konor* (nuevo disco de Él mató a un policía motorizado), donde también aparecen las espadas.

En el tarot, son la fuerza del intelecto, la palabra. También, para la tradición bíblica es el poder del verbo. Es legado de caballeros, honra del sabio guerrero, marca de pertenencia a la logia ¿Resonancias de lo masón platense? ¿O puro eco de *Game of thrones*? ■

En los suburbios del cine

Por Alejandro Paiva ■

*La historia de la invención técnica del cine no abarca tan solo investigaciones científicas de laboratorio o inversiones en el área industrial, abarca también un universo exótico, donde se incluye a los médiums, la fantasmagoría (las proyecciones de fantasmas de Robertson, por ejemplo), varias modalidades de espectáculos masivos (los prestidigitadores de ferias y quermeses, el teatro óptico de Reynaud), los fabricantes de juegos y adornos de mesa e incluso los charlatanes de todas las especies. Arlindo Machado, *Pre-cine y Post-cine, en diálogo con los nuevos medios digitales* (2015).*

El sábado 9 de Julio estalló la *Batalla de videos*. El campo de combate fue la Casa Psicotrónica. Sus miembros confabularon para que lxs invitadxs, elegidxs a partir distintas afinidades (aunque unidxs por formar parte todxs ellxs de productoras audiovisuales locales), hagan estallar las más delirantes y explosivas criaturas visuales, cruzando dos películas en videotape que podían sacar del pequeño archivo videoclubero que tiene la casa. *Star Wars*, *La niña santa*, *Liberen a Willy*, *Vivir intentando*, fueron sólo algunas de las películas que se mezclaban, fundiéndose y sobreimprimiéndose entre sí, frente a las risas y asombros de lxs asistentes.

En Facebook, el evento convocaba:

Celebramos la imagen electrónica mediante una joda experimental sin precedentes. Nuestro videoclub con 400 VHS estará a disposición de un

equipo de realizadores de las más piolas productoras locales, para remixear en vivo con un set analógico y proyectar abominables monstruos electrónicos altamente flasheros.

Equipo de VHS Mash-up

Hernán Biasotti + Pedro Saieg de Tangram

Aretha Ress de Regia Producciones

Manque La Banca de Parquee

Roberto Bernasconi de MAS RUIDO

AWA - experimentación audiovisual

Videoinstalaciones

\$80

VitrHach

Tocan

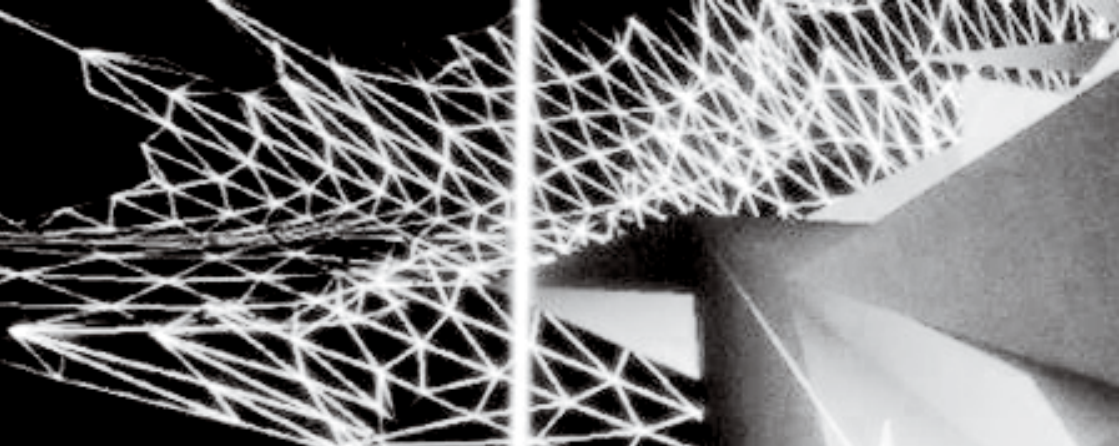
La Danza de las Bestias

Octavio Aga

Visuales híbridas [analógico-digital]

Vj Gativideo

De camino a esta cueva de las nostalgias visuales por imágenes de todo tipo -desde el cine continuado hasta los videojuegos o, incluso, flashes lumínicos aturdidores- pensaba qué lugar pueden llegar a ocupar estas prácticas marginales o corridas de lugar con respecto a los circuitos establecidos y los modos estandarizados del cine. ¿Sería posible inyectarlas con la pregunta por “la tradición”? ¿Cómo interpelan estas prácticas a la historia (del cine, tal vez) y cómo son interpeladas por ella? ¿Qué usos de la memoria sobrevienen en estos espacios -más parecidos a una feria de atracciones, una quermese o un circo-, entre el delirio alucinado de las fantasías y la más pro-



fana invocación popular?

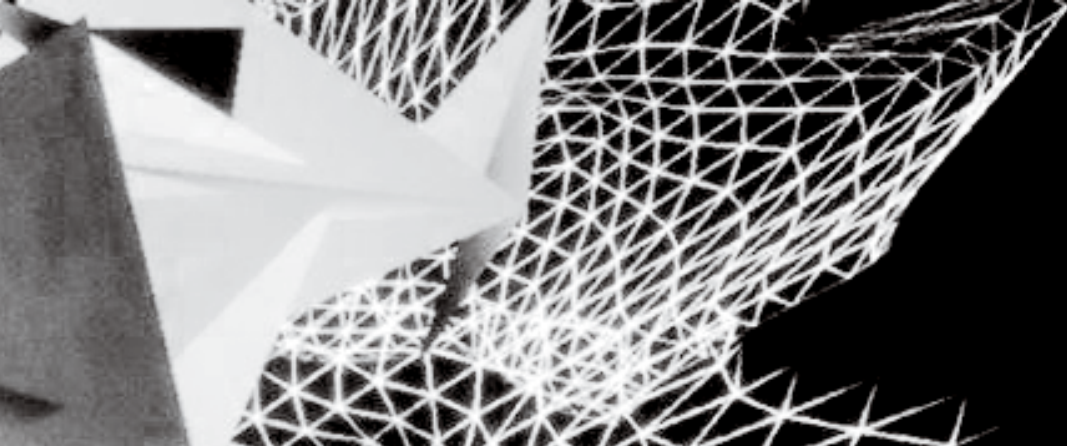
En *Pre-cine y Post-cine: en diálogo con los nuevos medios digitales*, Arlindo Machado (2015, p.17) pone en cuestión el marco cronológico y las miradas sesgadas sobre las que se construyó la “historia técnica del cine” como hoy la conocemos. Por debajo de ella, fluyen prácticas deformes y brumosas; aparatos bastardos y sin linaje creados por “individuos poseídos por la imaginación”; usos fugaces, sin identidad, muchas veces solo abocados a generar placer, estremecer la imaginación o conjurar los fantasmas.

Así, en la cristalización del relato sobre el cinematógrafo, se priorizó y jerarquizó a una de las tantas modalidades de espectáculo a partir de imágenes en movimientos: eso que hoy conocemos como “Cine”. Relegados quedaron otros dispositivos -precarios, tal vez por su dificultad para ser absorbidos por la lógica industrial- con sus constelaciones de imaginérricas y vinculaciones posibles entre espectador e imagen. Como se puede ver en la película de Wernes Nekes, *Film before film* (1986) -también citada por Machado-, los instrumentos creados con este fin van desde pequeños juegos aparentemente sencillos (como el taumatropo) hasta grandes despliegues escenográficos

o, incluso, arquitectónicos (como las fantasmagorías o el Panorama). Las posibilidades de vinculación entre un individuo (o un colectivo) y la imagen en movimiento no se agotan en los usos que instauró el cine como dispositivo colectivo de proyección. La utilidad de la mano, la lúdica evasión fantasiosa, la ubicación del cuerpo, la preeminencia de la alteración perceptiva; como menciona Machado (2015, p.23):

Ciertamente, lo que atraía a las multitudes no era una promesa de conocimiento, sino la posibilidad de realizar alguna especie de regresión, de reconciliación con los fantasmas interiores, y de activar la maquinaria de la imaginación

Algo de todo esto habita las sesiones que se producen desde Casa Psicotrónica. No como un programa conscientemente elaborado, ni como una propuesta metodológica o un manifiesto rebelde. Sino como resultado de un querer aproximarse a las imágenes (de todo tipo, ya que en los eventos psicotrónicos pululan imágenes cinematográficas -muchas veces de películas clase B -, fotografías, GIFs, videojuegos, dibujos, afiches, comics, etc.) desde un lugar más emotivo y perceptivo que intelectual, un querer cubrirse por el oleaje



indómito de la fantasía.

Inaugurado como un pequeño espacio hogareño (literalmente, la propuesta nace de abrir el living de la casa) para compartir esas películas con las que se estableció un cariño especial -un cariño individual al mismo tiempo que social- se fue tramando un modo particular de vincularse con ellas. Un modo empírico y experiencial, para el que no importa tanto la reflexión o el análisis (como modos descarnados de producir conceptualizaciones teóricas y racionales). Lo que importa es participa de la imagen con piel y la emoción. Ver una película no es tanto el desciframiento de un discurso audiovisual; sino, más bien, la interacción con todo un conjunto de situaciones y objetos que hacen a la experiencia material del ver películas: el vínculo nostálgico con el soporte (por ejemplo, en el uso del videocasete, videotape, super 8, etc), la devoción por ciertos elementos considerados “periféricos” al hecho cinematográfico (afiches, cajas de videocassetes, reseñas, sinopsis, tipografías, merchandising, etc). Una forma del “mirar” que está mucho más atravesada por el uso y por la relación orgánica, que por la reflexividad. Lo que se privilegia es el estímulo en la recepción y la afectividad en la vinculación.

En una charla con quienes activan estos en-

cuentros, salieron - como en una tormenta de ideas - estos deseos compartidos que pueden, tal vez, ser organizados como un posible programa. En primer lugar, el afecto por ciertas películas y cierto tipo de cine:

el cine que nos gusta -comentan- se engloba en cuestionar al buen gusto, o en estar un poco al margen o en el tabú. Por el tipo de películas, específicamente: John Waters como referente, Almodovar, etc. Lo guarro y lo corrido de lugar, lo experimental

Esto junto con la búsqueda de otra forma de contacto con la experiencia cinematográfica:

no queríamos hacer el clásico ciclo de cine, con charlas junto al director donde nadie participa. Queríamos hacer lo que queríamos, por fuera del circuito establecido y no de una forma estándar.

Tal vez, una manera que fuera divertida y distraída como soñaba Benjamín.

En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (2015, p.63), distingue entre una recepción óptica y una recepción táctil: la primera está más vinculada a la idea de “contemplación”¹; mientras que la segunda surge de la dimensión del uso, de un uso distraído y acostumbrado. En este punto, el autor ejem-

plifica con el modo de recepción que implica el arte de la arquitectura: “La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos”. Es esta forma “distráida” (múltiple, no direccionada) de recepción la que permite al colectivo sumergirse por completo en la experiencia que la obra propone: “La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve con su marea” (Benjamin; 2015, p.64)

Me comentan lxs chicxs Psicotrónicos, durante la charla, que antes de la “Batalla de videos” organizaron un ciclo de cine en la TAE². Las intenciones eran más o menos las mismas: experimentar, desacralizar, divertirse. Nuevamente, en Facebook, el evento decía:

Mes a mes, dos películas que molestan a las convenciones del buen gusto y alteran la percepción, una de culto y otra de producción local, proyectadas en continuado en el cine-bar de la TAE.

Nos acompañarán en cada función los autores materiales e intelectuales de aquellos monstruos audiovisuales locales, supervisando y colaborando con la puesta de intervenciones en el espacio que retrotraerán el universo de las pelis a nuestro entorno.

Encontramos en estas propuestas otros modos posibles en los que las fantasías hacen uso, se enredan y mezclan con las imágenes. Modos que enlazan (distráidamente) la historia de los usos de las imágenes con el cuerpo del

espectador y las producciones audiovisuales locales. Un fetichismo melancólico compartido, una apuesta por el cuerpo y la experiencia. Una propensión a hacer pasar al cine, en su más amplio significado, por la historia individual y por la carne. ¿Cuántas capas de diversas imágenes -mezcladas, inconexas, profanas- son las que constituyen nuestro vínculo íntimo, a la vez que colectivo, con los fantasmas ilusionistas de la imaginación del movimiento? Todas esas imágenes -desde Chiquititas a La niña santa-, objetos y modos de recepción pueblan la constelación de nuestro imaginario cinético y audiovisual. Pueblan, forman y expanden las posibilidades de nuestros sueños. Esos que aparecen cuando las luces de lo racional se van apagando lentamente. ■

Referencias

1- Esta caracterización puede entenderse en el sentido “pensante” o intelectualizado de lo contemplativo, a la vez que en el modo burgués, pulcro y ordenado del mirar.

2- Escuela y Espacio de arte y oficios para el espectáculo contemporáneo del Teatro Argentino de La Plata.

La continuidad de los Parquees

Por Pablo Ponzinibbio ■



El sentido primero: la reproducción

Pienso que en el fondo es el espíritu de volver al objeto el que nos motiva como revista. Volver a ver todo lo existente para verlo (de) nuevo. Retomar lo ya hecho para repetirlo, re versionarlo, desnaturalizarlo, resinificarlo e—incluso—pervertirlo.

La intención es revisar desde las ganas de hacer, que aquí se plasman como ganas de hacer hacer, un circuito de producción y consumo cultural para ampliarlo. Ver y hacer para producir, rever y rehacer para reproducirnos.



No hay control (2015) es un cortometraje - producido por Parquee¹ - sobre una emprendedora punk de ropa y gestora de un espacio cultural, referente del under platense. Ella es Paula. “Lejos del control, apartada a un costado de la calle, mira a cámara y sonrfe. Bien adentro su volcán está calmo, la lava encontró las grietas por dónde filtrarse”.²

Este corto, cuyo material originalmente iba a ser utilizado para una publicidad sobre la tienda de Paula (Calzón Chino), termina siendo un relato sobre ella y su visión de la economía. Una más ligada a “las economías creativas”, a un sentido de la autogestión cultural que es -sin duda- una de las esencias de la ciudad y, también, de quienes la filman: los Parquee. Así, el emprendimiento

de Paula podría reflejar el círculo social, las condiciones de producción y los problemas cotidianos, que tanto ella como la productora deben enfrentar. Crean así un fresco de época, donde oficio e imagen constituyen un diálogo de reflexiones entre Paula (esta anti-Victoria³ que no es derrota porque, precisamente, guarda la fuerza del oficio) y los Parquee. Esta ambivalencia entre la trama y el soporte permite narrar desde el metalenguaje. Como en el cuento de Cortázar, la ficción podría salir de su marco para conectarse con otro más amplio, dándole la posibilidad al material de constituirse como un ensayo audiovisual, con una autoconciencia que es el contrapunto perfecto del romanticismo pop de Parquee.



“Yo creo que a veces se tienen que pasar cosas como las que estamos viviendo para tener la espalda política para poder intervenir mucho más fuerte en el mercado.”

Cristina Kirchner, mayo de 2017.

Paula atiende su local, fabrica ropa, cría un chico, compra tela. Ella busca, y se re busca, entre las telas. Pero no son inversiones lo que precisamente pretende. El dólar, la tela, la inversión. Los diálogos se regodean -con la simpatía del comerciante- sobre un sentido de lo económico que ni “A todo trapo” (el local donde compra la tela), ni Paula tienen.

Sobre esas imágenes se imprime el discurso, Paula nos cuenta su pasado para dejarnos en claro que su metamorfosis vino luego de la crisis. Ella no renace de un repollo. Casi al pa-

sar -un tanto imperceptible- explica que viene de perderlo todo. Como todos nosotros viene del 2001. Época que define por vivirla como constitutiva, en plena niñez, a la generación Parquee. Supongo que esta génesis común explica (y/o es parte) del conjunto de elementos éticos/estéticos que comparten: ¿El trash?

El corto comienza con el cumpleaños de “Calzón chino”. Su festejo se vuelve público en la calle, convirtiéndose en una intervención. El festejo se hace obra y la calle, su contexto de circulación; donde toda una comunidad (entre ellos los realizadores) está dispuesta a consumir y reproducir lo que allí sucede. Queda claro que no es solo ropa lo que Paula vende. Hay una red de sentidos, se construye un ambiente. Es una mística.

Con este ambiente que lo real emana, el relato se densifica presentando a Paula como un cuerpo que acaba por ser social. Cuerpo de cruces entre maternidad, economía, educación, costumbre e identidad. Cuya metamorfosis lo distorsiona todo y nos permite desnaturalizar la cotidianeidad y problematizar su control, opresión e irremediable costo.

“¿Hay luz arriba?”, pregunta el chico que se construye como hijo de Paula. La naturalidad con la que el registro acerca la cotidianidad de este diálogo se define entre la ternura de su trato y la inquietante precariedad asumida, producto de su enunciado “desinterés” por el dinero que le valdrá la tenencia de sus hijos. En Paula, la crisis económica acaba por cuestionar el sentido moral (de Madre). La discusión económica revela su trama social y evidencia el sentido más profundo del género: su doble función moral y económica.

Por eso, volverse público se constituye como hecho político; y ella se pregunta, a propósito de su cumpleaños: ¿En qué momento la costumbre se vuelve ilegal? Y yo me pregunto: ¿Cuándo no obedece al control? / ¿Ser ilegal significa, per se, la destrucción de todo control social?

En este sentido, la potencialidad política de la cotidianeidad de Paula apenas aparece esbozada, este ¿nuevo? orden que nos propone se constituye en todas sus complejas dimensiones, de allí su fuerza. Precisamente, es por esta sustancia que el material demanda otra duración. Ella y su sistema-anti aparecen

demasiado idealizados. Faltan las contradicciones a las que la realidad nos expone, sobre todo en el político terreno de lo cotidiano.

Supongo que esa complacencia es un rasgo residual de sus orígenes como “comercial”. Esto que podría ser un problema, por el contrario, lo veo como una potencialidad a desarrollar. Me parece interesante pensar cómo se redefine un comercial cuando se enfrenta a otros sentidos de lo económico, como el que Paula pretende encarnar. Sobre todo cuando uno de los caminos de subsistencia de una productora (ya sea Paula o Parquee) -en el mejor de los casos- es la publicidad. Esteticismo y perversidad.

Por el contrario, el modelo industrial basado en la pyme como estética de producción (la economía de recursos) hace sistema aunque sea por momentos. Por ejemplo, el sonido que parte de una imposibilidad técnica (un registro inadecuado) encuentra en el doblaje, superpuesto, unos colores de la voz provocados por la proximidad del micrófono que nos ayudan a sentirla con total empatía. Aunque, quizás, el verdadero hallazgo sea el sentido que produce la dualidad entre el sonido directo que se escucha por lo bajo y el doblaje, que expone la re/producción del discurso (de Paula pero también del corto). Este, péndula entre el “spitch comercial” y la más sincera expresión de deseo.

Reciclan el sonido directo, como Paula recicla palos de escoba⁴. Definitivamente, Parquee tiene el control, pero su sistema no es El Sistema.



Nuestro fin: La generación del amor.

La filiación entre Paula y Parquee, no se define por la edad de sus miembros⁵ sino por la contigüidad de sus luchas y sus condiciones, que nos definen como generación: todos somos Parquee.

Quizás, Paula-Parquee y su amor por generar imágenes, ordenadas bajo el sentido de la metamorfosis -social- proponen otra matriz productiva, una al servicio de la diversidad cultural. Fundamental en un momento donde debemos redefinir la comunicación audiovisual⁶ y reafirmar nuestro derecho a ser creadores de imágenes.

Quizás, en esa reescritura del *parquee* industrial, en sus metalenguajes y metamorfosis, reside la continuidad de todos los *parquees*. ■

Referencias

1- *Parquee es una productora audiovisual de La Plata, conformada por jóvenes que producen de forma independiente.*

2- *Fragmento de la sinopsis del corto.*

3- *Película de Juan Villegas que propone una reflexión similar entre la vida artística de la protagonista y del director, haciendo un retrato de época que refleja el progreso y su (in)estabilidad.*

4 - *Lo cual me lleva a pensar ¿lo trash? desde otra perspectiva. Reciclar imágenes para volver lo documental ficción, me digo mientras pienso en "Cuerpo de letra" (2015), "Victoria" (2015), "Mau-ro" (2014), "La noche" (2016).*

5 - *Silvia Bleichmar. Panel Historia, Contexto y Actualidad -Jornadas de El CampoPsi.*

6 - *En 2016 Macri derogó la "ley de medios" por decreto. Durante los próximos años, en la Argentina se debatirá la construcción de una nueva Ley de Comunicación Audiovisual, una buena oportunidad para rever nuestros paradigmas de producción y regulación cultural.*



B E B E B O R D Ó

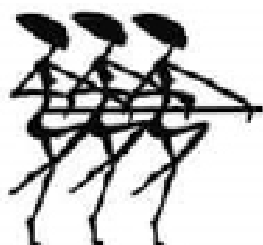
ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE

TRASLADOS

facebook.com/rentalbebebordo

50 e/ 28 y 29
LA PLATA

PRODUCCIONES AUDIOVISUALES



3 negras

**LA VIRGEN LOCA
STUDIO
ANTIGONAS, OTRA VEZ
ESTADOSUNIDOS,
LA IMPREDECIBLE FLUCTUACIÓN DEL ÁNIMO
Y MUCHOS FILMS MAS DISPONIBLES EN
YOUTUBE Y VIMEO**

**EDGAR DE SANTO
FLORA CORREIA**



uva
r e n t a l

Equipos Cinematográficos

uvarental.lp@gmail.com

 uva rental

Calle 14 N° 1443 esq. 62



PROYECTO CORTOS REVISITADOS

Proyecto de la 4a Bienal Universitaria de Arte y Cultura para acercar las viejas imágenes a las nuevas realizador@s de Artes Audiovisuales.

+ INFO

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



TALLER DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

COORDINA: JULIA SBRILLER

facebook.com/creadoresimágenes



REVELADOS/DIGITALIZACIONES
INSUMOS PARA LABORATORIO
TALLER DE REVELADO COLOR/BYN
PRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS



PRISMA Laboratorio Fotográfico

(011) 15 - 41637315

FORM

Soluciones Impresas



Follow Focus



Montaje rápido



Topes regulables



Adaptabilidad

el espacio

LIBRERÍA . DISEÑO . COMUNICACIÓN . CUADERNOS . ROPA . OBJETOS
CD'S . SELLOS . EDICION DE LIBROS . MAJENO DE REDES . ESCRITURA
CULTURA AUTOGESTIVA

PIXEL



IMAGINARIA

Club Hem
EDITORES



Terrome

ra.taller.estudio

NINJA!
PRODUCCIONES

SUGAR+FA

TRANITO
EL TRADIMARCO EN MOVIMIENTO

Taller De Poesía
Taller De Encuadernación
Taller De Comunicación
Taller De Narrativa
Taller De Diseño
Taller De Sellos
Taller De Escritura
Taller De Fotografía
Taller De Pop Up
Taller De Moldería, Corte Y Costura

et
escuela.taller

✉ elespacio.escuela@gmail.com

f El Espacio

📞 221 4212946

📍 Diag. 78 #506



Rodajes que inspiran historias

INDIE
RENTAL

sonido directo / iluminación / grip de cámara