

PULSION

REVISTA DE CINE

RELECTURAS

Sobre *Los Inundados* de Fernando Birri

OTROS MEDIOS

Miradas desde Youtube

CONVERSACIÓN con César González

A propósito de *Atenas* y *Exomologesis*





VIDEODROMO

cine y proyecciones

Select
CINE MUNICIPAL

Lunes 20hs

Pasaje Dardo Rocha (50, 6 Y 7)



Videodromo



videodromoproyecciones



SALA ALTERNATIVA DE CINE
**PROYECCIONES
TERRESTRES**

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



TALLER DE
TEATRO
UNLP



LA PLATA

NOVIEMBRE 2017



PULSIÓN N°7
AÑO 3
NOV 2017

Directores

Pablo Ceccarelli
Agustín Lostra
Pablo Ponzinibbio

Diseño editorial

Antonella Giambartolomei

Corrección de estilo

Alejandro Paiva

Imagen de tapa

Atenas de César González

Colaboraron en este número:

Ronny Albuja, Álvaro Bretal, Gerónimo Ríos Longobucco,
Alejandro Paiva, Natalio Pagés y Emmanuel Sticchi.

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
facebook.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

36 Qué puede el cine
Entrevista a César González

08 AYA HUMA: poner
el pasado por delante y
el futuro por detrás

54 Hacer imágenes
con la vergüenza

16 Ficciones destructivas
Pajarito Gómez y Mosaico

60 El fulgor popular

22 Vaivén
De idas y venidas,
en Los Inundados

66 Una apología
de la imperfección

32 Una posición
subversiva

78 Manifestaciones
del goce





LA PULSIÓN POPULAR

Con este deseo de revitalizar comunidad
nos avivamos la mirada,
nos exploramos los territorios de nuestros imaginarios
y les alucinamos nuevos horizontes.

Con este entusiasmo
nos fogoneamos identidad.

Con esta energía nos recuperamos genealogía:
¿Cómo criticar las imágenes masivas sin ser reaccionarios?
-nos encontramos en el encuentro con los otros-
¿Cómo distinguir la apropiación de la reproducción?
-nos asumimos en el tejido histórico-
¿Cómo comunicar nuestras propias imágenes sin ser sectarixs?
-nos reconocemos en un hábito vital-

A riesgo de palabrajcs truncos
nos contagiamos mundo
nos embarramos de presente
con esta Pulsión popular.

AYA HUMA

poner el pasado por delante
y el futuro por detrás.

Por Ronny Albuja ■

Cuando empezamos a estudiar los orígenes del cine nos vienen a la cabeza figuras que se encuentran desligadas de la realidad latinoamericana. La investigación académica nos plantea un minucioso recorrido a través de juguetes ópticos y lumínicos que inicia con la cámara oscura, pasa por la linterna mágica, el praxinoscopio, los daguerrotipos, el fenaquistiscopio, los dioramas, los photoramas; y así hasta llegar al cinematógrafo de Lumiere, esa máquina especializada en tomar imágenes de la realidad y reproducirlas a 18 cuadros por segundo, creando una imagen en movimiento que -en sus supuestos antepasados- no tiene nada que ver con lo latinoamericano.



La narrativa académica sobre la imagen en movimiento y sus antecedentes es la que no abre el juego a las representaciones tradicionales que tenemos acá y que nos llevan a preguntarnos sobre una historia de las imágenes en movimiento desde América Latina. Es así, entonces, que pensamos en las imágenes latinoamericanas como formas puramente estáticas (telares, pinturas, vestimenta, arquitectura, entre otras), definiendo a la imagen en movimiento como un invento europeo generado durante la segunda revolución industrial.

El cine es pues la conjugación de bases fundamentales. Por un lado se encuentra la sala, la cual reúne a todos los espectadores en un lugar común. También está el avance de la fotografía, que puede capturar imágenes a 24 fotogramas por segundo. Por último se encuentra el sistema de proyección que reproduce lo tomado por la cámara.



Sin embargo, podemos pensar la construcción de una representación latinoamericana cinematográfica a partir del sendero marcado por el arquetipo andino del Aya Huma¹. Este nos habla de una concepción totalizante del tiempo. Está representado como una máscara con dos caras, una mirando hacia adelante y la otra hacia atrás, simbolizan una parte conocida y otra por conocer. Lo conocido es lo que tenemos en frente, una imagen ya revelada; mientras que lo que está hacia atrás es lo que aún nos queda por ver, lo no conocido.

Pretendo con esto no sólo ejemplificar con arquetipos la tradición latinoamericana y su filosofía, sino también repensar y buscar en las imágenes de nuestros abuelos una visión "Alter-nativa" - como propuso el arquitecto Diego Velazco - a la historia europea del cine.

Cuando hablamos de imagen en movimiento se nos vienen a la cabeza dos instancias posibles: por un lado, el esce-

nario constituido por una pantalla, en general cuadrada; y por el otro, un dispositivo que emite o proyecta luz.

Tomando como premisa el texto del Brasileño Arlindo Machado *Pre-Cine y Post-Cine* (2015), nos habla que "*La primera sesión de cine en las condiciones que conocemos hoy, es decir, en una sala pública de proyecciones, se dio hace más de dos mil años, mucho antes que Louis Lumière mostrase los paisajes de La Ciotat en el Grand Café de París. Tuvo lugar en la imaginación de Platón (que, a su vez, cita a Sócrates en un diálogo con el discípulo Glauco) y que vino a ser conocida posteriormente como la «alegoría de la caverna».*" (Machado, p. 31) y que en el mismo texto el historiador Charles Musser "*llega incluso a defender la idea de que no existe, en verdad, una historia del cine que comience, por ejemplo, en 1895, sino una historia de las imágenes en movimiento proyectadas en una sala oscura, que se remonta, por lo menos en Occidente, a mediados del siglo XVII, con la generalización de los espectáculos de la lin-*



terna mágica. El cine, tal como lo entendemos hoy, no sería otra cosa que una etapa de esta larga historia.” (Machado, p. 27)

Pues bien, con esto no trato de ver quien cantó primero ni quién tiene la batuta, sino expandir una búsqueda de la tradición latinoamericana y su acercamiento a la imagen en movimiento, que al parecer solo ha sido pensada hasta hoy por europa occidental.

Tomando estas dos ideas, la de proyección y la de sala, me remonto a una tradición ecuatoriana. En el año nuevo andino (“mushuk nina”) se espera el ingreso del sol por una cúpula creada hace 4000 años y descubierta en la década del ‘60 por el cura Patricio Estévez. El sol recorre la cúpula y, durante el solsticio del 21 de marzo, la luz solar ingresa de forma alineada hasta llegar al centro de la nave. Entonces, el encargado del fuego enciende una llama con la energía solar y la envía a los representantes comunales de las cuatro direcciones.

Por medio del agujero en la cúpula, la luz que emite el sol se transforma en una imagen ovalada que se proyecta en las paredes. Al mediodía, el haz de luz se transforma en un círculo perfecto que abarca toda la superficie del suelo (es casi una cámara oscura). Los shamanes curanderos y curanderas cantan en un espectáculo comunitario de resonancia auditiva, visual, aromática y material. Este efecto de proyección de la luz solar dura alrededor de veinticinco minutos.

Es decir, estamos frente una celebración anual en la cual se junta un dispositivo milenario con sus espectadores y escenario conjunto.

1. *La caracterización de este personaje está llena de simbología: su máscara de dos caras representa la dualidad del mundo: el pasado y el futuro, el día y al noche, el jawa y el uray, el norte y el sur. Sus cabellos en número de doce representan a la serpiente, símbolo de la sabiduría.*

Hoy en día se volvieron a abrir las puertas de este fenómeno creado por nuestras abuelas y abuelos para recordarnos que la abstracción de la imagen nunca estuvo tan presente en América Latina como en el pasado, y este pasado está enfrente de nosotros. Como en el Aya Huma, el pasado por delante y el futuro por detrás. Ese sol que se mueve en un dispositivo inmersivo. Es sin dudas para mí, imagen en movimiento, ES CINE.

En la misma línea, el uso tradicional de plantas alucinógenas/medicinales también puede ser pensado como antecedentes de la imagen en movimiento, aunque la academia solo haga referencia

a “la exaltación de la flor” en las ceremonias alucinógenas griegas. Al desenterrar tradiciones ancestrales en América Latina nos encontramos con el consumo ceremonial del san pedro, la ayahuasca o el floripondio -entre otros- como modo de inducir una “visión” en movimiento a un grupo reunido en una pequeña comunidad circular. La similitud de estas prácticas latinoamericanas con el cine es innegable.

El cine no fue solamente un dispositivo creado por los hermanos Lumiere, sino que siempre estuvo muy presente en las distintas culturas de América Latina. Es un deseo de nuestros antepasados; nunca hemos dejado de crear imágenes en mo-





vimiento. Éstas no solo son europeas; Latinoamérica tiene sus dispositivos ópticos, su ingeniería, sus dispositivos de imagen en movimiento, sus formas abstractas. América latina no tuvo que esperar hasta 1960 para tener un cine expandido. Cuando vemos la obra ZEN (1962) de Nam June Paik, podemos establecer un diálogo con el pasado latinoamericano: su cuadrado blanco movido por las líneas de la televisión y el círculo blanco movido por la rotación solar llevan consigo una relación pseudomorfica con siglos de distancia.

La imagen en movimiento antes que nada es luz, la luz antes que nada es solar. Y es el control perfecto del sol por parte de nuestros antepasados lo que me hace pensar en que ellos ya tenían todo un imaginario sobre el movimiento, el tiempo y el espacio.

Entonces, lo importante para nosotros como productores del arte latinoamericano contemporáneo es, de acuerdo a Enrique Dussel, generar este transmodernismo que hace que pensemos en las tradiciones americanas previas a la inquisición y traspasarlas en el presente. Es por eso que tomo como referencia la máscara tradicional Aya Huma. Esta lleva consigo pensamiento/filosofía/ciencia andina, la cual nos muestra que el pasado está enfrentado a nuestros ojos con tradiciones colores formas movimientos dispositivos y abstracciones, esperando a ser retomados por nosotros; y el futuro, aquel ante el que, si no escarbamos con pinceles nuestras tradiciones hasta llegar al centro del iris de nuestros antepasados, serán enterrados por el pensamiento del universo como único verso. ■

FICCIONES DESTRUCTIVAS



Pajarito Gómez y Mosaico, miradas ácidas sobre productos culturales para el consumo masivo

Por Álvaro Bretal ■

En el transcurso de la década de 1960 el cine argentino presentó una renovación, por parte de algunos de sus exponentes más jóvenes, influenciada principalmente por el cine de Leopoldo Torre Nilsson. Este movimiento (será objeto de otro texto debatir si efectivamente le cabe el nombre de *movimiento*), conocido como Nuevo Cine Argentino, tuvo como características sobresalientes el intimismo, cierto carácter existencialista en el retrato de sus personajes y, en algunos casos, una marcada influencia literaria. Los relatos organizadores de la historia del cine argentino suelen contar que a esta primera ola le sobrevino una segunda durante los primeros 70s, que criticaba a la generación anterior por su poco compromiso político. La nueva generación de cineastas consideraba, en el marco de las crecientes tensiones políticas del período, que era necesario salir del intimismo (problemas familiares, de amigos, de pareja) para posicionarse explícitamente; asumir un compromiso desde el arte, tanto en relación a las temáticas abordadas como los procesos de producción y difusión.

Se trata, sin embargo, de un relato algo esquemático e injusto. Es posible ver las cosas de otra manera, descubriendo un afán crítico en algunos films de aquella primera ola. Tal vez esa crítica no estuviera dirigida de forma explícita al imperialismo, a la burguesía o a los gobiernos autoritarios. Pero lejos de anular el valor crítico de las obras, eso invita a pensar, a la distancia, cuáles eran —y por qué— los objetivos de sus dardos. Puntualmente, me interesa detenerme en dos películas de los 60s que comparten un análisis ácido de la industria cultural capitalista. Una es **Pajarito Gómez** (1964), tercer largometraje de Rodolfo Kuhn, sobre el ascenso a la fama de un cantante pop. En la otra, **Mosaico** (1969, subtitulada *La vida de una modelo*), debut de Néstor Paternostro, una joven modelo se introduce en el mundo de la publicidad. Si bien ambas retratan industrias creadas y manipuladas por empresarios, se trata de productos destinados al consumo masivo o popular, lo cual introduce un segundo factor crítico. A la visión irónica de los decadentes universos del capitalismo cultural hay que agregarle la recepción —sobre todo en el film de Kuhn— de un público irreflexivo que, a través del consumo del producto, avala su existencia. No solo se trata de películas que buscan generar una comunicación con el público sin caer en la complacencia,



sino que incluso lanzan una mirada particularmente ácida a ese público con el que intentan comunicarse.

Kuhn venía de filmar *Los jóvenes viejos*, un film sobre tres amigos y un viaje a Mar del Plata, donde los tiempos muertos ponían en escena la desorientación y el desamparo de cierta juventud burguesa de comienzos de los 60s. Los *jóvenes viejos* estaban en sintonía con el cine de contemporáneos como Torre Nilsson o Manuel Antin. El quiebre de *Pajarito Gómez* —cuyo subtítulo, *Una vida feliz*, enfatiza la distancia irónica de la perspectiva de Kuhn— es muy marcado: si bien no es la única película de la época donde hay un interés en analizar relaciones de poder (podemos pensar en *Dar la*

Pajarito Gómez (1964), de Rodolfo Kuhn



cara de José A. Martínez Suárez o *El jefe* de Fernando Ayala), la diferencia es que acá el foco no está puesto tanto en los vínculos interpersonales sino en la estructura de un mercado cultural —el musical— que solo puede concebir al arte como mercancía y, en ese proceso, devorarse a cualquier persona que tenga la desgracia de caer entre sus engranajes. Con canciones compuestas por Kuhn, el humorista Carlos del Peral y el escritor Paco Urondo, la referencia más clara de *Pajarito Gómez* son los grupos pop prefabricados de los 60s (El Club del Clan y, específicamente, la figura de Palito Ortega), y sugiere que detrás de esos fenómenos de masa existen mecanismos oscuros de explotación y ocultamiento. La vida privada de Pajarito (Héctor Pellegrini) se vuelve pública y, para eso, es necesario crear una ficción de unidad familiar y candidez provinciana.

Mosaico (1963), de Néstor Paternostro



Paternostro, por su parte, estrena su primer film en noviembre de 1970 (si bien antes había transitado por algunos festivales), durante la llamada “segunda ola” del Nuevo Cine Argentino. El director formaba parte del Grupo de los Cinco, que también incluía a Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Ricardo Becher y Juan José Stagnaro. Figura inventada por el periodismo de la época, el grupo nucleaba a cinco cineastas independientes, provenientes de la publicidad, que aún no habían estrenado sus *óperas primas*. Con el estreno de sus primeras obras, sin embargo, se revelaría la distancia (formal, narrativa e ideológica) entre los cineastas, lo cual marcaría su pronta disolución. Por otra parte, sólo en *The Players vs. Ángeles caídos* de Fischerman —el más arriesgado y vanguardista de los cinco debuts— hubo algo parecido a un trabajo colectivo. Paternos-

tro financió *Mosaico* con el dinero que ganaba haciendo publicidades, y lo acompañó en la realización del film un equipo técnico que se desempeñaba en el mismo rubro. Técnicamente brillante, con un ritmo acelerado marcado por las composiciones de aire jazzístico de Alberto Núñez Palacios y las canciones de Owe Monk y los Con's Combo, la opera prima de Paternostro cuenta el descubrimiento de una modelo (Perla Caron) por parte de un ejecutivo de la publicidad (Federico Luppi), su ascenso al estrellato y su inevitable colapso, tras una serie de engaños, decepciones, abusos y la siempre complicada confusión entre el ámbito personal y el profesional. Sin embargo, *Mosaico* triunfa, entre otras cosas, porque pone en segundo plano el vínculo personal entre el publicista y la modelo, enfatizando la lógica cínica y destructiva del mercado publicitario.

Tanto en *Pajarito Gómez* como en *Mosaico* el concepto de “lo popular” aparece cargado de tensiones e incomodidad. Ambas películas, si bien se inscriben dentro de lineamientos estéticos y narrativos propios de las nuevas olas de los 60s (modernismo, fragmentación, distanciamiento, diálogo con la publicidad), no tienen un lenguaje hermético. *Pajarito Gómez* es, ciertamente, más accesible que el film previo de Kuhn, y *Mosaico* se diferencia de otros debuts de miembros del Grupo de los Cinco al no



apelar a una experimentalidad radical (Fischerman y *The Players vs. Ángeles caídos*) ni retratar a grupos minoritarios como la bohemia porteña de la época (Becher y *Tiro de gracia*). Los films de Kuhn y Paternostro se sumergen en la burguesía cultural para demolerla. Incluso, en el caso de *Mosaico*, Paternostro —que, como varios de sus coetáneos, venía desarrollando un extenso trabajo en el mundo de la publicidad— se apropia del lenguaje del universo al que busca criticar y hasta usa varios fragmentos de publicidades reales. Hay algo fascinante en la acción de meterse a fondo en un mundo ajeno y poderoso para luego distanciarse, exponiendo sus miserias e injusticias.



Uno de los momentos más significativos de *Mosaico* ocurre cuando el publicista asiste a un *happening* que consiste en un hombre que insulta al público presente. Lo relevante de la escena tiene que ver con la representación del público, un elemento central tanto en el film de Paternostro como en el de Kuhn. En *Mosaico*, el público del *happening* es también el público del film. La voluntad de ambas películas es interpelar a sus espectadores en tanto consumidores de música pop, en un caso, y de la publicidad, en el otro. Los films introducen a la recepción como parte de su crítica cultural. En la película de Paternostro, tras asistir a otra *performance*, en el contexto de una fiesta, la modelo huye asustada porque “de pronto [los asistentes] parecían autómatas”. Entre risas, el publicista le contesta “¿eso te asustó?”, y la película corta a una muchedumbre tomada desde arriba (en lo que parece ser una estación de trenes) y al proceso de envasado de una gaseosa. Hay algo mecánico, poco reflexivo, en la consumición de ciertos productos y eso puede extenderse a otros ámbitos de nuestra vida. La producción en masa implica un consumo en masa. La publicidad degrada a sus espectadores y ellos ofrecen poca o nula resistencia. En *Pajarito Gómez*, varios intelectuales tienen una charla televisiva sobre el “arte de masas” y los consumos populares donde, con cinismo, uno de ellos (sociólogo) afirma que los productores y las empresas no fabrican tendencias, sino que aprovechan intereses que ya existían previamente en el público. Y remata: “Hitler, por ejemplo, toma la persecución judía y la explota, pero la persecución judía ya era cosa común en Alemania”.



Las críticas de productos populares que proponen Kuhn y Paternostro comparten, más allá de diferencias estéticas y narrativas, un rechazo a la ampulosidad y a la mirada despectiva sobre ese “pueblo” consumidor. No hay lástima, pero tampoco condescendencia. ¿Cómo emitir un juicio crítico sobre lo popular sin caer en el reaccionarismo?, podría ser la pregunta. Se trata de reflexionar políticamente, sin renegar del hecho—finalmente inocultable— de que en el fondo de todo esto hay posicionamientos ideológicos más o menos definidos. Allí está la clave, y lo que determina que haya un abismo entre estas películas y ciertos representantes contemporáneos (pienso, por ejemplo, en *El ciudadano ilustre* de la dupla Cohn/Duprat) que, con la excusa de que lo popular es factible de ser criticado, construyen representaciones

indiscriminadas donde las personas humildes y de clase media siempre transitan entre la imbecilidad y la maldad. Si podemos acordar que en la actualidad existen productos culturales masivos que necesitan ser analizados—con inteligencia, con gracia, con acidez— desde la izquierda, aunque más no sea para entender un poco mejor lo popular, y si acordamos que es posible hacerlo sin subestimar a sus consumidores, ¿dónde están hoy esas películas? ¿Existen o han sido relegadas por otros intereses políticos y personales? ¿O, tal vez, naturalizamos tanto ciertos productos culturales que ya ni nos preguntamos por sus orígenes, su relevancia y las razones de su éxito? ■



Vaivén.

De idas y venidas, en *Los Inundados*.

UN ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO

Por Gerónimo Ríos Longobucco ■

Literatura, pintura, teatro, títeres y otras expresiones artísticas exploró Fernando Birri antes de decidir ir a Roma a estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografía, en los albores de 1950. No es que en su vasto recorrido haya abandonado todas estas disciplinas, sino todo lo contrario. Pues, tras realizar varias experiencias audiovisuales, entre exilios y estancias alternadas en diversos países, le atribuye al cine la capacidad de albergar en sí a otras expresiones artísticas y al mismo tiempo constituir su propio lenguaje: el lenguaje cinematográfico. Esta dimensión, bastante conocida, está atravesada por la función política que Birri demanda en el arte. Según el rosarino, en sus primeros escritos, el cine debe ser nacional, realista, crítico, popular y culto.

En esta dirección es interesante pensar cómo estos elementos - el cine como lenguaje (y en relación con otros lenguajes) y su función política - se entrecruzan y condensan en su primera "película argumental de base documental"¹ *Los Inundados* (1962).

En dicha película, Fernando Birri, además de utilizar otros lenguajes artísticos que expresan el horizonte simbólico del litoral, reincorpora ciertas cualidades de ellos para conformar el valor poético de la imagen cinematográfica. Por ejemplo, del campo de la literatura local incorpora el argumento. *Los Inundados* es una adaptación del cuento homónimo del libro *Santa Fé, mi País* (1934), del autor - también santafesino - Mateo Booz. Al igual que el cuento, la película trata sobre cómo la familia Gaitán, tras la inundación causada por la lluvia y posterior crecida del Río Salado, es reubicada junto a los demás damnificados en vagones de una vieja estación en la zona céntrica de la ciudad de Santa Fé. Por un error, la numerosa familia Gaitán es trasladada en tren hacia el norte del país y, tras varias peripecias que les permiten conocer una vida distinta, se ven obligados a retomar su rutina en el bajo inundadizo.

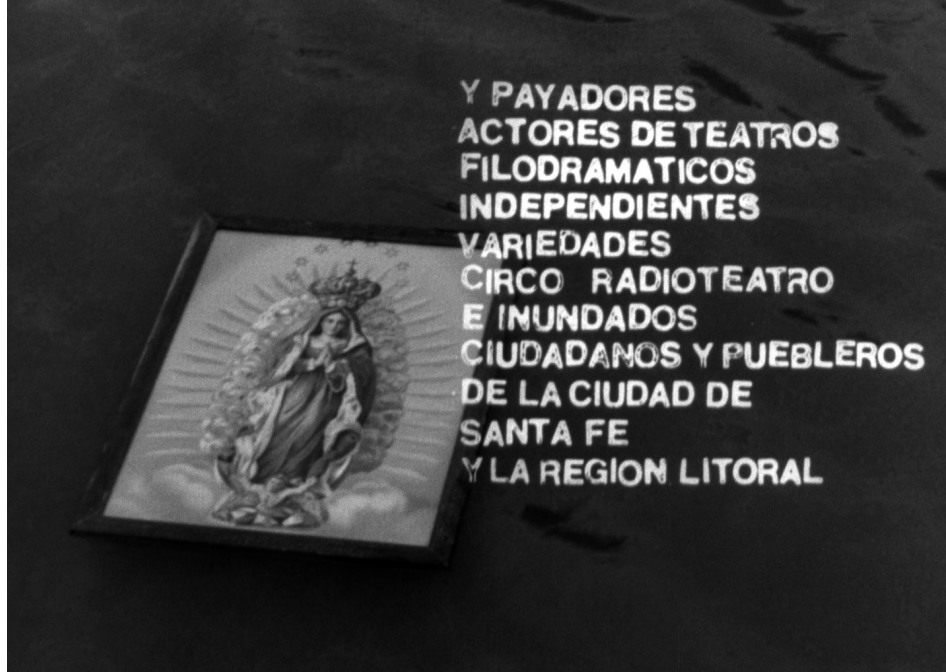
1. Afiche publicitario, película "Los Inundados", 1962.

Justamente el río, y también sus crecidas, son temáticas recurrentes en los versos del chamamé; música y danza popular, hija de un proceso colectivo en la zona litoraleña, síntesis de un desarrollo histórico complejo en donde se entrecruzan las culturas de guaraníes, criollos e inmigrantes europeos y africanos y su relación con el paisaje. En este sentido, Birri incorpora al chamamé como expresión popular que aúna la relación del ser y su contexto. Esta decisión, engañosamente ingenua, es lo que le otorga a *Los Inundados* una relevancia particular, pues rompe con la falsa dicotomía que separa lo popular de lo culto. Resulta interesante pensar a esta dimensión y toma de conciencia como parte del proceso creador de un gestor cultural, pues “Un creador no es más que un gestor del sentido dentro de un horizonte simbólico local, en una dimensión que afecta a todos, o sea que es popular en tanto corresponde al requerimiento implícito de todos los habitantes”².

Ahora bien, se podría pensar que Birri incorpora al chamamé únicamente como recurso musical en varios pasajes del film o como danza en las escenas donde los personajes bailan. Aspectos que no dejan de ser

válidos - pues es una elección consciente, propia de la transposición cinematográfica - debido a que en el cuento no están presentes. En consecuencia, esto se trata del uso de otros lenguajes dentro del lenguaje cinematográfico. Pero, ¿hay algún elemento que le otorgue a la película su valor poético y sea constitutivo de la imagen cinematográfica?

Lo más significativo es que Birri logra conceptualizar un patrón de movimiento propio del chamamé y así configurar el valor poético de la imagen; de esta manera, no sólo utiliza al chamamé como música o como danza, sino que atraviesa a la imagen y la reconfigura como símbolo. Así, mediante ese movimiento que podría simplificarse como un balanceo caprichoso y sincopado de un lado a otro, la imagen cinematográfica se inscribe dentro del horizonte simbólico al que este ritmo pertenece, dando una respuesta que hace a la existencia del sujeto con (y en) su contexto. Pues ese movimiento, que además está presente en la macroestructura del film, se erige consciente del sector al que pertenece. Por ello “totaliza el habitar, constituye además, a modo de simple promesa, el domicilio, y da en un sentido tautegórico y no alegórico, una plenitud existencial”³.



EL PATRÓN DE MOVIMIENTO EN LOS PLANOS

En los títulos de crédito.

La película inicia con sonidos de truenos, luego una lluvia constante. Mientras tanto, una voz en off nos interpela, para hacernos conscientes de una historia que, como espectadores, estamos por contemplar. Luego sí, la secuencia de títulos de créditos comienza al mismo tiempo que suena el chamamé *Los Inundados*⁴. Se conforma así la primera unidad de sentido dentro de la película: veinte planos que comparten en común dos aspectos fundamentales y completamente integrados: agua y movimiento interno. Justamente, la cadencia del movimiento del agua produce aquel patrón de movimiento en los objetos que flotan, muchos de ellos ya obsoletos; un diario arruinado, en un sombrero, ollas, pavas, el retra-

to de una virgen, un camalote, etc. De ahí la profundidad del valor simbólico y poético de la imagen, esos objetos son parejas de baile, algunas balanceándose en una dirección, otras hacia el lado opuesto o incluso girando en su propio eje, como lo hace una lata llena de ajos en el último plano de esta secuencia donde aparece inscripto en pantalla "Dirección: Fernando Birri". Esta secuencia inicial conforma un sentido global mediante cada plano: la inundación.

2 - 3. Kusch, R. G. (1976) *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires. Argentina. Fernando García Cambeiro.

4. *Musica* Ariel Ramirez. *Letra Guiche* Aizemberg. 1960.



En el acto sexual.

Hay una escena en la que se presenta este balanceo pero la construcción es inversa a la de los títulos de crédito. Es decir, toda la carga de sentido está depositada en un plano en particular de casi medio minuto de duración. Se trata del momento en que Raúl, un muchacho del bajo inundadizo, fuerza a Pilar Gaitán (hija del Don Dolorcito) a mantener una relación sexual. Esto ocurre cuando los jóvenes caminan por la costa del río en donde Raúl, tras quitarle un zapato a Pilar (cual Cenicienta), la extorsiona para que lo busque. Así logra que ella se acerque y, finalmente, terminan acostados -él encima de ella- dentro de un bote que se mece en el río. En este caso, el coito entre los personajes ocurre mientras quedan inmersos dentro del patrón de movimiento propio del balanceo que produce el agua. Al igual que la secuencia inicial, suena el mismo chamamé pero con una cadencia más lenta. Analizando la intención de esta escena (vale aclarar que la relación entre Pilar y Raúl es creación propia del guión cinematográfico, pues no está presente en el cuento de Booz) podría decirse que Birri nos da a entender que ese movimiento, ese balanceo, atraviesa y envuelve a los sujetos desde el momento de la procreación⁵.

En el baile comunitario.

Cercano a la mitad del film, se desarrolla una secuencia en donde el chamamé es utilizado en su doble dimensión, como baile y como música, pero en esta ocasión en la piel de todos los personajes del bajo inundadizo. Ocurre que se genera un gran baile comunitario en la estación de trenes donde se encuentran todos los damnificados de la inundación. Allí, todos participan del evento: músicos, parejas de baile, niños, incluso quienes prefieren quedarse dentro de su vagón contemplando a sus pares. En este momento, la cámara nos presenta varias situaciones en las que el patrón de movimiento está puesto en escena a través de quienes bailan y, si bien lo hacen en parejas, se trata de una escena en donde lo colectivo le otorga una profunda significación.



En el interior de un vagón.

Sobre el final, la familia Gaitán vuelve a su lugar de origen (la orilla del Río Salado) después de haber yirado por las estaciones de los pueblos por los que pasaba el tren que, por negligencia de las autoridades, los “sacó de paseo”. Cuando la familia regresa, el vagón se encuentra lleno de objetos, flores, animales y comida que les obsequiaron los ciudadanos de los distintos lugares por los que pasaron. Aquí, justamente los objetos que cuelgan del techo del vagón se balancean al compás del chamamé, respetando, una vez más, el patrón de movimiento dentro del plano. Esta escena representa la abundancia que logró la familia tras su viaje; y ese vagón desbordado, según dice Birri en una entrevista, simboliza el arca de Noé⁶.



5. Es necesario señalar que Birri presenta varias escenas que, como esta, muestran contradicciones en las relaciones de este sector popular y abordarlo implicaría otro análisis.

6. Hugo Grosso. “Donde comienza el camino”. 2005

EL PATRÓN DE MOVIMIENTO EN LA MACROESTRUCTURA

Si se piensa la historia, en un principio la familia Gaitán habita un lugar, luego conoce otros sitios lejanos, para finalmente volver al lugar de origen. Observando esta macroestructura argumental podría pensarse que ese ir y venir de un lugar a otro es el patrón de movimiento. Es decir, el balanceo está presente tanto en el movimiento interno del plano como en la macroestructura. Entonces, ¿cómo y de qué forma esto opera en el arco narrativo? Este vaivén que vive la familia no es casual, pues Birri, casi en simultáneo con el lanzamiento de *Los Inundados*, escribió un manifiesto en donde comenta la necesidad de mostrar, como cineastas, como gestores culturales, la diferencia entre la subvida y la vida a la que está sometida Latinoamérica. Escribe: “Consecuencia —y motivación— del documental social, del cine realista: conocimiento, conciencia, insistimos, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida”⁷. Justamente, esto es lo que le ocurre a la familia Gaitán, ya que logran conocer, en términos de Birri, una forma de vida distinta a la subvida que llevan en el bajo inundadizo. Por ello, cuando regresan, Óptima dice no hallarse en el lugar en el que vivió toda su vida; o como menciona Don Gaitán esperanzado en la última línea del film: “Ahora vaya a saber pa cuándo será la próxima inundación”.

Fernando Birri logra interpretar y deconstruir de expresiones culturales y populares como es el baile y la música del chamamé una idea, un concepto, que le permite construir el valor poético de la imagen cinematográfica. Ese vaivén, ese inquieto movimiento de ida y vuelta que se balancea, surge del río mismo y atraviesa los cuerpos que lo bailan y lo hacen música. La virtud en *Los Inundados* es prolongar ese movimiento en otro lenguaje; apropiarse de él y usarlo para darle identidad a los aspectos formales del cine y así insertarse en el horizonte simbólico litoraleño. Y no es por demagogia que Birri decide ir por ello sino todo lo contrario. Se trata de una búsqueda ética y estética que se corresponde con la mirada crítica de una época.

Más de medio siglo después del estreno de *Los Inundados*, cabe preguntarse, en nuestro contexto histórico actual, qué elementos o conceptos pertenecientes al horizonte simbólico popular nos permiten, como aquel vaivén, construir el valor poético de nuestras imágenes. ■

7. Birri, F. (1962) “Cine y subdesarrollo”. Santa Fé. Argentina. UNL





fb.com/revistapulsion/
pulsionrevistadecine@gmail.com

PULSIÓN #7

Atenas de César González



UNA POSICIÓN



SUBVERSIVA

Por Pablo Ceccarelli ■

“En muchos de los nuevos cineastas, el recurso a lo marginal (con sus personajes lumpenes y su música despreciada) se ha convertido en un lugar común. [...] En esa forma posmoderna del populismo, la combinación opera por nivelación, deshistorizando y descontextualizando, despojando a lo popular de todo valor subversivo para confinarlo al territorio de la curiosidad y el exotismo. Es decir: condenándolo a la inacción, el desprecio y el sometimiento”

*David Oubiña, “La fascinación por el margen”,
Revista Todavía, N°8, agosto de 2004*

Si tendría que hacer algo cercano a definir qué es lo popular, podría afirmar que básicamente se trata de una posición. Lo popular es un lugar desde donde se percibe, se actúa y se vincula. Un latido vivo de la escena, del espacio y los vínculos. Si César González es el principal referente para pensar la problemática de lo popular en el cine argentino actual, es porque nos invita dar vuelta completamente toda la maquinaria de producción de imaginarios. César González no es una idea sino un cuerpo, como él menciona y proyecta a lo largo de toda su obra. Es un cuerpo viviente que atraviesa cada fotograma, que siente y reflexiona en carne propia lo que registra, detrás y delante de la cámara.

Sin embargo, sería injusto hacer recaer solamente sobre su persona todo el potencial que contiene su obra. Cesar González es parte de una comunidad: sus hermanas y hermanos del barrio, su familia, los actores y no-actores que participan, su equipo técnico, sus colaboradores; todos son miembros de un gran grupo humano que participa a lo largo de sus películas. Sus rostros son fácilmente identificables. Comenzamos a reconocerlos instantáneamente, a familiarizarnos con ellos. Son integrantes que forman parte de un gran personaje colectivo siempre presente en las películas del director, corriéndose del uso de protagonismos individuales, como sucede en la mayoría de las películas.



Pero, más allá de estos elementos que componen la potencia y la congregación en la práctica cinematográfica, el mayor logro que posee César González es poder invertir el lugar de la mirada. Colocar la cámara en una posición diferente

En *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), un niño corre a toda prisa. Se lo registra con una cámara en mano que lo sigue junto a una iluminación directa por la espalda, mientras se escucha fuertemente la respiración agitada del personaje. El plano general fijo que le sigue termina de mostrar el recorrido. Detrás, la autopista. Arriba, a lo lejos, un cartel dice “nuevas policías locales”. El color naranja se identifica instantáneamente con la gestión provincial de Scioli en el 2015 (porque con Macri no nació el discurso del incremento de la seguridad). La protección está garantizada. ¿Para quién? Similar a una de las escenas en *Atenas* (2017), cuando unos niños juegan a la pelota en una plaza y se visualiza un cartel que dice “vigilancia monitoreada”. ¿Quiénes son los niños que pueden divertirse tranquilos en ese lugar?

Los juegos en las películas de César González están presentes también para discernir la distancia que hay entre los que los produ-

cen y los que los consumen. Un videojuego cargado de violencia, robos y tiroteos en *¿Qué puede un cuerpo?* es jugado por un personaje que afirma “¿Sabes por qué me gusta? porque parece la vida real. Choreas autos, te cagas a tiros con la gorra, vas en cana, te morirás”. O un juego de mesa llamado Trust (similar al Monopoly o El Estanciero) en *Atenas*, donde los jugadores adoptan los roles de grandes empresarios que compran con dólares países enteros. Aquí, el “va a la cárcel” del tablero no es el mismo “va a la cárcel” de los cuerpos que habitan esa ronda.

Ni hablar que la distancia entre la clase media caricaturizada de las películas de César y la de nuestra realidad se ven cada vez menos lejana. El cacerolero de *Diagnóstico esperanza*, retratado en una protesta en el obelisco, que luego resulta ser un comerciante con ansias de robarle el dinero a su cuñado, con la complicidad de la policía y la mano de obra villera. Las mujeres que meditan en *Atenas*, practicantes de una cultura de lo espiritual que pretende encontrarse a uno mismo con el universo, pero que no puede prestarle atención a lo que sucede con sus seres más cercanos. O los y las oficinistas de *¿Qué puede un cuerpo?*, separados por la jerar-



quía y los escritorios, mientras basurean al empleado que limpia para tener un trabajo “en serio”, “en blanco”, como le menciona el personaje que lo encuentra cartoneando.

De esta forma, las películas de César González no provocan indiferencia. Son transgresoras. No sólo porque denuncian la desigualdad social argentina, la lucha de clases presentes en su sociedad, sino porque en ellas hay vitalismo: en cada primer plano detenido, que nos invita a pensar y sentir qué hay detrás de esos rostros y miradas suspendidas; en una lágrima que sale de un vendedor de medias sentado en la calle; en el abrazo del recién salido de la cárcel con su familia o en la madre acariciando su bebé en la cama *Diagnóstico esperanza*. En una pileta, en un patio, un partido de fútbol, un parlante y un micrófono para cantar o en las pequeñas reuniones, encuentros y risas compartidas en los laberintos de esa enorme *Atenas*, donde conviven una gran cantidad de personalidades diversas. Si en *¿Qué puede un cuerpo?* el final se ve como tragedia, es porque su director logra que los habitantes de la villa dejen de ser los condenados a ser muertos en vida, los cuerpos zombificados que se retratan una y otra vez en el cine y

otros medios de comunicación. Si la muerte, ese cuerpo cubierto en la calle duele, es porque se muestra cuanto se aprecia la alegría de vivir. Ese vitalismo, en el contexto actual, es lo transgresor.

De esta forma, lo que hace César González, retomando la frase de David Oubiña, es restituir el valor subversivo de lo popular. Subversivo porque pretende alterar el orden establecido. Invertir los valores sociales, morales y económicos, pero también los estéticos y audiovisuales. Comprobar la importancia del acceso a los medios de producción para no ser un mero consumidor pasivo. Pero tener también la conciencia y la responsabilidad política e ideológica para no continuar reproduciendo lo que se espera que sean los villeros en el cine.

Para generar discursos propios. Poder recuperar no solo el valor subversivo de lo popular, sino también la palabra “subversión”, apropiada, como las vidas, por el poder político imperante en este país. Extirpar su connotación peyorativa. Concederle su posición vital y festiva. ■

QUÉ PUEDE EL CINE

Conversación con el cineasta César González, a propósito de *Atenas* y *Exomologesis*.

Pablo Ponzinibbio: queríamos conversar sobre tus dos últimas películas *Exomologesis* y *Atenas*.

César González: *Atenas* cierra lo que se puede llamar “La trilogía villera”. Donde el tema que atraviesa las 3 películas es la violencia en las villas y sus distintas formas de manifestación, desde la más concreta a la más simbólica ¿La concreta? ; armas, drogas, trata de personas, niños en la calle, cárcel, verdugeo policial, y un largo etc. ¿La violencia simbólica? Como el villero también necesita parecer y sentirse incluido dentro de las imágenes de pertenencia al sistema de consumo y como el sentido común construye y distribuye una imagen falsa constantemente de los villeros. Imágenes fantásticas, mitológicas. Por más que muchos han insistido en encontrarle una clasificación a mis películas como “Cine Social”, “Documental”, etc, yo intento crear imágenes distintas de la villa a las que tradicionalmente vemos. La villa no deja de ser mostrada en los noticieros, en películas, en series, en revistas. No está privada de ser imagen. Los villeros aparecen en las pantallas, no se los excluye, pero hay que preguntarse bajo qué modelo se los incluye.

El hecho de contar con actores no profesionales no es irreversiblemente una garantía de realismo. Conozco casos de actores no profesionales que en la vida real eran genuinos y auténticos pero cuando eran convocados a actuar en alguna película sus personajes eran ridículos. Otro elemento fundamental de la trilogía fue no temer reflexionar sobre la violencia. Actualmente vivimos un momento del cine donde se hace alarde de que las mejores películas son aquellas que no denuncian nada, que se mantienen al margen y eyectadas de la actualidad. Hay un cliché instalado de que si la película denuncia no es tan artística. Es para mí una idea muy burguesa. También se considera una película menor al documental, a todo lo que tenga que ver con algo social. Es raro. Hubo épocas donde la vanguardia estaba en ese cine que salía a la calle a enfrentarse con la realidad pura y dura, con todo su dolor y sin maquillajes extras. En indagar en las manos de qué clase estaban los medios de producción del cine, en cuestionar el hacer esteticismo de la miseria. Hoy en cambio pareciera que la vanguardia es hacer películas que miran desde una cumbre al mundo real y están contraídas en los dramas psicológicos del individuo burgués.



Podemos ejemplificar al mejor cine realista en dos nombres del cine contemporáneo; Pedro Costa y Amat Escalante. Ambos son radicalmente opuestos en su estética pero trabajan casi con los mismos materiales.

Escalante es un realismo crudo, planos de larga duración, la cámara casi siempre fija, muestra la cara de México sin ninguna crema humectante. Con actores naturales provenientes de la marginalidad mexicana, pero nunca los banaliza ni los fuerza a papeles grandilocuentes. No es mostrar la violencia porque sí. Hay una necesidad y urgencia de representar lo que le está pasando hoy a millones de seres humanos, como la hubo en el Neo-realismo italiano: usar como forma de afirmarse en el mundo a la representación, a la creación. Escalante es extremadamente minimalista en ese aparente naturalismo, lo que constituiría un supuesto Oxímoron, ya que se cree que el naturalismo y el minimalismo son incompatibles. Pedro Costa construye también un realismo pero no tan directo. Hay una similitud en la composición de los tiempos de los planos, pero la violencia real de las favelas en Costa está casi en fuera de campo. A mí me encanta Costa, me parece uno de los artistas más innovadores y originales en el modo de tratar la marginalidad, pero me interesa remarcar que se ha instalado un consenso absolutista de que su cine es el verdadero cine sobre la pobreza. Y que todo aquel que haga una película en una villa o favela debe seguir su modelo. Considero peligroso ese criterio.



Creo que hay que encontrar un equilibrio. Si no hay denuncia cuando se trabaja sobre el universo de la miseria para mí hay una dosis de hipocresía. Si no se recuerda al espectador en algo las razones económicas y políticas que generan la miseria es algo hipócrita, más si el director no pertenece al universo que representa. Si se anula o no se reflexiona en algo sobre la violencia, entonces lo que surge allí conscientemente o no, es como un *new age* artístico-formalista: es plantear a la villa como una isla separada de las estructuras y dispositivos del capitalismo. Reducir todo al individuo y su voluntad. No puede ser siempre todo una cosa o la otra. No se trata tan solo de esconder o dejar la violencia de forma implícita para lograr una buena película. El mundo de las villas se desangra de dolor, ¿porque el arte no tendría nada para hacer con ese dolor? La honestidad sigue siendo una de las grandes virtudes del cineasta. Se trata de no negar ni exaltar la violencia. Ese sería el punto.

Pasolini en un poema dice a propósito de un enfrentamiento entre estudiantes y policías italianos que allí sucedió un “fragmento de la lucha de clases”. Es un concepto que me ayuda a definir la trilogía villera. Es decir, que las condiciones materiales, históricas, económicas están en un primer plano en la vida de los personajes. Podríamos decir que la protagonista en las tres películas es la lucha de clases. Aunque hoy en el siglo 21 uno parezca un cavernícola hablando de lucha de clases. Bueno mundo del cine, les cuento que sigue habiendo explotados, miseria, hambre, pibes que mueren masivamente en Latinoamérica por la violencia policial. Por lo tanto la lucha de clases sigue vigente. La cámara se ha ganado el derecho a liberarse de sus cadenas de clase. Yo difundí en mis talleres a los villeros, “hagamos nuestras propias películas”, ¿cómo nosotros vemos el mundo, el amor, nuestra propia comunidad? Filmemos desde el nosotros. Porque eso de por sí equilibra la historia del cine que mayoritariamente está hecho por burgueses y pequeños burgueses. Ese dato no es un detalle. Creo que es necesario que el cineasta asuma desde que clase habla.



PP: La condición villera como determinante.

CG: Las condiciones materiales de la vida de una persona son determinantes para el tránsito de sus relaciones. Determinante no quiere decir que no hay posibilidad alguna de otra alternativa. El acontecimiento, la ruptura, el derrotar a lo determinado es siempre posible, en el contexto más infernal y adverso incluso. Siempre se genera un malentendido de por qué muestro la violencia en mis películas. Me han llegado a decir que hago “lo mismo” de lo que me quejo en mi artículo *El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión*¹. Puedo desmentir eso tan solo mencionando dos o tres planos primeros planos donde el trabajo actoral está alejadísimo del naturalismo corriente. Cosa que no veo en el trabajo con actores de la mayoría de los directores. Lograr un solo buen plano por película ya es un montón. Lograr que los actores hagan algo diferente a lo tradicional también.

Nunca muestro la violencia como un fin en sí mismo, sino que me interesa crear imágenes que ayuden a ver los motivos de sobra que tiene un villero o villera para ejercer violencia. Hay un sistema que lo está obligando. La violencia en cierto nivel de vida tan miserable (de esto escribió mucho Fanon) es para muchos una forma de afirmarse ontológicamente. De decir; Yo existo. A su vez muestro que ser pibe chorro es también un rol establecido y que el sistema requiere que exista. El villero al fin de cuentas quiere lo mismo que todos, pertenecer al sistema de consumo. Y el villero que comete delitos es la excusa perfecta para justificar que se abran cada vez más cárceles, que se aumente el control social, que nos inunden de policías, etc.

1. Disponible en: camiloblajaquis.blogspot.com.ar/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html



PP: En *Atenas* hay un cambio en relación a las películas anteriores con respecto a la violencia, ya no aparece de un modo tan explícito.

CG: En *Atenas* me hice un replanteo con respecto a las otras películas sobre todo con los personajes femeninos. No solo en mis películas anteriores había más cantidad de personajes hombres sino que cualitativamente tenían más peso que la mujer. Quería mostrar que no es lo mismo ser hombre villero que ser mujer villera. Si sos villera las injusticias se multiplican. No quería tampoco caer en la pose del hombre feminista. La primera palabra sobre la violencia de género la tienen que tener las mujeres. Y si el hombre quiere sumar a esa lucha debe hablar en primera persona. Debemos hacernos cargo de toda la violencia que ejercemos sobre las mujeres. Yo prefiero escuchar a la mujer porque es el relato del cuerpo. Es el cuerpo el que está hablando. El discurso del cuerpo es el que está ahí brotando. Por eso, en *Atenas* no quería caer en la demagogia de “yo ahora voy a hablar lo que viven las mujeres”. Sino, más que nada, qué es lo que hacemos nosotros los hombres con las mujeres.



PP: En tus películas, volviendo a los dos polos -Escalante y Costa-, hay escenas que pueden entrar en uno u otro punto. Por ejemplo el caso de la psicóloga en *Atenas* donde la denuncia es explícita y subrayada en contraposición a otros planos más abiertos como el plano final de la película. ¿Qué pensás respecto a esta tensión?

CG: Es que lo interesante justamente es lograr imágenes de esa tensión. No caer en la trampa del dualismo, de lo binario. Lograr una dialéctica entre lo explícito y lo abierto, entre lo macizo y lo abstracto. Sobre la psicóloga extremadamente explícita y acariciando la caricatura en *Atenas* es una forma de hacer justicia poética a la historia

del cine. Donde siempre se hizo al revés. Siempre, los complejos son los burgueses, y los pobres son las caricaturas. En el cine argentino el villero es unívoco. Tiene un solo color la paleta con la que se lo pinta, en cambio la paleta para pintar los clase-media o alta tiene dos millones de colores.

Ahora estoy en otro momento cinematográfico. La cuestión de la villa ya está, al menos por el momento. Filmé todo lo que podía filmar en la villa, tanto en las ficciones como en el documental *Corte Rancho*. Igual sea la película que sea yo trato de ser realista. Lo más sagrado que tiene el cine a mi entender es el realismo. Y ahí está la gran confusión: "si es realista no es tan artístico," se dice. Se usa el concepto de realismo como peyorativo.

PP: Es un poco lo que dice Fontán, de que ir a lo real es reinventarlo, porque lo real siempre es ambivalente, lo real se abre, todo el tiempo. Eso es lo que hace que las películas estén vivas.

CG: Coincido. Para mí la posibilidad de lo infinito, de lo abierto, está en el realismo. Yo no le temo al concepto de realismo. Hay mucha más posibilidades de infinito en el realismo que en la fantasía. Por muchos motivos, primero sobre todo porque la realidad es infinita, segundo porque para construir fantasía en cine tenés que tener muchísimos elementos materiales que la vuelvan posible. Es mucho más limitada la fantasía que el realismo. Ojo, realismo no quiere decir pedagogía escolar, donde los actores son clichés y encima distorsionados. Hay que lograr “Un realismo a lo Flaubert” como dice Eduardo Russo hablando de André Bazin, quien fue uno de los primeros en valorizar al neorrealismo italiano y aclarando que la etiqueta de “cine social” era una ridiculez. Hay un plano fundamental del Neorrealismo, que casi lo define, que es la escena en *Umberto D* (1952) de la chica que ayuda al viejo. Donde la cámara de De Sica se detiene en los detalles más insignificantes y pequeños



de como esa chica hace las tareas del hogar, algo muy similar a muchas páginas de *Madame Bovary* (1856) de Flaubert. O buscar a mi entender un realismo a lo Courbet. O a lo Bacon. Realismo no quiere decir una mimesis en imagen del mundo real (cosa que tampoco es tan fácil de lograr en el cine) sino que la mimesis sea un punto de partida, una mimesis que deviene otra cosa. Puede ser realismo sin necesariamente representar hechos reales. Deleuze hablaba de la potencia de lo falso, de formas reales que se deforman, de datos clichés que devienen fuerzas inclasificables. No hay que olvidar, por ejemplo que Neorrealismo son también “*Stromboli*” (1950) y “*Te querré siempre*” (1954) de Rossellini, películas que no necesariamente hablan solo de injusticias sociales. Lo que define al neorrealismo no es tanto el contenido, sino una forma distinta de percibir el mundo a través de la cámara, hay otra espíritu.

Si el motivo, el tema, la historia es falsa pero si la forma es realista ahí hay arte.



En cambio una historia real representada a puro cliché a mí no me genera nada. Y cito también a Russo cuando da el ejemplo que hace Bazin de Buñuel, con *Los Olvidados* (1950), una película sociológica, realista y a la vez surrealista. Y a pesar de abordar la marginalidad es de una belleza tremenda.

Eso pasa por ejemplo en *Exomologesis*. Que para mí, sigue siendo una película realista aunque sea todo en una locación. Es un departamento, cuatro tipos, cuatro cuerpos ahí... Realista por los medios de filmación empleados. El equipo técnico éramos dos. Yo operando la cámara y un sonidista. A veces ni sonidista y ponía el micrófono en un pie. El realismo se define tanto por el fin y por los medios. En la escasez de medios el realismo surge aunque no se quiera. *Exomologesis* es también realismo porque todo sucede en un departamento común y corriente. Ese departamento puede ser real, pero lo que sucede allí adentro se parece mucho a una escuela, a un centro de

rehabilitación, a una comunidad terapéutica, a una oficina del estado, pero no deja de ser un departamento de dos ambientes. Ese podría ser el argumento de la película: la distribución y la relación de los cuerpos en un espacio determinado.

Para mí siempre sigue valiendo la pena volver a preguntarse qué es lo específico del cine. Basta de ilustrar novelas y de forma vulgar. Basta del cliché de que hacer una película es "contar una historia". "El cine es una forma de pensamiento, algo que se olvidó rápidamente" dice Godard en *Histoire(s) du cinema*. Scorsese en su documental sobre el cine italiano muestra que la revista *Life* dijo de *Roma ciudad abierta* al estrenarse en Estados Unidos "está película le ha devuelto la dignidad a Italia". ¿Cómo una película y de "ficción" le devuelve la dignidad a todo un país? ¡Lo que puede lograr una película! Parafraseando lo que dice Spinoza del cuerpo, nadie sabe lo que puede el cine.



PP: En *Exomologesis*, con el espacio cerrado y esos personajes tan repetitivos y esquemáticos ¿no sentís que se pierde algo de la complejidad de lo real? Por ejemplo, en vez de metaforizar la escuela, si vas a una escuela en sí misma podes llegar a encontrar una gran cantidad de cosas.

CG: No lo sé. ¿Es complejo lo real? ¿El sujeto de hoy es complejo? No lo creo, sino todo lo contrario, por eso la dedicatoria a Foucault. Él nos dijo que venimos prefabricados, donde tenemos formateados desde el inconsciente a los gustos y placeres que consideramos como propios, nuestros y autónomos. Yo creo que existe muy poca singularidad y vivimos en un reino de personalidades fotocopiadas y el arte no escapa a eso, solo que el artista trabaja mejor en la confección de su disfraz. En *Exomologesis* busqué generar un choque del espectador con la imagen-fotocopia de los sujetos. Porque lo que noto es que para el espectador es aliviador cuando una película muestra personajes inexistentes en la vida real. ¿Entonces la solución sería siempre mentir al espectador? ¿Solo lo inverosímil y la mentira es cine? La verdad no existe, pero no por eso hay que ser mentiroso.

Pablo Ceccarelli: En sintonía con lo que vos afirmas de generar un choque, nos interesaba saber, ¿Para quién filmas vos? Sobre todo en esta comparación entre Atenas y Exomologesis.

CG: Yo pienso en un público que pueda creerle al cine. Pero también estoy interpe-
lando a mis hermanos villeros. Cuando les
muestro alguna película en mis talleres y los
veo aburrirse les digo ¿Se están aburriendo
en serio o siguen una regla implícita que te
está diciendo “en una peli así me tengo que
aburrir sí o sí?”. Hay evidentemente un man-
dato cultural, un mandato cinematográfico.
No es la boca del sujeto la que dice que una
película es aburrida, sino la boca de la cultu-
ra de una sociedad, completamente pre-es-
tablecida, y serializada.

Le digo a los villeros “neguemos el per-
sonaje que la sociedad espera de nosotros”.
Porque si el villero es artista, es solo porque
hace cumbia, sin letras muy interesantes.
Tiene que asumir el rol que le indica la gente.
Y el villero tiene un rol asignado en el cuerpo
social. Y si se sale de ese rol hay muchos me-
canismos que intentaran re-capturarlo. Yo
en un momento decía “que lindo, la cumbia,

es nuestro arte” ¿Pero es realmente una pos-
tura original? ¿Es una decisión? ¿Lo hacemos
porque es un deseo o porque es el límite de
lo permitido?

Esta sociedad si autoriza que un villero haga
arte es dentro de un catálogo muy acotado.

PP: Existe una legitimación ahí.

CG: No recibimos de la misma mane-
ra si escuchamos a un pibe de gorrita y de
conjunto Adidas hablar de Marx, Foucault
o Deleuze, que si habla de lo mismo al-
guien con barba, anteojos, camisa y saco.
Pareciera que al fin de cuentas el arte es
tan solo una cuestión de vestuario, de
cuan larga el artista tiene la barba o cuan
desordenado tiene el pelo.

Esto también lo escribió Guattari en el
libro *Líneas de fuga*. Él hablaba de la “ros-
tridad del poder”. Y el arte es parte del po-
der. Guattari dice “el que ejerce el poder
tiene que tener determinados gestos en
su rostro”. El policía sabe que tiene que te-
ner cara de policía. Y el artista si no tiene
cara de artista es muy difícil que sea con-
siderado artista.



Agustin Lostra: Pienso en estos determinamientos en los primeros planos; su distanciamiento que permite la reflexión, siguiendo la línea brechtiana.

CG: El primer plano puede cumplir diversas funciones en el cine. Es una manera de romper la línea narrativa, de reforzarla o una variante de esta. Pero el primer plano para mí es una manera de trabajar con el tiempo. Una manera de mirar el tiempo a la cara. De mixturar el flujo del relato, de irse a otro lado en la película sin dejar de estar en este.

PP: Otra cosa que nos interesaba, sobre todo cruzando con el cine de Pedro Costa, es la urbanización de la villa.

CG: La urbanización de la villa es algo muy interesante para analizar. Por un lado está el sentido común argentino que te dice “Por más que tengan una casa de material y no de chapas siguen siendo unos negros de mierda”. Y por otro lado es angustiosamente sorprendentemente ver como ha cambiado la forma de ser de la gente desde que se urbanizó la villa. La diferencia es abismal. Con la urbaniza-

ción hay muchos villeros que se aburguesaron. Yo tengo vecinos que antes tenían como división entre casa y casa tan solo un precario alambrado, y ahora se pusieron rejas con puntas, paredones para que no se vea la casa ni de afuera ni desde los costados. Es complejo porque obviamente es mejor vivir en una casa de material que en una de chapa y cartón, sin cloacas, sin agua potable ni electricidad digna. Pero a su vez se fue perdiendo ese sentido de comunidad que había en la antigua villa.

AL: Lo que importa ahí es como lo simbólico penetra.

CG: Se fracturó la solidaridad que era tan típica de estos lugares. Y la urbanización también trajo que cada vez más villeros adopten el discurso de mano dura de los grandes medios de comunicación, que midan la realidad de su semejante desde la meritocracia, y que se avergüencen de su pasado en la villa miseria. Como si sintieran que porque ahora tienen un techo de loza eso los convierte en clase media y por lo tanto debe comportarse y expresarse en los términos conservadores y medievales de dicha clase.



PP: A nosotros algo que nos sorprendía de lo que has comentado en algún momento es sobre la policía. Vos has dicho “nadie escucha a los policías”.

CG: Si, no lo he desarrollado todavía con profundidad. La verdad que tampoco me he animado porque se generan confusiones al respecto. Lo que digo es que lo fácil es poner al policía como el malo, y cuando se lo insulta también se lo hace diciéndole “negro de mierda” “pedazo de simio”, “mono con garrote” etc. Es decir, algunas de las mismas palabras que usan para insultar a los villeros. ¿Casualidad? Para nada. ¿De qué clase social son los policías? ¿Nacieron en la Recoleta? No. Pero tampoco se termina ahí la cuestión. Necesitaría más tiempo y espacio para explicarlo mejor.

AL: “Nadie los escucha” decías vos: Insisto con los primeros planos en algunos personajes, incluso en esos “caricaturizados”. Hay un gesto de escucha.

CG: Yo creo que tiene que haber un gran amor por los actores. Jamás haría un casting, es de los mecanismos más crueles y una de las tantas perversidades naturalizadas en el cine. Paradoja. Un método que no tiene nada que envidiarle a los dispositivos más oscuros del mundo empresarial. Y supuestamente el cine es un arte. Yo vengo trabajando con un elenco estable en mis películas, y en todo caso se suman nuevos actores, no me interesa usar y tirar a la gente que deja muchas cosas para poder dedicarse a la actuación. Primero, antes que el arte está el vínculo humano. Además el trabajo del actor es casi el más artístico de una película. Muchas veces los actores con su labor salvan películas pésimas, dirigidas sin pasión, que terminan dirigiéndose solos porque el director está atento a las cuestiones menores de un film. Hay grandes actuaciones completamente desperdiciadas por los directores y sobre todo por quienes se encargan del montaje. Momentos cumbres de actuación que exigen que el plano se quede quieto 10 segundos al menos, para deleitarse con un momento sublime del actor. Pero no, a los 2 segundos ya hay un corte. El trabajo del montajista y del director hace mucho mal al actor.

PP: A mí me parecía impresionante eso en Guachines. La cara de los chicos, la felicidad en ellos. Ahí se nota que hay amor. Que esos pibes te adoran.

CG: Es que yo intento que ellos me vean como un par, que no se olviden que yo sigo viviendo en la villa, que nunca caí en el moralismo de considerarlos malos y yo soy el bueno. Intento ser leal con su verdadera forma de ser, que no se vea algo forzado cuando actúan. Es difícil no perderles pisada con la jerga que usan, con sus formas de ser que van cambiando todo el tiempo. Y además porque les contagio el sentimiento de que los villeros también podemos hacer cine y que con la experiencia de vida que tenemos podemos hacer obras que rebalsen de fuerza.

AL: Pensando en la línea editorial de este número, nosotros estamos abordando el concepto de “lo popular” ¿Cómo se te cruza a vos esa palabra? ¿La pensás?

CG: Yo creo que hay que reivindicar la belleza de lo popular, pero saliéndose de los estereotipos de lo que sería popular. Por ejemplo la cumbia, la murga, el asado, la cancha. ¿Solo eso es? Para mí no. Y después, obviamente, lo más importante, la democratización urgente que necesita particularmente el cine (y te diría todo arte en general). Luego de una mínima democratización real empezaremos a ver la verdadera belleza de lo popular.

Se
vende
Ropa Nueva





AL: ¿Vos entonces pensás lo popular como algo de mayor alcance? Porque hay distintas concepciones: lo masivo, lo folklórico, lo no-hegemónico. ¿Cómo lo pensás vos?

CG: Para mi es interesante, primero, que las llamadas “clases populares” accedan a donde siempre tuvieron prohibido acceder. Después, qué es lo popular es una pregunta compleja, porque se lo suele asociar con un estereotipo específico. Pero yo creo que es algo muy potente donde lo estético es inseparable de una manera de encarar la vida que tienen las clases populares, donde no dejan lugar a la depresión o la tristeza más allá de toda situación adversa. Cuando pienso en “lo popular” se me vienen a la cabeza imágenes claras, no solo conceptos. Lo que para otro es “grasa”, para mi es bello, lo que para otro es menor, para mí es alta cultura. Hay un Partenón de lo popular. Es complejo el tema porque también cuando las clases populares van al cine, ¿qué van a ver? Lo peor de Hollywood. Hay algo en las clases populares, que es como lo que dice Fanon sobre los negros. Está el “complejo de superioridad” del blanco, del burgués que solo por el color de piel o su capital económico y cultural se siente superior al negro. Pero también está el “complejo de inferioridad” del negro (o villero en este caso) que dice “yo soy inferior”, “yo no puedo escribir”, “yo no puedo ir a ver una película de Godard” o del que fuere, porque no la entiendo, porque soy villero y por lo tanto no me da la cabeza. No, ¡basta!

Hay algo interesante que pasó en la revolución rusa, en todo ese el primer momento entre 1917 y 1930. Hay todo un periodo de democratización tremenda en que los mejores teatros eran gratuitos, los cines gratuitos, el que quería estudiar arte siendo proletario podía hacerlo y el estado le financiaba ser pintor, director de teatro, etc. Eso es magnífico. Aunque haya sucedido solo tres semanas, no me importa, es increíble, sucedió. De esa forma, hoy acá las clases populares estarían yendo al teatro Colón, no como meros espectadores sino como autores, como bailarines.

Pero no se termina ahí. También la idea es apropiarse de los medios de producción del arte, sin pedir permiso ni esperar autorización de nadie. Apropiarse y expropiar todo lo considerado formalista, el cine más “raro”, pero no para hacer lo mismo, no para ser un villero que sabe hacer una película como un burgués. Sino que hay crear, anhelar siempre la novedad. *Exomologesis*, por ejemplo, tiene cosas de *El año pasado en Marienbad*, de Resnais. Pero no es *El año pasado en Marienbad* ni por asomo. Eso es lo interesante. No es que el villero tiene que avergonzarse y de pronto hablar como un intelectual. Puede ser un intelectual sin dejar de ser un villero. Las identidades están para ser deconstruidas, mezcladas, yuxtapuestas. ■

PULSION

REVISTA DE CINE

NO AL AJUSTE
Y LA CENSURA
EN EL CINE





HACER IMÁGENES CON LA VERGÜENZA

Por Alejandro Paiva ■

*“Es preciso hallarlos no en la centralidad
resplandeciente de la urbe sino en los brillos
opacos del margen (...)”.*

Néstor Perlongher, Prosa plebeya.¹

*“El arte de transformar en canto la vida de los
parias y de exhibir ante los ojos de los dominantes
el esplendor de su miseria (...)”.*

Didier Eribon, Una moral de lo minoritario.²

CUBRIR CON FLORES LA VERGÜENZA

En 1999, la revista colombiana *Nómadas* traduce un ensayo de Eve Kosofsky Sedgwick titulado *Performatividad queer*³. En este ensayo, Sedgwick toma el concepto de “performatividad” que estaba ganando un amplio impacto productivo en los estudios de género - principalmente a partir de la obra de Judith Butler - para imaginar una performatividad queer. Retoma entonces la teoría de los actos de habla de Austin, donde el término es acuñado por primera vez para referir al conjunto de enunciados en los que no se describe un hacer o se afirma que se lo está haciendo, sino que la misma expresión es un hacer en sí mismo (articulaciones ejecutadas en la primera persona del singular del presente indicativo activo). Reitera algunos ejemplos usados por Austin, como “Prometo...”, “Te bautizo...”, “Me disculpo...”, etc, aunque va a centrarse principalmente en el más remarcado por el autor: El “Acepto” de la ceremonia matrimonial.

1. Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. “Avatares de los muchachos de la noche”, p.56. Argentina. Ed. Excursiones. 2013.

2. Eribon, Didier. *Una moral de los minoritarios*. “El arte inútil”, p.29. Barcelona. Ed. Anagrama. 2004.

3. Kosofsky Sedgwick, Eve “PERFORMATIVIDAD QUEER THE ART OF THE NOVEL DE HENRY JAMES” *Nómadas* (Col), núm. 10, abril, 1999, pp. 198-214. Universidad Central Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105114274017.pdf>



En contrapartida, Sedwigk va a proponer la expresión “¡Qué vergüenza!” como un acto de habla que inaugura el exilio “queer” de ciertos sujetos con respecto a las normas sexo-genéricas sociales. En esta expresión, un Yo apartado proyecta la vergüenza sobre otro Yo que empieza a estar en el lugar de la persona avergonzada. Esta experiencia del ser avergonzado, y sus implicancias a nivel individual y social, es particularmente importante en la experiencia de todxs aquellxs sujetxs disidentes con respecto a la norma hetero-cis-sexual, que regula cuerpos y deseos. Por esta razón, este sentimiento puede ser entendido como una matriz social de opresión que modela a los individuos marcados por ella. Pero, al mismo tiempo, la autora señala que es una fuente casi inagotable de energía de transformación, imprescindible para pensar cualquier clase de reclamación (política) auto-afirmativa: “La vergüenza me interesa políticamente, entonces, pues genera y legitima el lugar de la identidad - la cuestión de la identidad - en el origen del impulso hacia lo performativo, pero lo hace sin ubicar a la identidad en el pedestal de la esencia”.

La vergüenza se transforma en un elemento central para pensar la constitución de una performatividad queer, en la que la identidad no esté asociada a una esencia sino a un conjunto de operaciones performativas y posiciones relaciones que permiten cuestionar los órdenes normalizados y normalizantes. Si bien en este ensayo se hace hincapié en la cuestión sexo-genérica, podemos expandir este mecanismo hacia una comunidad de avergonzados mucho más amplia. Por ejemplo, en relación a la clase, la raza, la etnia, la capacidad/discapacidad, la edad, etc. Una masa amorfa de sujetos unidos por el hecho de haber sido marcados por la vergüenza social.

Pero, ¿qué hacer entonces con la vergüenza? ¿Cómo se transforma toda su energía abocada a oprimir a un individuo (al mismo tiempo que a un colectivo al que es asociado) en un caudal de auto-afirmación, en potencia de vida? La estrategia entonces no va a ser deshacernos de la vergüenza, arrojarla lo más lejos posible, olvidarla o negarla. Didier Eribon nos da una posible respuesta en el análisis que hace sobre la obra del escritor francés Jean Genet. Al retomar la escritura que produce Genet desde la abyección y la marginalidad (desde lo minoritario), llena de personajes del bajo mundo de su momento (desviados, invertidos, ladrones, travestis, prostitutas), Eribon menciona: “El trabajo poético pone en escena la voluntad de las mariconas de escapar de la vergüenza a través de la afirmación y la iluminación de sí mismas. Y la poesía, tal como la concibe Genet, así como el gesto de restituir poéticamente su pasado, no tiene otra función que la de magnificar a esos personajes abocados a la abyección, y a la propia abyección”.

Es entonces en su escritura poética - una escritura poética de su propia vida y de ese mundo del que él también formaba parte - donde Genet encuentra el mecanismo que le permite atravesar el espesor pegajoso de la vergüenza que el mundo arroja sobre él, y sobre la comunidad de abyectos sobre (para) los que escribe. Es en el gesto de cubrir sus palabras con mantillas de encaje, “de adornar las palabras con enaguas”, donde encuentra la manera de “hacer surgir de la profundidad de la miseria una poesía llena de luz y de colores”. En este proyecto literario,

ético y político, la escritura de sí mismo, el gesto poético de inventarse un ojo que cubra con un manto delicado de flores la vergüenza hacia la que es arrojado y con la que es marcado su propio ser, es una forma de ascetismo y de reapropiación política de la belleza, al mismo tiempo que una autoafirmación de la propia singularidad frente a los modos de subjetivación mayoritarios.

Didi-Huberman, al hablar sobre la operación de montaje que realiza Bertolt Brecht en su diario de trabajo hace una vinculación entre poesía y montaje (cinematográfico) de la siguiente manera: “*Como la poesía - o como poesía -, el montaje nos muestra que “las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera”*, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje”⁴. La escritura de Genet desordena (podemos pensarlo en el doble sentido de des-organizar y de des-autorizar) la articulación normada de lo visible, hace un corte y lo reorienta para expandirlo; nombra lo que se halla en silencio; enfoca lo que aparece como borroso o fuera de foco (o, incluso, invisible). A través de la escritura y la poesía, Genet trastoca la mirada mayoritaria del orden social que le arroja su vergüenza, para producir un imaginario que se desvíe de sus lógicas y que le permita (a él y a lxs parias para los que escribe) sostener la vida.

4. Didi-Huberman, Georges. “La disposición de las cosas: desmontar el orden”, en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1. España. Editions de Minuit, 2008.*

IMÁGENES BRILLANTES CON LA OPACIDAD DEL MARGEN

Durante el 2015 se hicieron virales una serie de videos subidos a youtube en el canal de Saullo Berck⁵. En estos, aparece un grupo de *bixinhas* de una favela Norte de Brasil bailando extravagantemente y haciendo *lipsync* con las canciones más conocidas de sus divas pop. Por lo general, los videos consisten en una parodia o cita visual de los videoclips de las canciones que interpretan, pero grabados en descampados, en el patio de una casa - con un fondo de paredes a medio revocar y un contrapiso sin terminar -, en una obra en construcción, en un basurero. Cuando no hay una referencia directa o juego intertextual con los videoclips, las maricas se dedican a desparramar coreografías sensuales al mismo tiempo que juguetonas; bailes que muchas veces terminan antes de tiempo o son interrumpidos por alguna caída o un tratabillar. Con una animalidad altamente erótica y lúdica, las bixas despliegan un espectáculo que no dura más de dos o tres minutos.

Una de las mariconas, Saullo Berck, aparece en la mayoría de los videos con un par de ladrillos atados a los pies como si fueran plataformas glamorosamente monstruosas, al mejor estilo Lady Gaga. Esa es la marca registrada. El juego de convertir espacios y objetos precarios y cotidianos de su entorno en elementos de glamour dispuestos para el espectáculo. Bolsas de consorcio, hojas de palmera, ropa vieja. Del mismo modo en que un par de ladrillos cerámicos son transformados, por un efecto “poético” de imaginación, en zapatos carísimos, el espacio precario que aparece en las imágenes es transmutado a partir del gesto performático de las mariconas en escenario para su show. El espacio se *draguea*⁶ y se llena de brillo, al mismo tiem-

po que los cuerpos de las mariquitas. Retomando la expresión que usó Marcelo Pombo para describir la operación mediante la que creaba sus obras, podemos decir que se inviste de sacralidad lo banal. Se extraña el territorio de lo cotidiano para convertirlo, por medio del recorte de la cámara de un celular - a partir del encuadre - y de la reproducción de una cortina musical sucia que inunda la imagen, en un espacio glamoroso como el de los videoclips a los que hacen referencia; a los que tocan alusivamente pero desde la distancia de lo marginal. Ese nuevo espacio (el que produce la cámara con su recorte de lo real) es consagrado a un momento ritual de producción de belleza; a un tiempo en el que se pone en pausa los usos, sentidos y significados que los construyen en su habitualidad, para consagrarlos - a partir de inundarlos con una imaginación juguetona - en un espacio de libertad, auto-afirmación y auto-invencción.

Me interesa pensar esta serie de videos a partir de, y como ya delinee un poco al comienzo del texto, la vergüenza como un afecto que puede ser reapropiado por el sujeto que es producido por ella, para atravesarla, produciendo a de esta forma una autoafirmación empoderante que deje al descubierto los tejidos de la matriz social que la utiliza para oprimir y marginalizar a una cierta clase de individuos. En este caso en particular, por un lado vemos cómo la vergüenza queer de sujetos disidentes a la heteronorma se convierte en coreografía, en un espectáculo de su sexualidad torcida, en un jugueteo gracioso y alegre. Al mismo tiempo que la vergüenza por la pobreza también es desarticulada.



Las personas que viven en situación de pobreza son marcadas por la sociedad, expuestas permanentemente a una mirada de rechazo, asco o compasión moralizante; cuando no, suspendidas en una mirada de soslayo que las vigila ante la permanente posibilidad de una amenaza. Así, estos individuos o subjetividades son entendidos como fallados. No han podido ejercer su “derecho” a una mejor condición de vida (y por ende de existencia), por su propia imposibilidad de superar las condiciones materiales en las que se encuentran. El desprecio por las vidas arrojadas a los márgenes de “la dignidad del hombre” puede manifestarse en la forma de una mirada solidaria o una mirada injuriadora. No importa. Ambas funcionan del mismo modo: restando potencialidad a los individuos que viven en condiciones de precariedad; amarrando la pobreza, la fragilidad, lo precario, a sus propias existencias y convirtiéndolos así en individuos incapacitados *per se*, siempre dependientes de otros: la comunidad, la iglesia, el Estado. Una carga pesada que el actual sistema político-económico intenta desaparecer cuando no le es útil e instrumental a su causa, por ser el espacio en el que habitan los imaginarios más

temidos del capitalismo: la holgazanería, la vagancia, lo improductivo.

Pero estas miradas vergonzantes sobre lo pobre son desviadas de su cauce en las performances que producen Saullo Berck y sus amigos. En una entrevista que le hacen, dispara la siguiente frase: “no se necesita de un look caro para brillar”. Estos videos que se hicieron virales producen una infección en las imágenes prolijamente estetizadas, higiénicas, blancas y caras de los videoclips pop. Se reapropian de fragmentos, gestos, conceptos de la cultura mayoritaria para pulirse un brillo propio, un brillo desde los restos, que se transforme en autoafirmación y en reclamo político de una belleza que les fue quitada. Productivizan esa doble vergüenza y crean unas imágenes hermosas, inyectadas de vitalismo y destello, a partir de las que tuercen su degradación para trocarla en orgullo. ■

5. Canal de Saullo Berck en YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCqm7f266UYCep-4JsfYzEqQ>

6. Neologismo que deriva de la práctica performática de la drag queen y que describe el proceso de montaje que implica la misma.

El fulgor popular

Por Agustín Lostra ■



AQUÍ CANTA...

*“Y así nos reconocemos
por el lejano mirar,
por las coplas que mordemos,
semillas de inmensidad.”*

Los Hermanos, Atahualpa Yupanqui

Lo popular, lo que atañe a los pueblos, a quienes se sienten pueblo, lo que no atañe a los que no es pueblo, a los que no quieren ser parte del pueblo. El pueblo inevitablemente son personas hermanadas con la idea de estar hermanadas. Son cuerpos hermanados. Y aquello que los vivifica, que los nombra, que los expande; lo popular.

Pienso en dos efectos de lo popular, intentando volver experienciable el concepto. Parto de pensarlo como un afecto radiante, como un fulgor de gracia que baña de escalofríos al cuerpo. Y cuando digo cuerpo no es el cuerpo apartado del ermitaño, el monje en su austeridad buscando subsumirse en dios. Sino algo parecido a dios que aparece en el lazo con lxs hermanxs en momentos de goce compartido, de desborde festivo o mirada erótica.

Pienso lo popular como un encuentro, como ser parte, y este encuentro y ser parte como un desborde de la célula yoica. La célula yoica es el cerco ordenador, privatizante: mi familia, mis amigos de confianza, mi casa, mi parcela de tierra.

Cerco visible, por ejemplo, en los balnearios: repleto de gente, masa veraniega, pero cada partícula en su sombrilla, en su parcela de mar, evitando en lo posible tocarse y hasta tener contacto visual con le otre.

Lo popular es contagiarse, mancharse, cubrirse con la piel de lxs otrxs y encontrar refugio ahí.



Pablo Avelluto

@pabloavelluto

Seguir

El sujeto político norteamericano es la familia. En la Argentina sigue siendo el pueblo, esa baba incomprensible.

18:54 - 27 ene. 2010

LA PERIFERIA DEL PLANO

Lo periférico, lo marginal, lo descentrado. Lo que no es privilegiado por el mercado, no es la cara visible de la moneda, del (la) capital. El bajo-la-alfombra de cada ciudad/país.

Si pensamos en estos términos lo popular, desde ese lugar de formar parte de lo que no forma parte (del centro, de lo oficial, de lo asfaltado, del epicentro del consumo); encuentro un procedimiento de justicia en las representaciones artísticas que tiene que ver con visibilizar y volver experienciable para los sectores centrados lo que no ven o marginan con la mirada. Y en ese acto de justicia hay un procedimiento muy concreto desde el audiovisual que me resulta revelador. El desplace de la cámara: visibilizar la periferia del plano. Descentrar al relato/retrato.



Pienso en la secuencia del barrizal de *La mujer de los perros*¹, en donde el personaje que viene asfixiando la trama desde el principio de la película queda subsumido en una otredad desbordante, la cámara se pierde entre esos cuerpos en moto que canibalizan la lectura y ensucian el austero procedimiento de toda la película con el revoltijo de cuerpos tomando la escena.

Otro ejemplo se da en *La larga noche de Francisco Sanctis*², en el momento en que en un colectivo vemos al protagonista perdido entre sus pensamientos en el asiento, la cámara salta y nos muestra otros rostros de pasajeros que van en el omnibus, resquebrajando una vez más el anclaje individualista del resto del film y abriendo la pregunta por lo que pasa por esos rostros mudos de la dictadura, la gente.

También en *Los Nadie*³ cuando la Mona va a esperar a su enamorado a la casa y llora el plano se descentra y nos lleva a un señor que desde el barcito de la esquina la observa apenado, y otro que la contempla sentado, interrumpiendo el juego en el que estaba inmerso.



Estas aperturas del plano abren a la lectura el abanico de lo posible por fuera del foco del protagonista, quebrando el orden de la unicidad narrativa por un fuera del marco expansivo, liberador.

CUERPOS DESMARCADOS

*“Es mi libertad de indio
lo que no se han aguantaao”*

La Pucha, Sara Hebe

Los cuerpos afectados por lo popular, cruzados en su fuego, carnavalizados. Los cuerpos libres, caotizados, abundando la calle, los bailes, las camas, amontonados, engozados en la masa, o prendidos de la mirada en una fiesta.

¿Qué destella en *Los Inundados*⁴ y en *Crónica de un niño solo*⁵ con una belleza untada en historia? Los cuerpos morochos de sus protagonistas. La secuencia del baile en *Los Inundados* se visibiliza el efecto de lo popular: en esa deriva del movimiento, en ese desorden del fluir llevado por la aventura deside-rativa que los junta entre ellos, se vitalizan posibilidades ineditas para los cuerpos he-gemonicos del cine y su andar recto por las ciudades o sus besos de corcho.

El baile: cuando el zarandeo amucha a las personas, mientras en las afueras Pilar se ve con su amado y se chantan un beso y un borracho arremete contra los instrumentos y es calmado por la muchachada que ense-guida retoma el viaje, como corolario una parejita decide bailar pese a la desgracia y el muchacho arma una farola improvisada con una lámpara de aceite. Ese trato con despar-pajo de los objetos y del espacio creo que tie-nen más densidad libertaria que la mayoría de las películas en cartel.



-
1. Película realizada por Verónica Llinás y Laura Citarella en 2015.
 2. Película realizada por Andrea Testa y Francisco Márquez, año 2016
 3. Película de Juan Sebastián Mesa, año 2016.
 4. Película de Fernando Birri, del año 1962.
 5. Ópera prima de Leonardo Favio, del año 1965.



También en la secuencia del río de *Crónica*, secuencia ociosa, onerosa con el fluir del tiempo, podemos vislumbrar el fulgor popular. Esa belleza, ese halo de gracia que resplandece en el solazo dando contra las pieles de los pibitos perdidos en el disfrute de todosucorpo al agua, al sol, a la tierra. Su modo particular de ponerse en cuclillas, de recostarse, de mirarse.

Esos derroches, en ambas secuencias, esa improductividad de la celebración o del goce edénico dan cuenta de una deriva del cuerpo en el plano que abre un erotismo impensado, un brotar lúdico de las posibilidades y conquista una isla temporal donde es posible hamacarse por fuera del régimen productivista normalizante de la gran mayoría del cine, por los mañiqués erguidos de Hollywood o lxs apaticxs sin fin de los festivales.

Esa potencia asoma también en la carrera frenética de las chicas bajo las bombitas de agua o el momento en que el morrocho entra a probarse una remera que le queda chica al local de ropa en *La Ciénaga*⁶. Y es lo que atraviesa de cabo a rabo *Atenas* de César González, de un modo aún más austero: la presencia de los cuerpos, del andar, del mirarse, del hablar.

La particularidad de su madre vuelta actriz de sus películas, su magnetismo a lo Ana Magnani villera, da en lo hondo de la imagen. Lo mismo que ese sostenimiento de las miradas que lo mismo nos plantean el tiempo de un juicio (qué hacer, qué no hacer) como la animalidad pura de cada sujetx, su estar en el mundo. Estas formascuerpo no abundan en la matriz audiovisual y nos refrescan el plano con su presencia absoluta.

6. Ópera prima de Lucrecia Martel, del 2001.



ZURCIR LOS LAZOS

*“Dale careta
prendete a la tele
que en la calle los tambores
sanan lo que duele
dale careta
seguí encerrado
que en la calle es donde ocurre
todo lo inesperado”*

Dale Careta!, Piqui y sus piquitos

El efecto popular es el contagio, el reventar de la barrera yoica en un encuentro desiderativo con otrxs, desmesurado. Un erotismo de piernas corriendo, carnalero, o el rostro perdiéndose en la mirada de un otro. Quizás se trate de ese momento privilegiado de las marchas en donde en lugar de mirar hacia el frente y ver algunas nucas volteamos y vemos los rostros enardecidos de amor de nuestrx pueblo.

Al ser dadores de imágenes el desafío es a ultranza: ¿Dónde dejaremos desbordar nuestra célula yoica, nuestro autor, nuestro volante, y daremos cauce a esa oleada de gracia de lxs otrxs? ¿De qué manera haremos cuña en la ficción para que expanda y no pornografice las posibilidades de nuestros cuerpos?

Como en la sabiduría andina, habremos de ver al pasado delante (insistencias de *Los Inundados*) y avanzar retrocediendo, con la lucidez de nuestrxs muertos, los que si han formado parte de esa baba incomprensible del pueblo y la han vuelto experiencia a través de la poesía, la enraizada, la que nos da fuego en el corazón y nos hermana. ■



CASSANDRA

un film de INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR



con AGUSTINA MUÑOZ y ALAN PAULS guion y dirección: INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR producción ejecutiva: CONSTANZA SANZ PALACIOS asistente de dirección: ROSARIO CERVIO
dirección de fotografía: GERARDO SILVATICI (ADP) música original: MARTIN PAVLOVSKY dirección de sonido: JULIAN CAPARRÓS dirección de arte: LAURA GAMBERG montaje: INÉS
DE OLIVEIRA CÉZAR jefe de producción: CORCHO GARISTO supervisión de montaje: ALEJO MOGUELLANSKY segunda unidad de cámara: DEMIAN GONGORA y ROSARIO CERVIO

INCAA
Producción

Instituto de Cultura

CONSTANZA SANZ PALACIOS FILMS

farolantino.com

CA

BAFICI
FESTIVAL DE CINE

Una apología de la imperfección

Reflexiones a partir de *Cassandra* de Oliveira César (2012)

Por Natalio Pagés ■

I

Moviéndose en ámbitos ficcionales y documentales de manera inconstante, *Cassandra* (2012), el quinto largometraje de Inés de Oliveira César, recorre los caminos más transitados por el cine argentino destinado a festivales durante la última década. La pronta apreciación de cierto desinterés por la fotografía, e incluso por la puesta de cámara, sugiere un proceso de rodaje espontáneo, sin planificación, en relación directa con el acto de filmar: encender la cámara y sumirse de manera inmediata en los espacios y los cuerpos en movimiento.

Es imposible sugerir que eso sea un inconveniente. El cine, y tal vez el arte en general, no debería ser evaluado en base a criterios de innovación constante o de perfección técnica. No es necesario ser un renovador constante de la sintaxis cinematográfica —como parecen sugerir los programadores de los festivales internacionales— ni tener a disposición los medios de la gran industria cinematográfica —como parecen sugerir los distribuidores de la cartelera nacional— para hacer una buena película. Es justamente por la disposición de esos medios que podemos referirnos a una industria cultural, y es por tratarse de una industria, precisamente, que sus films mantienen un criterio mayoritariamente mercantil, recursivo y homogeneizante.

Como planteaba Julio García Espinoza en 1969: “hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario”. Se refería, claro, al cine estadounidense en contraposición al nuevo cine cubano y al *cinema novo* brasileño. Espinoza describía la importancia de un cine que eleva su calidad artística —logro irreprochable de las cinematografías latinoamericanas— y que no se resigna, al mismo tiempo, a perder su “imperfección”. Una imperfección que surge de la búsqueda de formas propias, de elementos geográfica y culturalmente determinados que aún no habían sido expresados en celuloide: tiempos, paisajes, sujetos, diálogos, formas de hablar, de caminar, de sonreír, de contagiarse la alegría o el desencanto. Espinoza se refería a cierta urgencia que tenía la cámara en el nuevo cine latinoamericano, a los movimientos cargados de emocionalidad y sentido de las películas de Rocha, a los rápidos e intrincados planos secuencia de Alea, a una rusticidad hiper-emotiva, a cierto frenesí vital en la puesta de cámara que ya había caracterizado al *free cinema* y la *nouvelle vague*.



El problema principal de *Cassandra* no es esta “imperfección” sino su ausencia; su desconfianza en las posibilidades expresivas de la cámara y el montaje (podríamos decir de los recursos propiamente cinematográficos) para acercarnos a la interioridad de sus protagonistas y, en particular, para despertar emoción a través de ese acercamiento. El film propone, en verdad, una asepsia general de la puesta en escena: secuencias de uno o dos planos sin encuadres, encastres o suturas que amplifiquen su sentido; lentos e indecisos paneos que pierden a los personajes sin encontrar otros significantes; extensas duraciones de me-

traje en planos que no proveen desarrollo narrativo o síntesis poética. No hay desborde emocional de la técnica sino desprecio por la forma. Aunque estemos limitados a verlo y escucharlo, nos hallamos ante un cine de palabras, de frases que preferirían ser leídas y que acaban revelando una indiferencia hacia toda emocionalidad o posibilidad de comunicarla. Inés de Oliveira Cézár propone un relato sobre la dificultad de aprehender nuestra relación con el mundo a través de la palabra, pero no ensaya alternativas: su relato queda atrapado en un frío y advenedizo racionalismo.

II

Cuando el personaje principal —que toma enigmáticamente su nombre de la mitología griega¹— se acerca a las comunidades tobas y wichis del Chaco e intenta hablar con sus referentes, la película adquiere un enfoque netamente etnológico. La decisión entusiasma por unos instantes: los rostros, las miradas, el que viene de lejos, la organización y la movilización política, las cosas aún por ser dichas. Es posible que el trasfondo ficcional del primer acto —la malograda relación entre una periodista novel y su editor— fuera sólo una excusa para dar cuenta, desde otra perspectiva, de una otredad incómoda y políticamente desafiante. La esperanza no dura mucho.

1. No es la primera vez que Inés de Oliveira Cezar parte de una tragedia griega: “Extranjera” (2007) estaba basada en “Ifigenia en Áulide” y “El recuento de los daños” (2010) en el mito de Edipo. En este caso, la referencia a la tragedia de Cassandra no es evidente porque el tema clásico de la profecía está ausente. Todo indica que se trataría, más bien, de una alusión al “complejo de Cassandra”, noción psicoanalítica acuñada por Melanie Klein que describe un proceso de desorientación y sensación de no ser comprendido.

El personaje principal se “pierde”, efectivamente, en el tercer acto; pero eso no clarifica por completo la referencia: las razones de su “locura” no son precisas porque no hay un acercamiento a sus conflictos psicológicos ni es evidente cuál es la verdad revelada o la perspectiva sobre el mundo que no consigue comunicar a los demás. El personaje no realiza intentos directos de mostrar su sufrimiento o sentimiento de pérdida a los demás, ni se establece una relación de confianza que se vea fracturada.

Su conflicto es, más bien, lograr escribir un informe bajo los términos acotados que le ha dado su editor, es decir, un problema de choque de perspectivas y no de “revelación” o “incomprensión”. Su dificultad como escritora, sin embargo, desata un quiebre psicológico al que accedemos a través de los monólogos internos de su editor, quien también sufre un enigmático quiebre de carácter hacia el tercer acto, desarrollando una obsesión por su redactora novel.



El largometraje parece sufrir los inconvenientes propios de una producción basada en el registro documental: la ausencia de audio sincronizado en algunas escenas, la imposibilidad de registrar variantes para ciertos planos, la complejidad de entrevistar en profundidad a algunos personajes. El problema, nuevamente, es que esta “imperfección” no es utilizada como medio expresivo en el montaje; en lugar de aprovechar plásticamente y narrativamente la naturaleza del material, se intenta subsanar (e incluso ocultar) su “imperfección” mediante el agregado constante de voces en off que explican la interioridad de los personajes, compensan los baches narrativos e intentan dar un trasfondo reflexivo a las imágenes registradas. La ficción se vuelve una estrategia para encubrir las dificultades de retratar a las comunidades y sus referentes.

Se trata de un problema que atraviesa a todo el film: en *Cassandra*, las formas de la ficción y el documental se obstruyen mutuamente, y las herramientas de ambos registros se desdibujan a medida que el film avanza, dejando un profundo vacío, tanto en el retrato de las comunidades indígenas como en el conflicto dramático del personaje principal. Hace tiempo que la teoría cinematográfica señala que la intersección entre documental y ficción permite comprender el costado enunciador de todo documental, negándole su pretensión de objetividad. En ese sentido, y sólo en ese, decir que “todo documental es una ficción” y que la distinción entre ambos es apenas una convención estilística se ha vuelto un lugar común del análisis cinematográfico. Esa aclaración teórica no implica que esas divergencias estilísticas —y también materiales, productivas, conceptuales— no tengan razón de ser, sino, justamente, que no es posible pensar en las formas del documental como una vía de acceso no-mediado a lo real. Por ende, que la única premisa valedera de numerosos largometrajes consista en señalar esa frontera difusa entre la ficción y el documental, no es sólo un gesto de fatiga intelectual sino un intento vano de presentar el desgaste como audacia o experimentación. Aún más conflictivo es transitar esa frontera aplicando una incompatible pretensión de “captura”.



La vocación progresista del film, explicada mediante una entrevista temática a Cozarinsky, se centra en la idea de realizar “un mapeo, que a la gente le pueda llegar algo de esta realidad sin que yo la intervenga tanto, [...] sin tener la intención de querer llevarla para un lugar determinado”, según comenta su autora ². Es decir, permitirle al espectador un acceso, a través del film, a la manifestación pura de esos bosques, de esos sujetos, de esos “sueños, dignidades y bellezas”. Una concepción esencialista del cine que, en su evidente anacronismo, revela el falso gesto vanguardista que *Cassandra* comparte con una importante porción de los cruces ficción-documental contemporáneos. Esa concepción del retrato “sin intervención” exhibe, principalmente, un desafectado compromiso político del cineasta, que se regodea en su inacción frente al mundo. Lo que Oliveira César describe como “respeto” o “ausencia de manipulación”, el hecho de que “cada uno dice lo que quiere” durante las entrevistas y que sólo se “acerca” a las comunidades

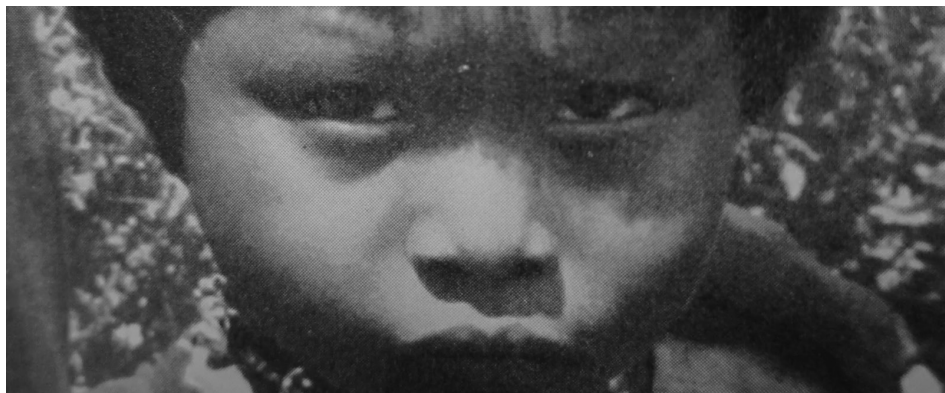
para “mostrarlas”, escondiendo la enunciación, supone un error conceptual que, en lugar de establecer un ámbito propicio para la experimentación formal, revela una desorientación en el propósito final de la obra. El autor se transforma en un puente vacío, una traducción pura, un vínculo inalterado entre la realidad del otro y la del nosotros: “mi idea era acercar a esta gente humanamente, ¿por qué no presentarlos como lo que son? Son como nosotros”, dice de Oliveira César sin tapujos. La negación e invisibilización de las herramientas productivas del discurso cinematográfico puede acarrear sorpresas y consecuencias no deseadas de la enunciación.

2. De Oliveira Cezar (2013). “Belleza, dignidad, sueños, deseos”. Entrevista realizada por Oscar Ranzani para la sección Espectáculos de *Página/12*. Buenos Aires, Argentina (edición del 1 de octubre de 2013).



En *Cassandra*, el retrato de la vida cotidiana de las comunidades es constantemente interrumpido por largas descripciones literarias—narradas por Alan Pauls—que intentan detallar la dificultad de acercarse a ese mundo, de comprenderlo, de hacerlo asequible, de darle palabra y poder narrarlo. El sufrimiento del escriba, del estudiante de letras, del cronista y su tarea, se impone como conflicto principal del film, desplazando todo interés por los problemas que narran los personajes a los que *Cassandra*

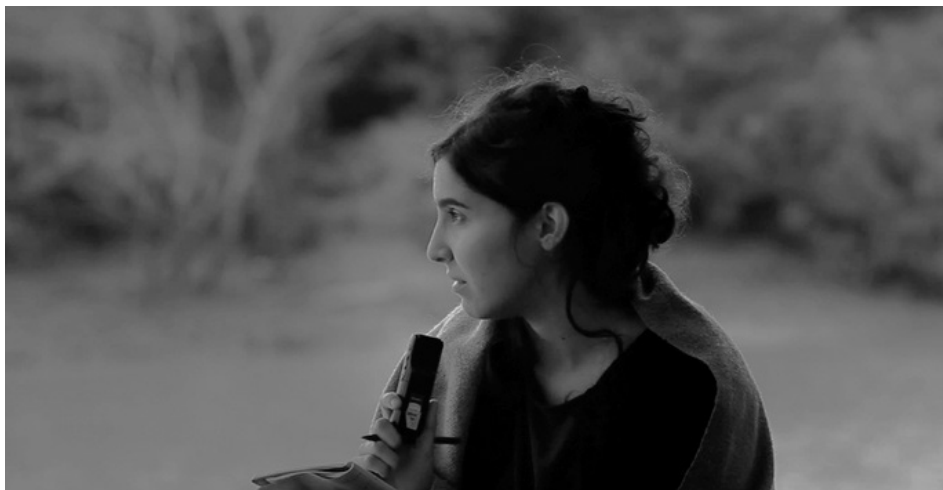
se acerca. Durante el tercer acto, el relato se olvida de toda relación con los conflictos comunitarios y se dedica a mostrar la desorientación interna del escriba y su editor. Es particularmente sugestivo que la crónica que debe escribir nuestra heroína sobre las comunidades tobas y wichis reemplace a las voces de sus protagonistas, a veces mediante una directa superposición del audio. Quizás la desconfianza que esboza el film respecto al poder de la palabra no sea, después de todo, tan igualitaria.



III

La representación limitada de los sectores indígenas en el cine argentino requiere de una política cinematográfica de subversión. Hoy más que nunca. Sin embargo, no puede limitarse a “mostrar las comunidades”, como si no existiera una organización discursiva que configura la forma en que esos sectores son retratados, como si no existieran límites discursivos impuestos por la dominación política, tan material como simbólica. El *free cinema*, que revirtió con efectividad el panorama clasista del cine británico, no se limitó a “poner en pantalla” a la clase obrera (que ya tenía sobrado lugar en la escuela documentalista de Grierson) sino a inventar nuevos recursos narrativos y formales que superaran la perspectiva utilitarista –que limitaba la existencia del obrero a su rol dentro de los procesos productivos– y le dieran expresión fílmica a sus preocupaciones, sus dilemas, su ocio, sus afectos, sus luchas y aficiones cotidianas. Por esa necesidad de ruptura e invención formal, estrictamente productiva, “actitud” y “estilo” son los términos cruciales de su breve manifiesto. La apuesta del movimiento británico, en su primera etapa documental, estuvo signada por dos transformaciones –profundamente políticas– del quehacer cinematográfico. Otorgar al aspecto más productivo (la investigación, las entrevistas y el rodaje) un sentido colectivo, un “hacer juntos” centrado en la expresión de los sectores obreros, en la validación de sus palabras, sus espacios, sus ideas y sensaciones. A su vez, asumir y promover la responsabili-

3. Mazzetti, Lorenza, Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson (2014) [1956]. “Free Cinema Manifesto”. En: MacKenzie, Scott, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Los Angeles, Estados Unidos: California University Press. Pág. 149 (la traducción es propia).



dad del cineasta en la construcción del discurso audiovisual: “ninguna película puede ser demasiado personal”³.

La distancia emocional y la supuesta ausencia de intervención del cineasta se conjugan peligrosamente en *Cassandra*. Su engañosa orientación política, sin embargo, no parece surgir de una intención programática sino de una confusión en relación al papel que puede (y debería) jugar el cine en las disputas simbólicas. En lugar de estar en función de una mayor cohesión o claridad conceptual del montaje final, el ingreso de la ficción encubre las dificultades del material documental, otorgando al film una orientación ideológica que contradice sus postulados manifiestos. Por más que intente arrojarse bajo el cómodo manto de la neutralidad, la enunciación persigue a *Cassandra* en cada encuadre, en cada corte, en

cada fuera de campo, a veces de las formas más inesperadas y traicioneras. Es duro decir que no se trata de un caso excepcional.

El cine argentino vuelve a encontrarse ante un escenario similar al que describía Espinoza. Luego de dos décadas ruines, la producción cinematográfica encuentra nuevas manos y nuevos ojos; un necesario recambio generacional que, desde mediados de los noventa, la coloca en una etapa de renovación estilística y aumento progresivo en la calidad general de las producciones audiovisuales. Lamentablemente, el vitalismo y la honestidad emocional que encontrábamos en sus primeras expresiones—el *Trapero* de *Negocios* (1995) y *Mundo Grúa* (1999), sin ir más lejos— ha sido mayormente fagocitada por la creciente polarización del cine argentino de los últimos años⁴.



El desarrollo, por un lado, de un cine masificante que intenta acercarse a los estándares internacionales dominados por los tanques norteamericanos y, por otro, la expansión de un cine impasible y cerebral enteramente destinado a festivales internacionales. El primero suscribe a un utilitarismo idealista: la acción está determinada por objetivos lógico-rationales y todo lo representable se ve limitado por la consciencia de las fuerzas dramáticas. El segundo, a su vez, propone un materialismo ramplón que “sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, no como práctica, no de un modo subjetivo”⁵. Dicotomía falsa pero fuertemente productiva que ha signado buena parte de la producción cinematográfica del nuevo milenio. Los miembros

de ambas vertientes se dicen en oposición, aunque los recorre una tendencia subterránea que descrea de la emocionalidad, de la enunciación comprometida, de la importancia de las personas y los gestos cotidianos. En algún recodo, donde aún existen la pasión y la política de las formas, se esconde el cine argentino del futuro, hambriento de imperfección. ■

4. Con el decidido pasaje al lenguaje mainstream de “El Clan” (2015), la carrera de Trapero se vuelve un ejemplo evidente de esta tendencia.

5. Marx, Karl (2010) [1845]. “Tesis sobre Feuerbach”. En Marx, Karl y Friedrich Engels, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana. Pág. 13.

MANIFESTACIONES DEL GOCE

Las imágenes de una celebración insurgente:
la caravana de *Yiyo y los chicos 10*

Por Emmanuel Sticchi ■





Desde hace varios años tengo una gran y particular fascinación con una serie de videos subidos a Youtube. Se trata de largos registros caseros de una enorme caravana de personas que a bordo de motitos y bicicletas recorren la ciudad de Corrientes durante la noche, peregrinando en conjunto, en comunión celebratoria, teniendo como destino un recital de **Yiyo y los chicos 10**, un legendario grupo de cumbia romántica correntino que despierta un fervor popular incontenible. Con más de dos décadas de trayectoria, *Yiyo y los chicos 10* representa en la cultura capitalina de la provincia de Corrientes un foco irrefrenable de pasiones contrapuestas y desmesuradas en constante fricción.

El enfrentamiento producido es muy claro, aunque las verdaderas motivaciones, relacionadas siempre a la raza y la clase, permanezcan cubiertas o disimuladas. Por un lado, el enorme contingente de seguidores, prácticamente en su totalidad hombres y mujeres morenos habitantes de los barrios más periféricos de la ciudad, que desde hace ya varios años se reúnen y hacen de ese encuentro una fiesta. Centenas de motos y bicicletas, cabalgadas por uno, dos o más tripulantes, se hacen presentes para beber y festejar hasta que llegue la hora de encarar la recorrida por las calles de la capital. Por el otro, la blanqueada clase media correntina que ve en este despliegue de celebración y jolgorio popular una amenaza a la seguri-



dad y el bienestar de los ciudadanos, porque se vuelve evidente que el estatus de ciudadano varía según el cuerpo que lo encarna.

Los relatos que abundan en relación a esta caravana estuvieron siempre vinculados a actos de violencia, desmanes, vandalismo, arrebatos, accidentes de tránsito y enfrentamientos que terminan con heridos (recientemente un joven denunció haber sido atropellado por la caravana de motociclistas, que lo dejaron en grave estado y que además le robaron sus pertenencias). Repasando algunos titulares de medios locales el asunto es identificable como un problema social que la municipalidad intenta resolver. Con su brazo punitivo ha intentado ponerle coto a este fenómeno sin mucho éxito: ha presionado al líder del grupo para que desaliente a sus seguidores a reunirse, le ha prohibido a la banda realizar más de una presentación por noche, le ha prohibido también presentarse en lugares no habilitados por la municipalidad, ya que muchas de estas presentaciones suelen realizarse en casas particulares, en distintos barrios de la



ciudad de Corrientes. Sin embargo, la lucha continúa, ya que ninguna medida tomada por el estado ha podido suprimir la voluntad de todas estas personas de organizarse y encontrarse con el fin de celebrar juntos, unidos por un fanatismo irrevocable.

Cuando se accede a los videos que menciono, subidos a Youtube sin mayores pretensiones que las de compartir un momento de mucho disfrute y euforia (casi ningún dato de referencia, ni fechas, ni nombres se hallan como descripción), es posible encontrar imágenes que mucho distan de todo ese imaginario vandálico marginado al segmento policial de los medios locales. Varios de estos videos, que duran entre 20 minutos y una hora, son planos secuencia registrando el recorrido de la caravana por la ciudad de Corrientes, partiendo de un paraje cercano a una ruta y enfilando en procesión hacia el centro de la ciudad. En alguno de ellos la caravana avanza en sentido contrario al tránsito. A medida que ésta se desplaza hacia adelante, algunos autos intentan abrirse paso en dirección opuesta.

La caravana se adueña del espacio, se adueña de la calle y reconfigura su modo de ser transitada, toda norma de circulación caduca ante estos centenares de motociclistas.

Las imágenes de estos videos son de una extraordinaria belleza, al mismo tiempo que proponen una potente energía festiva. Cientos de luces centellantes al frente de cada hombre y mujer que viaja a bordo de un ciclomotor. El plano es amplio y la multitud de luces se extiende y es por momentos su destello lo único que logramos identificar. Se oye el estridente sonido de bocinas, reverberando todas juntas en ritmo desacompañado, constante y esquizofrénico. Gritos, silbidos, chiflidos y algún que otro sapucay se abren paso entre los muchos ruidos que marchan, también, todos juntos. La cámara/dispositivo móvil graba desde lo alto de una combi que avanza entre la multitud, gira y a medida que va descubriendo lo que por momentos quedaba afuera del plano, vemos cómo la enorme horda de personas se expande, se amplía y no termina. Hombres y mujeres, parejas, grupos de amigos, amigas, familias, chicos y chicas jóvenes, saludando, mirando a quien los graba. Sostienen botellas de cerveza, botellas de vino o algún termo grande de plástico. Sonríen, agitan, hacen palmas mientras recorren las curvas de la costanera, al lado del río Paraná que destella al igual que todos ellos.



¿Por qué viene a cuento todo esto? Sucede que estas imágenes, registradas de manera amateur/amorosa y compartidas en internet como quien tira al mar una botella con un mensaje en su interior, representan toda una contraretórica al discurso e imaginario que pesa sobre esta procesión festiva y desafiante. Vienen a dar por tierra la visión de vandalismo y violencia desde la que se suele leer este fenómeno de organización social. Construyen una narración del disfrute, de la reunión y el festejo en comunidad. Son imágenes insurgentes, atrevidas y provocadoras que dan cuenta de lo que una multitud unida puede desencadenar dentro de un trazado urbano. Alientan a salir a la calle a reunirse con los amigos y las amigas y mostrarse eufóricos por la pasión que despierta en ellos el ritmo hipnótico de la cumbia. Articulan una enorme manifestación del goce, una manifestación de la alegría, y no cualquier alegría, la alegría compartida, extendida en un espacio geográfico determinado que es habitado por todos y todas.

Afirma Lucrecia Martel:

La idea de que el territorio se recupera mediante el disfrute y las narraciones me parece un enorme poder contra toda esta locura globalizadora. Los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación representan la debilidad del imponente Mercado (...).¹

La producción de imágenes en todas sus formas y soportes, las retóricas audiovisuales con las que convivimos, todas las narrativas e historias que nos circundan son un sedimento que organiza simbólica y afectivamente nuestra realidad diaria y compartida. Existe un aquí y ahora, con intereses particulares para nosotros, sobre nuestra vida y nuestro tiempo. Las imágenes y narrativas pueden ser un espejo en tal sentido, pueden devolvernos una mirada nueva sobre aquello que nos es importante acá y no en otra parte. Estos videos se ubican en ese intersticio tan fundamental. Rescatan y articulan las imágenes, convirtiendo una experiencia vivida en conjunto en una historia para contar, en una poética del arraigo y la cercanía. Esta gran potencia para la imaginación local se ve cada vez más eclipsada por la fantasía global desterritorializada que nos pretende homogéneos y sin asperezas. Imágenes como la de esta enorme caravana del disfrute son cada día más necesarias para la supervivencia.



Como bien sostiene Rita Segato, el deseo del arraigo relacional produce comunidad y no meros individuos, el arraigo es siempre disfuncional al proyecto del capital y es ahí donde todas nuestras retóricas deberían apuntar, reforzando y estimulando los vínculos, los afectos y el disfrute compartido en pos de una vida más vivible para todos y todas.² Estos videos operan sobre la memoria colectiva, se abren camino marginalmente por vías no hegemónicas de circulación. Proponen narrar una historia cancelada, una historia negada y relegada incluso en su propio territorio, donde sus personajes son leídos por muchos de sus coetáneos como simples bandidos, salvajes, bárbaros.

¿Al servicio de quién están hoy las imágenes? Asistimos a tiempos descarnados y desoladores, donde el denominado capitalismo cultural o cognitivo arroja sus redes sobre nuestras vidas cada vez con mayor codicia y voracidad. El momento histórico que nos ha tocado en suerte está

marcado por el desesperado afán de transformar hasta el último detalle de existencia en una mercancía posible de ser apropiada, enajenada y consumida en nombre de una falaz aldea global. Un largo proceso de conquistualidad que no ha sido jamás encerrado y que en nuestros suelos, aún manchados con sangre permanentemente fresca, se advierte con mayor nitidez. Es a partir de un horizonte imaginario común que nuestro tiempo y espacio se despliega y toma forma de manera colectiva, y es ahí donde la producción de imágenes debe venir a nuestro rescate. ■

1. Martel, Lucrecia: "Territorios transitables", en "Estéticas de la dispersión", Franco Ingrassia (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2013.

2. Segato, Rita Laura, "La guerra contra las mujeres", Madrid, Traficantes de sueños, 2017, p. 30.



PULSIÓN #7

Los Inundados de Fernando Birri

CULTURA AUTOGESTIVA

el espacio

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

f El Espacio

☎ 221 4212946

📍 Diag. 78 #506

PIXEL



IMPLANTATA

Club Hem EDITORES

Terrome

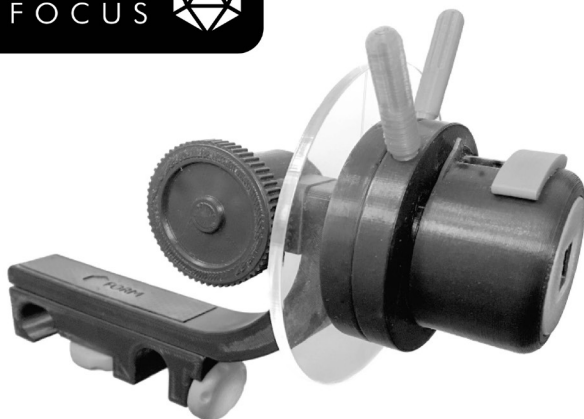
ra.taller.estudio

NINJA!
PRODUCCIONES

SUGAR+FA

TRANSITO
EL TRASMARCO EN MOVIMIENTO

FOLLOW
FOCUS



\$2.400

Oferta lanzamiento

Características

- ÿ Topes Regulables
- ÿ Ajuste horizontal
- ÿ Encastre universal para extensor flexible
- ÿ Superficie de anotación
- ÿ Incluye aros de 56, 62, 66.3 y 75mm



6 meses de garantía

📷 3d.form

📘 /Formimpresiones

✉ form.impresiones3d@gmail.com



**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



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

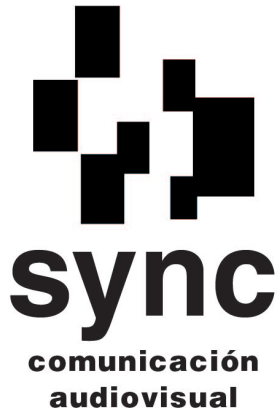
<http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/cortosrevisitados/>

Descubrí una nueva
forma de estar en
los festivales

EN PANTALLA

www.enpantalla.com.ar

f i in ✉



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

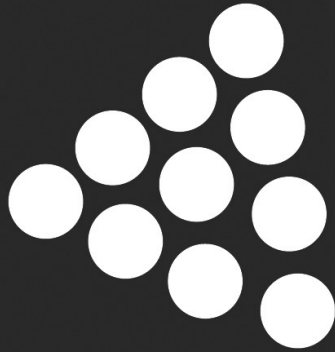
Pre - producción
Casting
Scouting
Técnicos
Set de filmación

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



uva
r e n t a l

Equipos Cinematográficos

uvarental.lp@gmail.com

 uva rental

Calle 14 N° 1443 esq. 62



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



PRISMA Laboratorio Fotográfico

(011) 15 - 41637315



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

**Un hombre honesto es hoy,
algo muy peligroso.**

DAGA
FILMS
SA

FEDERICO LUPPI • HAYDEE PADILLA

PREMIOS

- Gran Premio en el Festival de Montreal 1982
- Gran Premio (Makilla de Oro) del IV Festival de Biarritz
- Premio Máximo (India Catalina) XXIII Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena de Indias
- 7 Premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina: Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión, Mejores Actores y Mejor Montaje

en un film de
ADOLFO ARISTARAIN

TIEMPO DE REVANCHA

con **JULIO DE GRAZIA**

y **ELISES DUMONT**

ALDO DARBERO • ENRIQUE LIPORACE

JOSE JOFFRE SOARES • ARTURO MALY

La participación especial de **RODOLFO RANNI**

Producción **HECTOR OLIVERA y LUIS OSVALDO REPETTO**

W

WOLFRAMIA AUDIOVISUAL

+54 221 5669602 / +54 221 6213480

Realizadora Audiovisual / Alquiler de Equipos

Wolframiaaudiovisual@gmail.com

seguinos en:

