

# PULSION

REVISTA DE CINE

## ROZAR LO REAL

Una conversación editorial

## CINE PLATENSE

Análisis sobre *Las Olas*, de Natalia Dagatti

**CONVERSACIÓN** con Jeff Zorrilla y Natalia Cortesi

A propósito de *Monger*





# VIDEODROMO

cine y proyecciones



Select  
CINE MUNICIPAL

Lunes 19.30hs

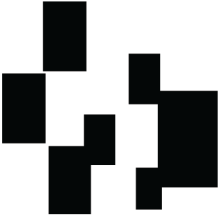
Pasaje Dardo Rocha -La Plata (50, 6 y 7)



videodromoproyecciones



Videodromo



# sync

**comunicación  
audiovisual**

---

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

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

## **CONTACTO**

54 221 15 5410290

[info@estudiosync.com.ar](mailto:info@estudiosync.com.ar)

[www.estudiosync.com.ar](http://www.estudiosync.com.ar)

fb: sync comunicación audiovisual



## **SERVICIOS DE PRODUCCIÓN**

Pre - producción  
Casting  
Scouting  
Técnicos  
Set de filmación

## **POST-PRODUCCIÓN IMAGEN Y SONIDO**

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

## **GENERACIÓN DE CONTENIDOS**

Televisión  
Documentales  
Nuevas plataformas

# LA PLATA

## JUNIO 2018

PULSIÓN N°8  
AÑO 4  
JUN 2018

### *Directores*

Pablo Ceccarelli  
Agustín Lostra  
Pablo Ponzinibbio

### *Diseño editorial*

Antonella Giambartolomei

### *Corrección de estilo*

Alejandro Paiva

### *Imagen de tapa*

Zama de Lucrecia Martel

### *Colaboraron en este número:*

Gustavo Fontán, Álvaro Bretal, Tamara Camparo, Jeff Zorrilla,  
Natalia Cortesi y Carlos Vallina.

Agradecemos a Lucrecia Martel y Rei Cine por los fotogramas de *Zama* que aparecen en las páginas 2-5, 36-39 y 62-69. © Rei Cine SRL, Bananeira Filmes Ltda, El Deseo DA SLU, Patagonik Film Group SA

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.

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

# SUMARIO

## EDITORIAL

**9** Algo de cazador,  
algo de arquitecto

**22** El gran señor  
Apuntes sobre Héctor Olivera,  
*La sombra* (Javier Olivera, 2015)  
y el cine político en Argentina

**40** Videofilia  
La virtualidad como crítica  
transformadora de la imagen

**62** La delgada  
línea invisible  
*Zana* y Lucrecia Martel

**14** Como una amante

**30** El cine en lo ausente  
A propósito de *Las Olas* de  
Natalia Dagatti

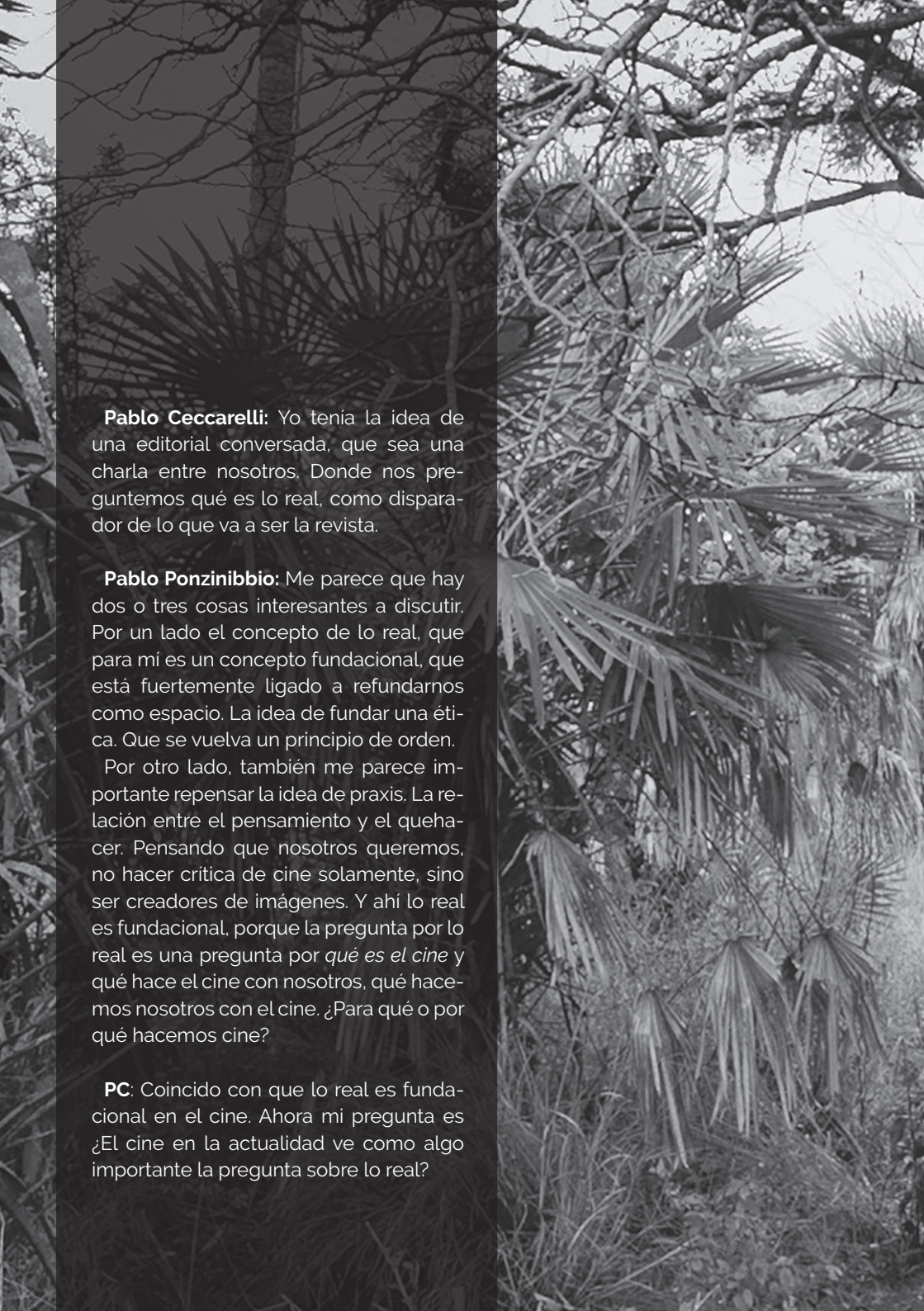
**48** Atrapado sin salida  
Conversación con Jeff Zorrilla  
y Natalia Cortesi, a propósito  
de *Monger*

## ROZAR LO REAL

**74** La experiencia  
del tiempo

A black and white photograph of a dense tropical forest. The scene is filled with various types of palm trees and other foliage. A large, textured tree trunk is visible on the right side of the frame. The lighting creates strong shadows and highlights, giving the scene a sense of depth and texture. The overall atmosphere is one of a lush, untamed natural environment.

**ROZAR**  
*LO REAL*



**Pablo Ceccarelli:** Yo tenía la idea de una editorial conversada, que sea una charla entre nosotros. Donde nos preguntemos qué es lo real, como disparador de lo que va a ser la revista.

**Pablo Ponzinibbio:** Me parece que hay dos o tres cosas interesantes a discutir. Por un lado el concepto de lo real, que para mí es un concepto fundacional, que está fuertemente ligado a refundarnos como espacio. La idea de fundar una ética. Que se vuelva un principio de orden.

Por otro lado, también me parece importante repensar la idea de praxis. La relación entre el pensamiento y el quehacer. Pensando que nosotros queremos, no hacer crítica de cine solamente, sino ser creadores de imágenes. Y ahí lo real es fundacional, porque la pregunta por lo real es una pregunta por *qué es el cine* y qué hace el cine con nosotros, qué hacemos nosotros con el cine. ¿Para qué o por qué hacemos cine?

**PC:** Coincido con que lo real es fundacional en el cine. Ahora mi pregunta es ¿El cine en la actualidad ve como algo importante la pregunta sobre lo real?



**Agustín Lostra:** Para mí sí, el cine contemporáneo está atravesado por lo real pero no necesariamente a partir de una reflexión.

**PP:** No habrá reflexiones, pero todo quehacer implica un método de trabajo y decisiones, que se fundamentan en una postura.

**PC:** Mi concepción de lo real tiene que ver con una triple frontera. En primer lugar, lo real como la "relación con el referente". Ahí nos podemos remitir a Bazin, a la ontología fotográfica. Luego, tenemos lo real como la "forma de representación", es decir, cómo se decide trabajar -en fic-





ción o documental- una puesta. Si es realista o no. Hablar de "realismo" en sí, el cual va mutando de época en época y en diferentes disciplinas. Y por último, lo real en tanto "realidad". O sea, en el momento en que estamos filmando, algo está pasando alrededor nuestro, donde nos ubicamos, el contexto político social.

**AL:** ¿El contexto de producción?

**PP:** ¿La coyuntura?

**PC:** Sí, la coyuntura. A mí me gusta pensarlo de esta forma, si no, me pasa que se puede volver muy abstracto. Termina siendo todo y nada al mismo tiempo.

**PP:** No me parece. Pensarlo como "todo y nada" tiene que ver con un análisis errado sobre la relación que la lectura establece, o crea, de aquello que mira. Hay que empezar a pulir conceptos. Pensaría qué es eso del "referente", eso que antecede al discurso, lo profilmico, eso que es en sí mismo. Habría que ver si es tan factible separarlo. Para mí, lo que hay es mirada, formas de aproximación. Para Borges, la literatura es el modo de leer. La forma de ver es la forma de aproximarse a las cosas. Así como para Fontán, el cine se juega en *la mirada*. ►



# ALGO DE CAZADOR, ALGO DE ARQUITECTO

Por Gustavo Fontán ■

En cada película que hago hay una pregunta que se actualiza: ¿cómo hay que mirar para que la imagen se apropie de lo real? Suelo repetir que los guiones de mis películas están pensados para dialogar, de alguna manera, con lo real. Pero si me preguntan qué quiero decir con *lo real* no sabría explicarlo. Sólo hablo de una aspiración, de una búsqueda, de un acierto que sólo puede ser reconocido por sus efectos. Entonces, cuando me vuelvo a preguntar qué significa que lo real aparezca en una imagen pienso en un conjunto de efectos que reconozco, tanto en la vida como en el cine, y que se aproximan a lo que llamo la experiencia de un mundo rasgado. Me limitaré a hablar de esos efectos en el cine aunque la experiencia de la que intento dar cuenta es muy similar a algo que podemos reconocer como experiencia en el contacto con el mundo.



En primer lugar, podríamos hablar de un plus de sentido. Una especie de ferocidad que excede a la imagen en sí misma. Reconozco lo real en un poder que dota a la imagen de una fuerte carga de ambigüedad. La imagen es lo que se nos muestra y también su abismo. Estamos de pronto, sin saber por qué, al borde de una cornisa. En segundo término pienso que ese plus, esa ambigüedad de una imagen, tiene siempre un poder perturbador. Lo real es lo que molesta en la imagen, aquello que se sale de control. Esa presencia, activa sin descanso, remite siempre a un más allá de la imagen. A un más acá nuestro, quizás. Lo real es lo que se teme, lo no domesticado. Por último: lo real también es lo que se fuga de la imagen. Hay algo inasible, indecible, en esa pre-

sencia. Boquiabiertos, reconocemos un fantasma que se muestra, nos impacta, y al mismo tiempo se fuga. Una especie de luz que se esfuma cuando la mirás. Estos efectos tienen algo en común: el territorio bajo nuestros pies se vuelve incierto –el mundo se rasga de pronto– y las imágenes nos interpelan porque atraviesan el conjunto de saberes, las capas superpuestas de saberes articulados en discursos y en imágenes previas, y transforma nuestras ideas sobre el mundo en un campo de tensiones. El saber que deviene de esas experiencias está en el orden de la verdad, sí, pero muy lejos de cualquier certeza. Ya no estamos frente a una belleza de postal ni a un conocimiento unívoco sobre el mundo, sino frente a la experiencia de los saberes disruptivos, perturbadores.



Entiendo que todos estos efectos pueden estar en una imagen pero también pueden ser producto de las asociaciones de las imágenes entre sí a través del montaje, o a través de la asociación de la imagen visual o la imagen sonora. Es decir no queda reducido al plano visual. En el canal secreto que genera el montaje a partir de la cesura entre dos o más planos (unión de dos tajos, abismo de la mirada), por ejemplo, la película nos abre un conjunto de relaciones inefables, donde el sentido se ve desbordado a través de la sugerencia. Por lo tanto, aquello que llamo experiencia de lo real puede ser producto de lo que la imagen es capaz de robarle al mundo –la profundidad de un rostro, por ejemplo- pero fundamentalmente es consecuencia de las estrategias de re-

presentación. Hay algo de cazador, hay algo de arquitecto.

Esta aspiración de la que intento dar cuenta no tiene fórmulas y muchas veces, hay que decirlo, está condenada al fracaso. Es la condición y el riesgo. El mundo es resistente y muchas veces fracasamos en el intento de penetrarlo. Estoy convencido, de todos modos, de que el esfuerzo vale la pena. A veces, en la sutileza de la representación, como producto de ese esfuerzo y las estrategias desplegadas, una imagen se transforma en presencia: nos mira y nos vuelve vulnerables, otra vez humanos. ■



▶ **AL:** Me parece muy interesante esta idea de Borges de la literatura como el modo de leer. Me parece que lo que hace falta es leer más. Detectar los signos, lo que están diciendo. No hacer una tabula rasa y pretender ser iniciáticos en algo que en realidad siempre se está iniciando, y que es más un proceso en el que estamos inmersos. Se trata más de qué está escribiendo uno desde ese lugar. Creo que lo real es siempre resto, es algo de ese aire que uno está respirando y que ya fue respirado. Y hay algo de esa mella de la tradición que para mí es lo que hay que, justamente, **REALIZAR**, volver factible. Pensaba también en una idea, creo que de Deleuze, de que lo que hace un artista es volver forma cuestiones que están como efecto en lo sensible. Cuando uno produce algo, uno está retrayendo, insistiendo sobre algo que, por alguna particular razón, le vuelve. En ese sentido, para mí, es importante pensar lo real como algo

que tiene que ver con la erótica, con la carne. Escucharlos a ustedes es escuchar su idea, pero también es escuchar su voz, su materialidad ineludible, cómo va a haciendo pausas. Me parece que hablar de lo real en términos de resto, de materialidad, de afección, incluso de dolor, tiene que ver con eso. Con qué se hace carne. Qué cosa no me permite ser indistinto y me saca del estar en 'lo mismo'.

**PC:** Cuando hablas de la erotización de lo real, decís que es eso que no está a la vista, lo sutil, lo que está en el borde, y para mí eso es lo excitante.

**AL:** Los bordes: un picaporte, como lo movió, como se acomodó el pelo, me quedo ahí. En una materialidad que hace mella en mí. Capaz que los diálogos me importan un carajo, pero hay algo que me prendió. Tampoco caer en que "si todo es efecto de lectura, para



qué vamos a pensar qué vamos a escribir". No, claramente hay potencias distintas en diferentes obras. Pero también me parece muy interesante la frase que trajiste de Borges, porque si la literatura es el modo de leer, es también qué me apropio de eso. Cuánto le retuerzo el cogote a Nilsson para que me diga.

**PP:** Saer dice que la realidad es misteriosa y que una de las condiciones del arte es reponer lo ambiguo. Lo que habría que pensar de esa idea que traés Agus, de que lo real se juega en la afección, sería cuáles son los órdenes -que no están completamente en el sujeto ni enteramente en la obra- que generan esa afección.

**AL:** Barthes piensa que en la fotografía hay dos elementos (*abre* 'La cámara lúcida'): "El primero es una extensión de un campo que yo percibo en función de mi saber, de mi cultura [Bla, bla, bla] re-

mite siempre a una información clásica: por ejemplo, la insurrección, Nicaragua y todos los signos de una y otra; combatientes, pobres, vestidos de civil" Esto lo define como el *studium*, que tiene que ver con un gusto, "un saboreo de cuadros históricos". Pero después hay un segundo elemento que viene a romper este campo del *studium* y dice: "Esta vez no soy yo quien va a buscarlo [bla, bla, bla] es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo. [Bla bla] Este segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)." (*Cierra libro fuertemente*) Para mí lo real es eso. ►

# COMO UNA AMANTE<sup>1</sup>





\*

"(...)

*Habría que poder volver a asociar al arte a la potencia de lo sensible de la sinestesia (mezcla de sensaciones) y la morfógenes (creación de formas) que producen la carne y el sentido del mundo. ¿Cómo producir sentido o mundo desde lo sensible, desde lo que pasa en la carne, a través y entre las carnes y no desde una operación racional dogmática y una hermenéutica sobrecodificante?*

(...)"<sup>2</sup>

\*

¿Qué es lo real?

A mi mirar: lo real es lo que hace mella en mí de eso que veo en una película. Es lo que me hiere. El *punctum* de Barthes. Lo que escapa a la codificación, al sentido estricto de la pieza, eso que me abre un tajo. Donde la carne se afecta.

\*

En Pasolini, en César Gonzalez, en Birri, son sobre todo los cuerpos de exs sujetxs actuando. Esos cuerpos que se enuncian a sí mismos y abren un más allá de la línea argumental. Un más acá material, concreto, específico (la forma en que se acomoda los anteojos de sol Graciela Borges en *La Ciénaga*).

\*

---

1. *Amante no es lo segundo; es lo primero. Ahí donde va tu piel; va tu amante. Fuera de la asociación con lo clandestino: hablo de romance.*

2. "Por un arte erótico estratégico, entrevista a Silvio Lang". Nota completa: <http://lobosuelto.com/?p=13486>

\*

Como dice Lang; hay que apuntar no sólo al sentido sino a lo sentido.

Lo real de un audiovisual es el afecto que hace en este-territorio-mío-, lo que lleva a un estado de gracia; de expansión de la experiencia tempoespacial que resulta vital y amplifica nuestro ser en el mundo.

\*

Hacer fricción con la ficción, meterle los dedos en la boca, llevarla a un punto de inexactitud que abra derivas. No constituir una partitura cifrada por completo; no guiar a lxs espectadorxs de las narices (o desde el sexo). Guiarlos desde la boca, desde los muslos.

\*

Este recuerdo: siempre la mirada en el descentro de la trama. Nunca el interés puesto en el protagonista, sino en un personaje que aparecía sólo un momento y se iba, o en un borde de la cama donde dormía el personaje, o en el modo en que abría la ventana.

Nota realizativa: dar lugar a estas desviaciones, al deseo del ojo otro por fuera de la identificación arrasadora de la 'psicología de los personajes'. A la ensoñación.

\*

"En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte" Susan Sontag

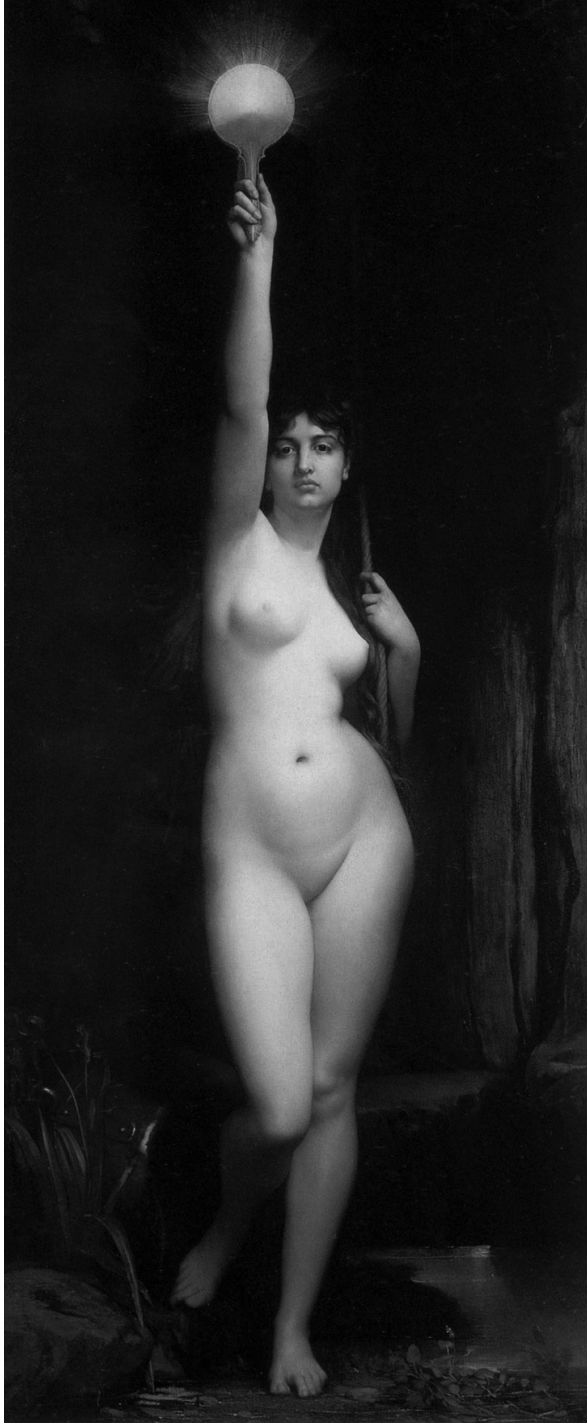
\*

A la hora de escribir sobre un audiovisual que amé; dedicarme como un amante a intentar cifrar en palabras sensaciones. Torcerle el cuello al lenguaje para poder brindar un haz de luz sobre lo que destelló en mí. No en el significado, sino en la potencia de ese signifiante. No se habla del rostro amado en forma de definiciones sino de asociaciones; para nombrarlo ese rostro nos demanda la poesía.

\*

Lo real es la espectadora.

\*





¿Cómo se puede hablar de recepción *pasiva* de una obra de arte? ¿Qué es en fin el concepto de pasividad? El arte revincula con lo real en tanto logra atravesar a los cuerpos con afecciones sensibles potentes y subversivas; que abran una experiencia novedosa, que sean materialmente otro uso del espacio y del tiempo. Una experiencia que revitaliza, a la que hay que zambullirse. Atravesarse.

Una espectadora que atraviesa su sensibilidad con esa particularidad es tan activa como una amante.

\*

El movimiento no está en el coche que se desliza en la pantalla sino en el vértigo deseante de esa muchacha que se pierde en ese movimiento. La entrega del testigo, la carga. No obstante, tiene que estar el coche deslizándose para dar pie a ese vértigo; tiene que estar el efecto coche-se-desliza-por-la-pantalla.

\*

Las obras audiovisuales como cajas de efectos, como telarañas de afectos. Más o menos ajustadas, más o menos precisas, interseccionadas, movedizas.

\*

"Tu cuerpo no es una palabra,  
no mente ni  
tampoco dice la verdad.

Solamente está acá  
o no está acá."<sup>3</sup>

\*



Hay tanta actividad en la espectadora que por más que una película no se haya ocupado de generar derivas, de abrir espacios de fuga donde poder demorarse, herirse, engraciarse; ella los encuentra, los reviste, los alimenta.

\*

Eso que sucede cuando termina una película de Bresson: caminar con otra cadencia, acariciar cada objeto, un haz de luz sobre cada puerta, cajonera, papel.

\*

Algo que dice Rancière por ahí, su escena favorita de una película que luego al volver a verla no existe. Un artilugio del recuerdo. Hay que elogiar ese artificio -tan real-, el ensueño. La película que uno cuenta a un amigo, lo que dibuja el inconsciente o la mirada del otro o qué se yo.

\*

"Lo real es el lugar donde el mate circula" Osvaldo Lamborghini

\*

Después: bajas la escalera, salís, la cara de tu amante, su mano en tu cadera, la calle mojada por la lluvia; y la invasión de esa obra audiovisual resonando en tus células, abriendo estanterías en tu columna, marcándote el paso, haciendo foco en algún color, en alguna luz, en el aire. Volviéndolo particular. Erotizándolo.

Respirás, caminás, te detenés.

Pura gracia: plenitud de lo real.

■

---

1. "Power politics", Margaret Atwood





► **AL:** ¿Qué es para vos lo real? ¿Por dónde se juega?

**PC:** Para mí en eso de la imagen que tiene tanto poder que yo no me puedo escapar, porque estoy sumergido en ella. Ojo, no tiene que ver con que me este hipnotizando, o me este envolviendo en una especie de hechizo, donde puede existir también la manipulación. Sino todo lo contrario. Al sentirla auténtica, no me puedo despegar de ella. Me está abriendo una ventana a un mundo. Eso que la diferencia del famoso "acartonamiento" de la puesta en escena, donde se puede percibir los paneles, el maquillaje, el plástico. Esa maqueta cinematográfica que propulsó la última dictadura militar y se mantuvo residualmente por varios años hasta mediados de los '90. Ahí es donde puede encontrarse la potencia de lo real. Su gran gesto subversivo: desviar la mirada del pan y del circo. ►

# EL GRAN SEÑOR

## Apuntes sobre Héctor Olivera, *La sombra* (Javier Olivera, 2015) y el cine político en Argentina

Por Álvaro Bretal ■

Entre mediados de los 70s y mediados de los 80s, durante años políticamente oscuros y antes del auge del video, el cine argentino vivió su gran momento industrial moderno. Fueron años de policiales sucios, de comedias chabacanas y films de trazo grueso que abordaban temas políticos recientes y funcionaban muy bien en taquilla. En esos años el cine argentino ganó su primer Oscar, los directores independientes, experimentales y políticamente comprometidos tuvieron que dejar de filmar —o, peor, exiliarse— y unas pocas productoras dominaban todo el mercado nacional. La más grande de ellas se llamaba Aries Cinematográfica y era obra de dos socios, Fernando Ayala y Héctor Olivera. Aries fue creada en 1956 y, durante las décadas siguientes, produjo algunos de los mayores éxitos del cine nacional.

Olivera —director, productor, guionista y, sobre todo, empresario— construyó junto a su amigo Ayala un nada desdeñable imperio cinematográfico. Construyó, también, una casa, donde desde mediados de los 70s vivió su familia. La casa y su creador son los dos grandes protagonistas de *La sombra*, quinto largometraje de Javier Olivera, quien narra desde dos tiempos diferenciados: el auge —pasado— y la caída —presente— del artista y su obra. En un lugar menor queda la otra obra de Olivera padre, la cinematográfica, que hoy resulta ser, también, una sombra en decadencia. Las tradiciones cinematográficas en las que se circunscribe el documental de Olivera hijo no tienen ninguna relación con aquellas exploradas por Aries. El derrumbe de la influencia de su padre en el cine argentino es ejemplificado en la misma película que lo narra.





En *La sombra*, entonces, se cuentan al menos tres historias: la del padre-empresario y su hijo a la sombra ("el niño en puntas de pie intentando tocar los pies del padre, arriba del pedestal", dice en un momento la voz en off del director), la de la casa-mansión —nunca hogar— en pleno derrumbe, y la de un cine distante y opaco que, salvo algunas excepciones<sup>1</sup>, hoy genera más rechazo que admiración entre la cinefilia vernácula.

La materialidad es una de las tantas claves de lectura posibles del film. El aspecto más evidente reside en el abordaje del presente: obreros y empleados

de agencias de flete derrumban la casa y se llevan a algún otro lugar (un otro lugar misterioso, en eterno fuera de plano) todos esos bienes que en otro momento habilitaron una existencia cómoda y abundante, pero no necesariamente feliz. Los sonidos de grúas y martillos son reelaborados en clave musical: el diseño sonoro dota de ritmo a sonidos que, en sí mismos, pueden llegar a resultar infernales. La mudanza aparece como un hecho que, vaciado de sus molestias prácticas (también ellas fuera de plano), brinda la oportunidad de reflexionar sobre el pasado. La otra materialidad es la

---

1. Conviene recordar que *Aries*, además de los films de Olivera, comedias de Olmedo y Porcel, comedias castrenses y documentales folclórico-conservadores (y el documental reaccionario por excelencia del período: "*La fiesta de todos*" de Sergio Renán), produjo películas valiosas, como "*El jefe*" y "*Los tallos amargos*", ambas de Ayala, o "*Tiempo de revancha*" y "*Últimos días de la víctima*" de Adolfo Aristarain.



del material filmico: el digital del presente contrasta con el Súper 8 casero de los 80s y el filmico de las viejas películas del padre. Si los martillazos, el digital limpio y una cámara estable son el presente concreto y material, el grano huidizo tiene su correlato sonoro en canciones del pasado: viejas baladas y marchas militares que, difusas, regresan a la memoria como fantasmas acechantes.

Los dos tiempos del film, sin embargo, no están rigidamente separados. Los sonidos del pasado musicalizan imágenes del presente y viceversa. Es en ese terreno difuso donde se percibe un presente que se desarma. La voz de Olivera hijo ofrece algunas pocas ideas, claras y concretísimas. "Aplacar el vacío con cientos y miles de miradas", dice en un momento sobre ese hombre que "se hizo desde abajo" y cuya figura humana resulta tan impersonal como su cine. Lo

político tiene, en este sentido, un lugar relevante. En cierto momento, Olivera cuenta que en las fiestas organizadas por sus padres se mezclaban personajes de la alta sociedad con artistas y militantes de izquierda. Con el terror de la dictadura muchas de esas personas comprometidas tuvieron que exiliarse, pero Olivera pudo quedarse en el país sin demasiados inconvenientes. La hipótesis del hijo es llamativa: si su familia no tuvo que irse del país, dice, es porque la casa no parecía la de un revolucionario, sino la de un empresario exitoso. Al margen de esta curiosa idea, lo interesante es que esta anécdota recuerda que varias de las películas dirigidas por el magnate abordaron temas sociopolíticos o estuvieron basadas en obras de escritores comprometidos; desde *La Patagonia rebelde*, basada en el libro de Osvaldo Bayer, hasta *La noche de los lá-*



*pices*, pasando por adaptaciones de Tito Cossa (*La nona*) y Osvaldo Soriano (*No habrá más penas ni olvido*, *Una sombra ya pronto serás*). ¿No hay, en definitiva, cierta coherencia entre el falso compromiso político de una película como *La noche de los lápices* y los grandilocuentes gestos burgueses de su creador?

Una revisión de la filmografía del padre podría señalar, por ejemplo, que en raras ocasiones logra vincularse con sus personajes, empatizar con ellos, trascender la adaptación en piloto automático de la novela u obra de teatro de turno. Olivera fue uno de los representantes de un "cine político" cómodo, que podía ser consumido sin grandes preocupaciones ni incomodidades por la clase media que llenaba las salas de cine de la época. En *La sombra* se da a entender, en varias ocasiones, que para Olivera el cine y el dinero eran inseparables. Durante las

cenos que compartían, Ayala y Olivera hablaban siempre de cine, pero el cine —sobre todo cuando Aries se fue convirtiendo en la gran productora nacional— era sobre todo un vehículo comercial. Todo quedaría en una anécdota familiar si no fuera porque ese cine moldeó gran parte de la memoria colectiva argentina sobre ciertos acontecimientos históricos. Hoy en día es difícil pensar en el episodio conocido como "la Patagonia trágica" sin la mediación de las imágenes creadas por Olivera. Algo similar ocurre con la tortura y desaparición de estudiantes secundarios de La Plata en septiembre de 1976. El cine de Olivera ayudó a construir un imaginario sobre "lo real" pero, en ciertas ocasiones, su creador parecía preocuparse poco por los vínculos entre lo real y lo ficcional y por la responsabilidad en la representación cinematográfica. Sus películas contrastan fuertemente

con las de otros cineastas de la época que ejercían críticas disruptivas en términos ideológicos y formales pero nunca alcanzaron un reconocimiento similar.

El cine de Olivera y Aries habilita a algunas preguntas sobre el presente: ¿existen hoy cineastas que ocupen ese lugar? ¿se representan hoy acontecimientos políticos en el cine de mayor llegada entre el público argentino? La celebración que generó hace algunos años el estreno de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila) se debió, en parte, a que por primera vez en bastante tiempo se estrenaba una película política con potencial llegada comercial, que presentaba hechos del pasado desde una mirada enmarcada en cierto relato contemporáneo de la historia reciente. Pero, justamente, *Infancia clandestina* era una excepción y no la norma. Todas las películas dicen algo sobre el momento y el lugar en el que fueron hechas. Dentro del panorama argentino, son muchas las que se hacen cargo del lugar ideológico desde el cual construyen su visión del mundo y su puesta en escena, pero esas reflexiones parecen haber sido relegadas, en las últimas décadas, al mal llamado "cine independiente" — o, en todo caso, a películas financiadas por diversas vías pero que tienen como denominador común llegar a un público relativamente reducido. Política y masividad ya no parecen ir de la mano.

Tal vez una de las claves resida en el vaciamiento reflexivo del cine argentino durante el período post dictadura y en cómo los discursos formales surgidos tras la renovación del llamado Nuevo Cine Argentino de mediados de los 90s buscaron, salvo contadas excepciones, correrse de las narrativas dramáticas clásicas. Esto generó una valiosa apertura estética pero, también, una suerte de hueco en el cine contemporáneo. Sin ir más lejos, en Estados Unidos la historia es usada constantemente como insumo para películas de género. Los resultados no siempre son positivos, pero la posibilidad de jugar narrativamente con los acontecimientos sociopolíticos —desde obras herméticas hasta propuestas de corte industrial— genera una variedad estilística que, tarde o temprano, redundará en buenas películas comerciales sobre estos temas. Durante los primeros años del Nuevo Cine Argentino varios cineastas jóvenes intentaron acercarse al cine de género desde un lugar comercial, sin renunciar a sus miradas personales. El arco es amplio: desde Ulises Rosell y su comedia *Sofacama* hasta ese gran acercamiento a la última dictadura militar a través del thriller que fue *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano. Con el correr de los años, sin embargo, se fue ampliando la brecha entre películas de fuerte perspectiva autoral, por un lado, y films industriales impersonales por el otro.



*La sombra*, como sugerimos, no reflexiona explícitamente sobre esta problemática. Se trata de un exorcismo valioso, pero más centrado en lo personal que en lo específicamente político. Si bien ciertos comentarios de su director nos permiten ver que el cine de Olivera fue uno de los temas centrales del film en versiones anteriores, la película se terminó centrando en la figura del padre y el empresario, y no en su obra como cineasta. Hay algo, sin embargo, que nos ofrece una pista. La figura paterna, que se derrumba como la casa, arrastra algo más: tal vez toda una forma de hacer y pensar el cine haya caído a la par del imperio de Aries. Y no se trata de una estructura de producción inventada en los 70s, sino que tiene su origen mucho antes, con el surgimiento del cine de estudios. *La sombra*, entonces, también nos ofrece observar el auge y caída del último gran estudio exclusivamente cinematográfico —pre-multimedios— de Argentina, convirtiéndose en una referencia secreta pero insoslayable para comprender la historia moderna del cine nacional. ■



► **PC:** Yo recuerdo que Oscar Cuervo<sup>1</sup> se preguntaba cuántas películas del nuevo cine argentino han mostrado las tensiones y el conflicto entre el kirchnerismo y el anti-kirchnerismo. No es una tontería. Carri, Prividera y Caetano, son los pocos que han mostrado al campo, a la sociedad rural, como un poder que interviene los estratos de la realidad argentina.


**PP:** Me parece que la pregunta sería: ¿Qué relación tiene el cine con la coyuntura? Poner los nombres no es garantía de que estas transponiendo lo esencial de tu época. Para mí, habría que pensar ¿cuáles son las preguntas fundamentales de nuestro tiempo?

**PC:** *Victoria* de Juan Villegas me parece un caso curioso en su relación con la coyuntura.

**PP:** Es una película profundamente kirchnerista.

**PC:** Hecha por un anti-kirchnerista

**PP:** Fijate que no se juega solamente en lo partidario. Aunque Villegas intenta sacar todos los nombres, la película sigue siendo profundamente kirchnerista. Estoy definiendo al kirchnerismo como una época. La película encarna a una sujeta, que con toda su particularidad -además de ser el mejor alter ego del director-, está trabajando el imaginario de una época, que sin duda tuvo que ver con ciertas políticas públicas y construcciones simbólicas desde el Estado, pero no solamente con eso. Sino, con todo el universo sensible que la compone: una mujer del conurbano, artista independiente, de a pie, que lucha para sacar su disco, que tiene una profunda conexión con su familia a través de esa música, que entabla una relación amistosa con sus alumnos, etc.



*Goodbye Happiness,  
I almost didn't know you.*

**PC:** ¿Pero también no hay algo que influye ahí que es que al ser un documental observacional, es la película que Villegas menos interviene?. Y en esa no-intervención (ojo, ya sabemos que él es el que decide el plano, que va y que no junto a Manuel Ferrari en el montaje) se diferencia de sus ficciones, donde cada diálogo, cada acción, se ve que hay una decisión que se está tomando. Acá podríamos decir que hay una decisión de la no-intervención. Y en eso Victoria Morán termina teniendo una presencia mayor a la de Villegas.

**PP:** Morán, se podría decir, es la co-autora de la película. Es casi la que escribe el guión que luego filma Villegas. ¿Quién hace esa película? Es el resultado de que Villegas y Victoria se encuentran y se produce algo maravilloso. No me parece que intervenga menos porque es un documental observacional y el "sólo pone la cámara". Sino lo que cambia es lo que tiene para aportar la otra gente que participa, sobretodo Victoria. ►

- 
1. "La muerte del nuevo cine argentino y los cines posibles", publicado en el blog "La Otra": <http://tallerlaotra.blogspot.com/2017/12/la-muerte-del-nuevo-cine-argentino-y.html>

# EL CINE EN LO AUSENTE

A propósito de *Las Olas* de Natalia Dagatti

Por Pablo Ceccarelli ■





...DOS  
de los botones ROJOS  
de Parada de Emergencia,  
ubicados en las ISLAS de  
LIQUIDOS o en el Colector  
de Ventosas.

---

...OS

- Cortar suministro de  
energía eléctrica desde  
la Sala de Playeros.
- Retirar los vehículos  
de forma manual.
- Evacuar el área y evitar el  
ingreso de toda persona.

Un plano general vislumbra un paisaje arbolado, bajo un cielo escarlata y el sonido del viento que lo abraza. A continuación, una mujer de unos 40 años fuma al lado de un matafuego, mirando hacia un horizonte desconocido. Un nuevo plano general nos muestra al personaje en una estación de servicio. La mujer se detiene y su mirada en primer plano vuelve a fijarse en otro punto, mientras la música atmosférica comienza a sonar. Una bicicleta amarilla apoyada en una pared acompaña a una pareja, que se visibiliza por un espacio muy pequeño, besándose de forma apasionada. El personaje, completamente extrañado, los observa, para luego marcharse en su auto y recorrer solitariamente la ruta hacia el destino que le depara. Así comienza *Las Olas*, primer largometraje dirigido por Natalia Dagatti, quien escribió el guión junto con Sofía Bianco.

Esta primera secuencia sirve como puntapié inicial para introducirnos al clima que acompañará el resto de la película. Vera, el personaje principal interpretado de forma sobria y contenida por Deborah Nacarate, llega a la ciudad de Santa Teresita en época de temporada baja. Allí donde la ausencia es el fantasma que atraviesa cada esquina, cada vereda, cada banco de madera y la costa, donde solo se escucha el sonido de las olas y el viento. Pero sobretodo, el principal fantasma será el que se encuentra en la casa donde alguna vez vivió su madre. Una morada donde el personaje lentamente va entrando en contacto con los recuerdos abandonados: objetos, decorados, vestimentas, canciones y videos de la infancia se cuelan en el espacio. Al mismo tiempo, ella irá recorriendo la ciudad sin emoción ni conexión con el resto de los habitantes y los lugares por los que vaya caminando.

La película enfoca su mirada en los espacios vacíos y el peso de las huellas impregnadas en los distintos rincones. Las escenas se retratan con tiempos extensos y calmos, la iluminación favo-

rece los claroscuros en interiores y una luz etérea en exteriores, a la par de los sonidos del mar que envuelven el paisaje costero y los tintes electrónicos de la música de Manque La Banca. Todo esto construye la nostalgia que se respira en cada instante que acompañamos el recorrido emocional de su personaje. Son las apariciones de una joven (nombrada como Laura en los créditos) las que irrumpen para desconcertar a Vera. Algunos de estos momentos, como la primera interacción fuera del almacén o la escena de la ferretería, ocurren de una manera un tanto artificiosa. Pero en otros, como la secuencia nocturna en el laberinto, -donde la película abandona por primera vez los planos contemplativos por un montaje fragmentado-, o cuando Laura aparece en su bicicleta cantando *Porque te vas*, dotan a este personaje secundario de un aura espectral y lúdico, el cual invita a jugar al personaje con sus emociones y recuerdos. Todos estos ambientes que construye la película, la pesadumbre del duelo del personaje y el lazo que construye con las ausencias, son lo más logrado del film.



Sin embargo, algo que ocurre en *Las olas* es que la construcción más sensorial y atmosférica de la película quiere convivir con un costado de la trama más ligado a un puzzle, donde el guión va colocando constantemente pistas o señales explícitas en las escenas. Ya sea por diálogos que comentan personajes secundarios, citas de obras literarias o elementos particulares en los espacios, todos estos son fuertemente enfatizados (muchas veces de manera poco sutil) para que el espectador haga conexiones y reconstruya la relación de Vera con su pasado, como también para descifrar porqué su madre desapareció de su casa. Incluso hay dos momentos en que se hace referencias a otras desapariciones: un plano muestra un cartel que menciona a Rubén Darío Jerez, desaparecido el 25/10/2001. Y en otra escena, Vera dialoga con un hombre en la playa, preguntándole si ha vuelto a aparecer algún cadáver en la costa, lo que puede vincularse con los cuerpos de los vuelos de la muerte aparecidos en la costa de Santa Teresita. Estos dos instantes aparecen señalados de forma fugaz, sin mayor desarrollo, como si fueran un elemento más de ese rompecabezas intimista que desplaza el sentido político de estas desapariciones.



Recuerdo un momento de *Como me da la gana II*, película del documentalista chileno Ignacio Agüero. En esta, el realizador interrumpe los rodajes de diversas películas para preguntarles a sus directores y directoras “¿qué crees que es lo cinematográfico de tu película?”. Una de ellas, Marialy Rivas, contesta “el cine está en lo que uno no está contando en la historia [...] como si el cine estuviera en otro lado. Cuando uno escribe el guión escribe el esqueleto, lo duro, lo denso, lo que hay que narrar para que se entienda. Pero luego el cine es todo lo que uno puede improvisar a partir de ese esqueleto.”

Regreso a *Las olas*. A una escena en particular. Un plano general nos muestra a Vera recostada en un sillón. Ella se estira para abrir las cortinas de la ventana, flexiona sus rodillas y se acomoda nuevamente en su sillón, apoyada en el borde del mismo. Allí, la luz cubre su rostro, revelando una mirada melancólica que observa hacia afuera. A la derecha, en el borde del plano, una pequeña figura de cerámica se posa casi en la misma posición que ella. Arriba de ese vacío que antes debía ocupar su madre. Dos cuerpos que comparten una forma. Un vínculo en común, condensado en esa tercer figura ausente que se halla entremedio de ambas.



¿A que quiero llegar con todo esto? A que cada plano de la playa, de las olas golpeando contra la arena, cada sonido del viento y del mar, cada rincón de esa casa vacía, me emociona más que las lágrimas de Vera, esas que obligan al espectador a identificarse y tener que compartir ese drama. Más que la frase de Borges que citan Laura y Vera sobre la memoria, me conmueve ese cigarrillo que comparten al encontrarse afuera del club, ese gesto de encuentro entre dos seres que eran indiferentes hasta ese momento.

Como ese plato que se lanza al piso sin indicio alguno, rompiéndose en pedazos. O esos objetos arrancados de su utilidad y transformados en pequeñas obras de arte en el final. *Las Olas* funciona más cuando el clima hipnotizante y atmosférico con el que nos invita en su comienzo no se ve obstruido por la racionalidad y la rigidez del guión. Cuando la película percibe que lo cinematográfico, como los recuerdos de esa casa, de ese pueblo, puede estar en otro lado, "en lo que uno no está contando". No en las olas que golpean las costa, sino en la marea que se retira. Cuando siente que el cine puede no estar en lo presente, sino en lo ausente. ■

▶ **PP:** Hace un tiempo, leí el artículo de *Revista de Cine* donde Rosselli retoma un poco a Renoir y trae varias ideas. Una de ellas, es que las películas se juegan en un contrapunto entre los elementos "realistas" y los "artificiosos".

**AL:** La fricción.

**PP:** Sí, igual quiero decir que no estoy muy de acuerdo con esa concepción. Porque para mí, lo real es, siempre, producto del artificio. ¿Pero cómo puede ser que lo abierto sea producto de algo tan cerrado?

**AL:** Pienso en la actuación. Tomándola como unidad mínima. Es un artificio pero se expresa como real. Cuando a vos te conmueve, hay algo de ese cuerpo, de ese ser actuando, que hace correr una afección que no está presente, pero que se hace carne. Una especie de médium. Y eso es lo que te pasa con algo que es artificioso pero te da lo real. Se lo enmarca, se lo focaliza, pero también se lo produce.

**PP:** Pero eso tiene que ver también con la materialidad. Es lo que pasa en *Zama*: los cuerpos tienen una potencia, una configuración de significantes en sí mismos, atravesándolos, que otras



cosas no tienen. Para mí, sin duda, hay algo de lo real que se juega en la materialidad de las cosas, pero se juega en tanto y cuanto sea motor de esos significantes que se van condensando. Y también tiene que ver, cuando uno piensa desde la lectura, con los saberes previos. Los objetos del siglo XIX, no tienen la misma condensación que los objetos actuales. La alarma de un auto sonando, ya de por sí, en cualquier película, tiene para nosotros un montón de marcas que la campana del huevo del siglo XIX no las tiene porque, para nosotros, es una abstracción.

**AL:** Ahí estás volviendo a la idea de Cecca, de la relación con la coyuntura.



**PP:** Esa coyuntura es la relación de un montón de significantes que se ponen en juego porque hay saberes previos y transversales. Si nosotros tuviéramos la posibilidad de condensar significantes del siglo XIX en los objetos, podríamos viajar en el tiempo. Los cuerpos en esa película generan un puente. Porque tienen una carga tan actual que nos trae al presente. Pero funciona en el sistema del siglo XIX porque entendemos que esos cuerpos eran los mismos. Hay algo entonces de la materialidad que es importante.

**PC:** "Nadie sabe lo qué puede un cuerpo".

**PP:** Sí, pero eso que señalo en los cuerpos podría ser también con una silla. Si ella hoy tuviera para nosotros toda esa significación.

**AL:** No podría ser lo mismo, no podría tener la misma significancia.

**PC:** ¿Por qué recién acá llegó la noción de cuerpo?

**AL:** Lo real es un asunto del cuerpo.



**PP:** En la afección, sí.

**AL:** Es que si no hay afección no hay nada.

**PP:** Pero me parece más interesante la noción de afección que la de cuerpo.

**PC:** Para mí antes de la afección está el cuerpo, y de ese cuerpo vamos a la afección. La materialidad de las cosas. Es la relación con lo material, pero lo primero es el cuerpo. Los objetos, los actores, la puesta. Eso está primero. Y después es cómo eso va significando. Es un mundo que va más allá de la pantalla y de nosotros...

**PP:** Claro, vos ves ese más allá, vos decís "Yo cuando veo la inundación no puedo ver sólo el agua que me muestra la pantalla sino también..."

**PC:** Veo el agua entrando en las casas. Dubois en "*El acto fotográfico*", dice que en una fotografía se percibe el *arché*, el origen de esa imagen. Que uno puede trasladarse al espacio y al momento en que esa imagen fue tomada. Poder ver al fotógrafo armando la escena, la puesta de cámara, el encuadre.

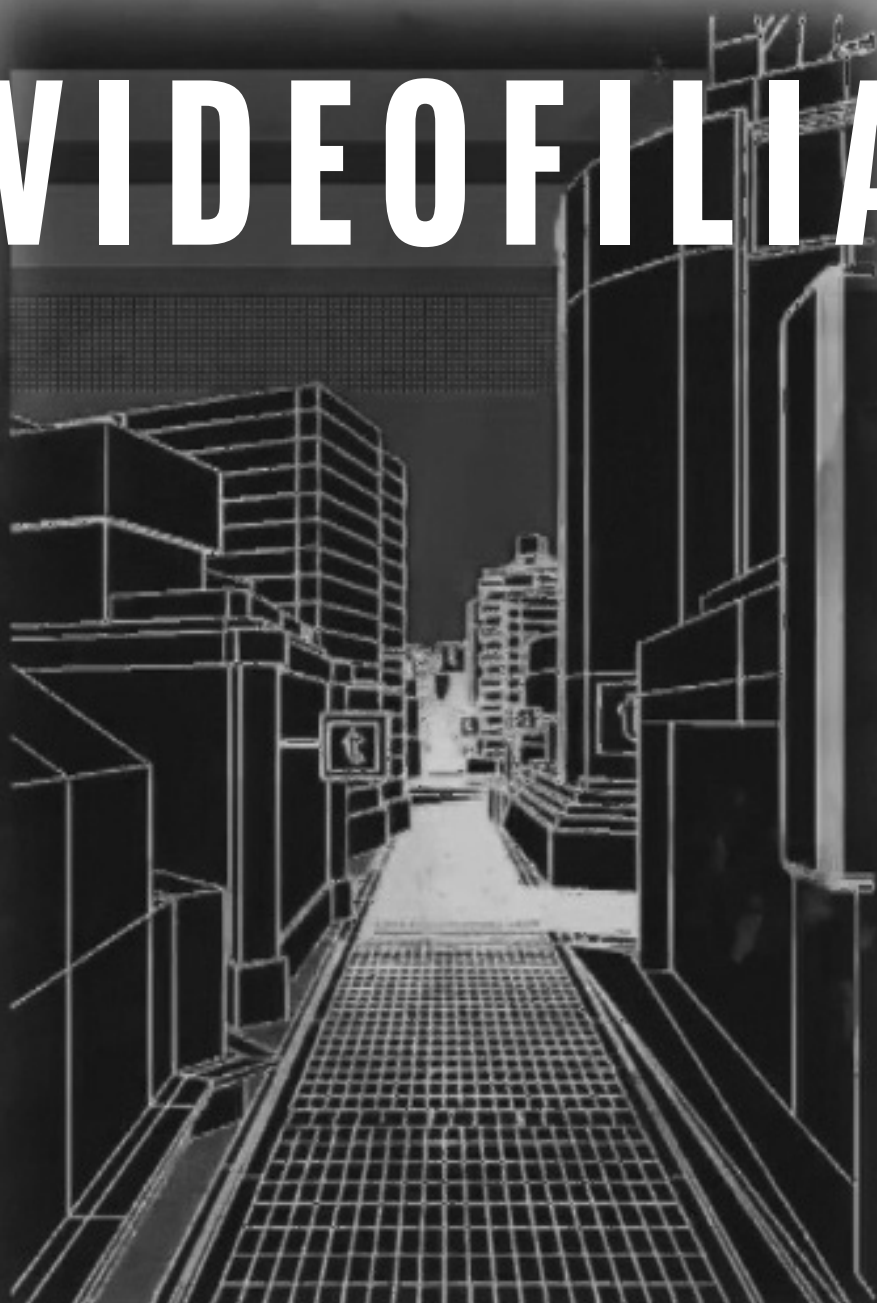
**PP:** Lo real se juega también en ese mundo profilmico al cual yo ingreso a partir de esa mirada.






**AL:** Es que la deconstrucción de lo real se juega distinto en el caso audiovisual que en la literatura, pensando esta idea de transposición que trajo Ponzí. En la literatura, para reponer la botella hay que reconstruirla por completo. En el cine también hay construcción pero hay una potestad de eso-real distinta. Si yo lo filmo a él y además escribo su retrato; para sus nietos va a ser más importante ver esa filmación que leer lo que escribí. Ese sustrato material es irreductible. Pienso en relación a lo que decís, poniendo en duda estas ideas que vienen de escritores (Borges, Saer). En el audiovisual cuando uno filma un vaso no es 'cualquier vaso', ya desde el momento cero es 'ese' vaso. ►

# VIDEOFILIA



# la virtualidad como crítica transformadora de la imagen.

Por Tamara Camparo ■



*Videofilia: y otros síndromes virales* (2015) es una película peruana de Juan Daniel F. Molero centrada en la historia de dos adolescentes (Luz y Junior). Ellos se conocen vía internet, tejiendo su atracción a partir de las redes sociales y el gusto por cierta cultura "under" cosmopolita, pero también a partir de una fuerte presencia del cuerpo dentro de una exploración pornográfica virtual. La trama plantea algunos lugares comunes, que han sido explotados con mayor voracidad en la cartelera actual: adolescentes en búsqueda de su identidad, los cambios generacionales mediados por nuevas tecnologías y formas de interacción, donde internet aparece como "necesidad" de conexión. Pero más allá de lo temático, la experimentalidad de la puesta en escena de la película constituye un ensayo interesante sobre cómo representar la hegemonía de los nuevos dispositivos.

En este sentido, se destaca como un caso que genera incomodidad en algunas escenas al simular una interfaz de internet como collage de ventanas emergentes (tutoriales, publicidades, porno, deep web, videojuegos, etc.)



Así *Videofilia* se plantea alterar la percepción, saturando de elementos que interactúan y distorsionan la imagen "realista". Aquella que, siendo tendencia del cine contemporáneo latinoamericano, vincula el realismo con lo verdadero, trabajando un registro pretendidamente verosímil de "la realidad" (aún en el plano ficcional), en donde la evidencia del artificio se leería como un aspecto negativo. *Videofilia* distorsiona la "pureza" de la imagen como reflejo crítico de la contaminación visual de nuestro entorno cotidiano. Contaminación que ha modificado nuestra percepción de la imagen y del "realismo". Para esto, recurre a diferentes soportes

audiovisuales digitales, y otorga un lugar importante a la imagen *pixelada* o *glitcheada* como efecto.

Es interesante vincular este film con *El auge de lo humano* (Eduardo Williams, 2016). Traigo este ejemplo porque plantea una temática similar: jóvenes, sexo, internet, distanciamiento, necesidad de conexión y la relación con los dispositivos tecnológicos, a lo que se le agrega un mundo laboral inestable.

Williams opta por describir este paisaje navegando entre el formato analógico y el digital en diferentes espacios geográficos (Argentina, Mozambique y Filipinas). La filmación en 16 mm se utiliza como un acercamiento 'documental' a



los personajes en medio de ese mundo digitalizado. Sin embargo, de la textura analógica no se deduce una crítica o comparación con el soporte digital. Tampoco la presencia de no-actores, que notan por breves momentos la presencia de la cámara, nos conduce como espectadores a reflexionar sobre los límites de lo ficcional.

Es justamente en esos aspectos en lo que considero que *Videofilia* tiene más potencial a la hora de cuestionar el modelado de las relaciones sociales a partir de los dispositivos tecnológicos. Porque si bien no se corre de su intencionalidad ficcional, la superposición del mundo de internet a lo cinematográfico entra

en juego como una crítica vuelta forma.

Existen otras apuestas para repensar el realismo perceptivo desde el lenguaje cinematográfico utilizando el soporte digital. Algunos ensayos recientes de una eminencia de la historia del cine como Jean-Luc Godard, *Los tres desastres* (corto de la antología *3x3D* (2014) y su film *Adiós al lenguaje* (2014), utilizan el derecha/izquierda del 3D como dos planos que se contraponen. Una experimentación formal que deriva en una parodia al 3D mismo como simulación de una percepción más realista.

Retomando el caso de *Videofilia*, encontramos una búsqueda y una caracterización generacional, en la que, ade-



más de la exposición de las relaciones con las nuevas tecnologías, también se logra escenificar una Lima heterogénea. Situaciones como la visita a la huaca o la limpia con el cuy se entremezclan con el uso preformateado de las redes. La ilusión de control que generan estos dispositivos refleja una alteridad marginalizada por un capitalismo que sostiene un discurso de supuesta inclusión a partir de los avances tecnológicos.

Justamente en esa intersección entre el medio digital, lo urbano y la representación de una juventud marginal es donde el film peruano propone un abordaje desde otra clase de código narrativo. En una entrevista a Juan Daniel F. Molero en el diario *Gestión*<sup>1</sup>, el realizador describe su film como perteneciente a un "realismo sucio", en contraposición a una tendencia predominante del cine latinoamericano, donde se opta por un "realismo minimalista", el cual busca cierta pureza formal sin contradicciones.

---

1. En: <https://gestion.pe/blog/el-cine-es-un-espejo/2016/08/videofilia-y-otros-sindromes-virales-critica-y-entrevista-al-director.html> (25/08/2016)



En el libro *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), Christian León conceptualiza el "realismo sucio" como forma de abordaje de un conjunto de films latinoamericanos. Estos surgen como respuesta a una marcada "crisis de representación" de la década de los '80s, cuyo gesto es poner en cuestión el pacto ficcional clásico a través del cuestionamiento de los cánones ficcionales y documentales. Hay, más allá de las temáticas (violencia, ciudades, marginados, jóvenes nómades), un "registro imperfecto" de la puesta en escena, que funciona como crítica a las representaciones impolutas que el capitalismo, con su cultural global, hace de los imaginarios locales o territoriales.

*Videofilia*, siendo un film experimental-trash de bajo presupuesto, resulta un caso interesante ya que permite reflexionar sobre nuevas formas de plantear la

influencia de la colonización digital en el marco de las sociedades latinoamericanas. Le da una vuelta de tuerca a un tema recurrente hasta el hartazgo en la escena independiente (la marginalidad urbana), trabajándolo materialmente a través del collage ruidoso. *Videofilia*, frente a la inminente hegemonía del digital, apuesta al abordaje de un realismo con otros esquemas, resignificando los nuevos dispositivos en la creación de las imágenes. Jaquea el realismo perceptivo a partir de la incomodidad del espectador, generando una simulación de lo digital puesta en un espacio en donde no esperamos verlo. Una cuota de crítica o atención frente a cómo nos posicionamos como consumidores de la imagen digital en nuestra cotidianeidad. Pero también nos interpela como espectadores, confrontando nuestras expectativas y experiencias de lo que es el cine. ■



▶ **PC:** Hay una escena de *El auge del humano* donde el personaje camina por un barrio inundado. ¿Cuál es la decisión ética de registrar en ese momento una secuencia de 'ficción'? Esa vampirización que hace la imagen (como ha dicho en alguna ocasión Prividera), succiona de la realidad para su beneficio sin pensar el contexto en donde se ha registrado.

**PP:** La vampirización me parece que tiene que ver con uso desleal de lo real. El sentido que dan las imágenes, la representación, al mundo y cómo lo formatean. Habría que afilar la mirada para ver qué sería esa vampirización de la imagen. Me parece que no se trata de lo profilmico en sí. Si el chabón de *El auge de lo humano* dejaba de filmar la inundación iba a seguir inundado igual. Capaz eso funciona como un archivo de las inundaciones que toma valor...

**AL:** Volvemos a la palabra ética, estás hablando de una ética de lo real.

**PC:** Siempre me acuerdo de este corto de Gleyzer, de *Ceramiqueros de la Traslasierra*, cuando le pregunta a la mujer: '¿Y dígame Alcira, usted cree que la vamos a ayudar con esta película?' Y ella dice 'Y tal vez nos ayudarían. Pero hasta ahora no nos ayudó nadie'. A partir de ahí los documentales de él tomaron otro rumbo.





**PP:** Hay que creer en el poder de la palabra, en el poder de las imágenes. A mí lo que me preocupa de *El auge del humano* es que hay un total descreimiento de la idea de sentido, hay una lectura muy superflua de los significantes. Irse a Camboya, a Vietcong o a donde sea, es todo igual. Sólo ilustra el concepto de la globalización. Entonces justamente se pierde el trabajo sobre la materialidad de las cosas. Eso es lo que me jode. No que filme la inundación, porque podría filmar la inundación y ser particular con eso. Insisto con la idea de 'ilustrar el concepto'. Hay realizadores que pueden irse a algún rincón del mundo, internarse y sacar algo particular. Jeff Zorrilla me parece un buen ejemplo. Es un estadounidense, que se vino a vivir acá, pero además graba Buenos Aires de una manera muy particular.

**PC:** ¿Pero cómo lo hacen en *El auge del humano*? ¿Con qué sentido?

**PP:** Ese es el tema. Cómo lo hacen en esa película, cómo funciona ahí. No que a priori si alguien se está inundando vos tenes que dejar la cámara. Igual si veo alguien que se está ahogando no lo voy a filmar...

**PC:** "Todo espectador es un cobarde o un traidor"

**PP:** El cine juega mucho con eso.

**PC:** Juega nuestro límite como espectadores, hasta que momento seguimos sosteniendo la mirada y cuando nos retiramos porque nuestra ética nos impide sostener la película. ►

# ATRAPADO SIN SALIDA

Una conversación con Jeff Zorrilla y Natalia Cortesi, a propósito de *Monger*.

Por Pablo Ceccarelli ■



**Pablo Ceccarelli:** ¿Cómo surgió el proyecto?

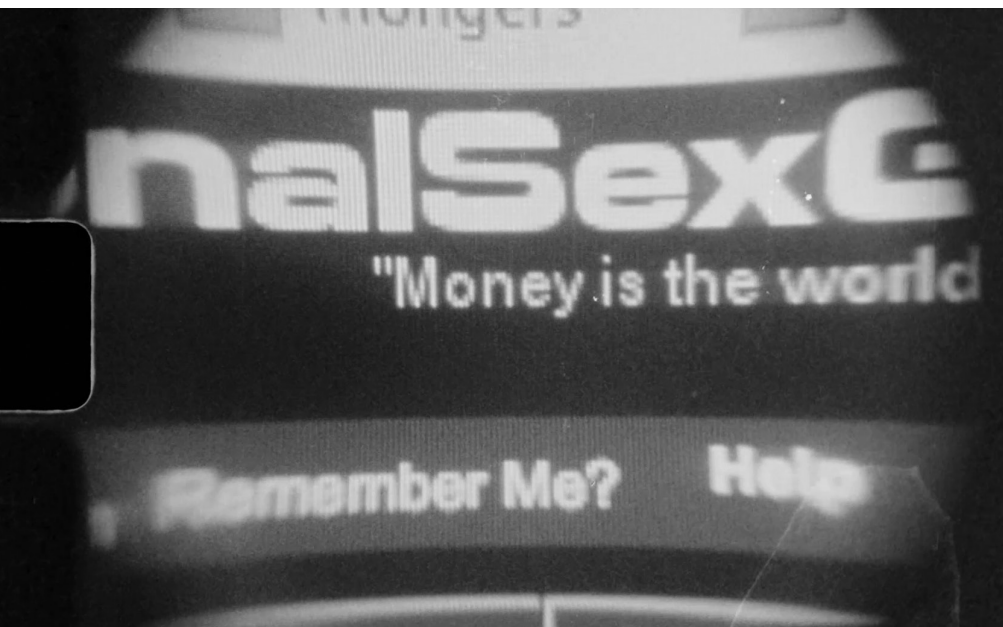
**Natalia Cortesi:** Llegamos al tema completamente por azar. Vivíamos en un departamento en Villa Crespo y necesitaba contactar a la persona que nos alquilaba. Googleé su nombre y me aparecieron muchos resultados de un foro, que es el que aparece en la película, donde se intercambia información entre turistas sexuales. Eso me shockeó. Me puse a leer completamente desconcertada pero al mismo tiempo muy fascinada. Jeff posteó en el foro diciendo "quiero hacer un documental sobre ustedes". Recibió muchas respuestas negativas y algunos hombres que estaban interesados en contar su historia.



**PC:** En el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata hubo espectadores/as que se sintieron molestos/as con la película, ya que sentían que no estaba acompañando todo el movimiento de luchas feministas. ¿Ustedes cuando la estaban haciendo sentían que podía ser leída en ese sentido?

**NC:** No hay manera de hacer una película sobre este tema sin pensarla en este contexto. Sería muy necio de nuestra parte. Nos planteamos muchísimo que contar, cómo contarlo, desde que punto de vista, pasando por muchas ideas diferentes. Lo que creo que molesta de la película es que no se pronuncia explícitamente sobre el tema que está tratando. Que eso no significa que no hay una opinión. Entonces creo que a muchos les molesta que no diga lo que se supone que tenga que decir en el contexto que estamos inmersos. Planteamos en algún momento incorporar más la voz de las mujeres, tomar otros puntos de vista, contarlos desde otro lugar. Y en un momento volvimos a la idea original y dijimos "no, la película tiene que estar contada desde el punto de vista de los hombres". Porque no es una película sobre las mujeres, sobre la prostitución o incluso sobre el turismo sexual. Es una película sobre el machismo, sobre por qué estos hombres hacen lo que hacen, sus motivaciones. Es muy fácil mostrar estos personajes como monstruos, locos o bestias. Y tuvimos mucho cuidado de no hacer eso. Por eso mucha gente cree que la película no emite una opinión. Pero si nosotros mostramos a estos personajes como monstruos se termina ahí el tema. Eso no le sirve a la película y no creo que le sirva a nadie. Porque para nosotros esos tres hombres son simplemente una muestra de algo que es más grande.

Siempre pienso en un chiste de Mafalda, donde ella está leyendo las noticias y Susanita le dice "¡Qué barbaridad!", a lo que Mafalda pregunta "¿Qué te pasa?" y la otra le contesta "Nada. Ya dijimos 'que barbaridad'. Ahora podemos ir a jugar". Si hacemos una película sobre tres tipos que están completamente locos y fuera de nuestra realidad, vemos la película, decimos "qué barbaridad" y nos vamos todos contentos a casa, tranquilos de que eso no forma parte de nuestro mundo.



**Jeff Zorrilla:** La idea fue entrar en su pensamiento. Entender de dónde viene todo esto. Pero eso no significa que estemos de acuerdo como lo que dicen ellos. Dentro de nuestra burbuja del progresismo creemos que las cosas están avanzando, pero hay un gran porcentaje de la población que no es así y no lo entendemos. Creemos que son extraterrestres. Y eso no ayuda donde queremos ir.

**PC:** ¿Pero cuánto riesgo hay que una película como *Monger* termine reproduciendo esto que inicialmente critica?

**JZ:** Es una buena pregunta. El personaje de Joe vio la película y le encantó. Dijo "esto es muy cool, cuando podamos hagamos la secuela". Su primera impresión fue que nosotros estábamos teniendo una postura a favor.

Hace poco veíamos la serie *Wild Wild Country*, sobre Osho, y sentía que hay un nuevo género del documental que está surgiendo con Netflix que juega con esta cosa de "¿Quién tiene la razón?. Ellos tienen la razón, pero estos también tienen la razón". O sea, juegan con la "ambigüedad de la realidad". Y yo no lo veo auténtico. Hay una especie de manipulación muy grande en "no ser manipulado".



### **PC: ¿Manipulación en no ser manipulado?**

**JZ:** Sí, ellos te presentan una película donde vos tenes que elegir lo que vos pensas sobre la situación. Pero te da información y te pone ciertas cosas en ciertos momentos para generar una ambigüedad que no es auténtica. La gente se siente feliz pensando "Si...puede ser, ¿quien soy yo para juzgarlos". Y para mi hay este juego en cierto cine actual. No creo que *Monger* sea este caso y que no tenga un punto de vista claro sobre el tema que trata.

### **PC: ¿Crees entonces que la ambigüedad no es algo auténtico, a diferencia de mostrar algo unidimensional, que genera mayor impacto y es más chocante para el espectador?**

**JZ:** Lo que sucede para mí es que antes la ambigüedad en el cine era algo que te incomodaba. Ahora es algo que, contrariamente, genera comodidad. "Es un asunto complejo", "es ambiguo", "bueno, son humanos". Eso es un lugar de comodidad. Y al final de cuenta el debate frente a esto termina siendo algo leve. "Este personaje hizo esto, pero también hizo eso. Uh, bueno, es que son humanos. Es complejo". Esto lo veo como un lugar de complicidad en el cine. También ocurre en el documental que cuando uno escucha una voz en off, te está contando "que es la realidad". Cuales son los hechos, las estadísticas, los datos que tenes que saber. En nuestra película, toda la voz en off es desde el punto de vista de uno de los mongers, que hablan del consumismo y el comercio sexual. Eso choca al espectador. Porque están tan acostumbrados a escuchar la autoridad de la voz en off. Nosotros queríamos que, de cierta forma, hipnotizara al espectador. Que este consuma la ideología de esas personas. Pero en un momento sea el que diga "basta, no merecen mi empatía" y rechacen lo que ellos creen.

**PC:** Esto que dijeron de la ambigüedad me hace recordar a lo que nos mencionaba César González<sup>1</sup>. Que el público le chocaba que en sus películas los personajes de clase media estaban caricaturizados. Y justamente opinaba también que “lo complejo” o “lo ambiguo” genera una comodidad en contraposición a la caricatura, que es más chocante.

**JZ:** Se convierte en la excusa perfecta para terminar la discusión. A mi no me importa si son complejos o no, sino cuáles son sus acciones y cómo repercuten. Ahí uno como espectador determina si acepta o no estos actos. *The act of killing* de Joshua Oppenheimer fue una referencia muy fuerte para mí. Cuando la vi en su momento quedé realmente shocked. Ese mirar desde la complicidad, mostrar las motivaciones. Por que de ahí es donde podemos aprender y descubrir muchas cosas.

**NC:** Claro, cual es el combustible que mueve esa rueda. Me acuerdo particularmente de una proyección en Uruguay. Una de las chicas que estaba en la sala decía que le generaba mucha angustia. Y nosotros sentimos que esa angustia es útil, porque genera reflexión. Y ella decía “bueno sí, ¿pero qué hago con esta angustia?. Me la llevo a mi casa y no me sirve para nada. Yo ya sé que

existe este machismo en la sociedad, que el patriarcado está en todos lados, no me suma más que angustia y dolor escuchar a estos personajes”. Quizás finalmente *Monger* sea una película para hombres. No lo sé.

**JZ:** Yo estoy en desacuerdo con eso. Muchas películas te hacen querer decir “¡Bien! ¡Estamos avanzando! ¡Estamos ganando la pelea!”. Y a mí me da ganas de decir “che, pero este otro mundo también está existiendo”. Obviamente que genera angustia, pero existe y tenemos que entenderlo para enfrentarlo. Sino en los espacios de proyección estamos cantando a coro. Todos pensamos y creemos lo mismo. ¿Eso que va a generar?. Para mí, contrariamente, la angustia va a generar la reflexión y la acción. A mí lo que más me interesa es escuchar a la gente que se enoja con la película. Pero algo que también pasó en las últimas proyecciones es que la gente que se enoja se va de la sala y no se quedan para decir que son las cosas que les está asqueando de la misma. Eso es lo que más quiero escuchar.

**NC:** La película trata de romper esa burbuja en la que uno vive, sobretodo en las redes sociales. Porque uno se relaciona con gente que más o menos piensa como uno. Pocas veces uno ve “la otra

---

1. “¿Que puede el cine?”. Conversación Publicada en Pulsión N°7: La pulsión popular



mirada". Por eso cuando pasan cosas en las noticias y me pongo a escuchar a los comentaristas, a veces pienso "para que me tomo el tiempo de oír toda esta mierda que me llena de bronca". Pero por otro lado me parece un ejercicio necesario. Porque uno piensa que todos tiramos para el mismo lado. Y no es así.

**PC:** En la película aparecen videos publicados en youtube, foros de internet, diversos dispositivos y pantallas. Las imágenes que provienen de ellas interactúan con nosotros constantemente. Sin embargo, una película en una sala, lo que nos muestra, puede llegar a impactarnos de una forma que no sucedería en la cotidianeidad. ¿No podríamos ver allí en el "cine" una potencia que no tienen otros medios para mostrarnos "lo real"? ¿Algo que genera tanto impacto que muchos, como los

**que ven tu película, deben irse de la sala por no soportarlo?**

**NC:** Me parece que uno está todo el tiempo recibiendo mensajes de la publicidad, de las redes sociales, de la televisión, etc. Pero cuando uno lo pone en una película genera un momento "otro", un universo condensado que genera otro tipo de reacción. Hace poco vimos un cortometraje llamado *What happened to her*, de Kristy Guevara-Flanaganque. Lo que hace es recopilar escenas donde aparece una mujer muerta en una película. Es impresionante, son 15 minutos de la típica escena que un investigador encuentra el cadáver de una mujer en un río. Pero es una compilación de una imagen detrás de otra. El corto tiene una voz en off de una actriz que le tocó interpretar el papel "chica muerta en la orilla", contando cómo fue la experiencia



de filmar ese momento. Es muy impactante cuando lo ves todo así. Pero todo el tiempo vemos esas escenas, en series y películas de detectives, policiales, terror, etc. Consumimos esas imágenes habitualmente, pero no nos shockean.

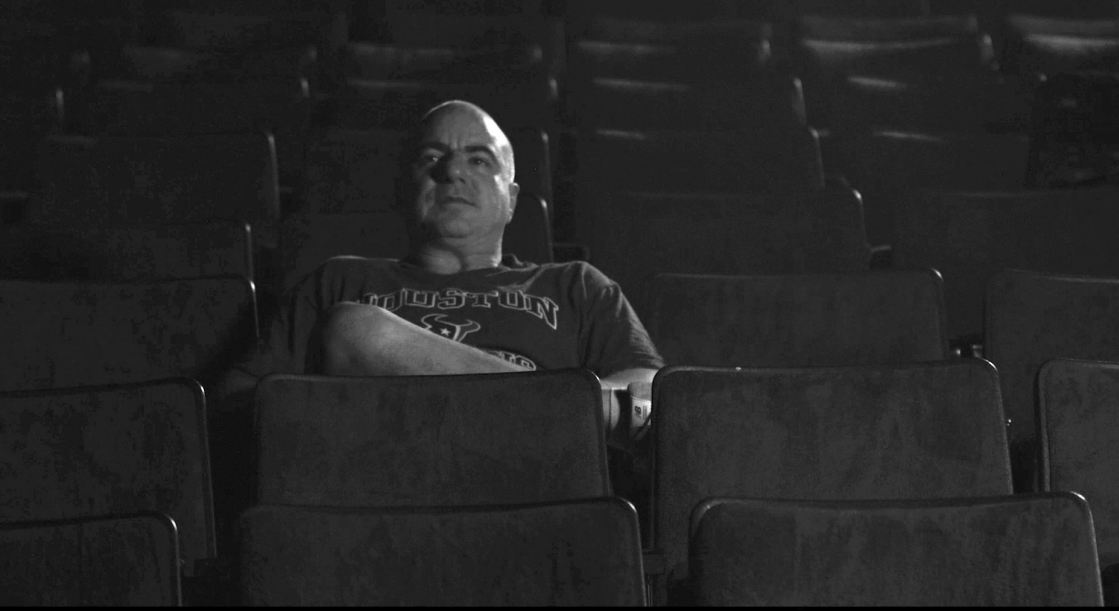
**JZ:** Yo creo también que en este momento youtube, las redes sociales y los dispositivos móviles proporcionan distracción y por lo tanto un distanciamiento. La sala de cine te brinda algo que es que uno no puede escapar de lo que está mirando. La única forma de hacerlo es saliendo de la sala, que mucha gente lo elige para *Monger*. Significa que algo los estaba afectando realmente. Para mi eso es algo todavía valioso del cine.

**PC:** ¿No crees que eso valioso sigue siendo la relación de la imagen cinematográfica con "lo real"?

**JZ:** No sabría qué es lo real dentro de una película. Porque en todo hay montaje. En todo hay manipulación. Jugamos con eso en nuestra película. Tenemos gente mirando a la cámara, tenemos el juego de la voz en off. No se que podría ser lo real. Para mi es la experiencia del espectador en ese tiempo que está viendo una película. Los 72 minutos que están viendo *Monger*. Esa es la realidad que está formando el vínculo entre el espectador y la pantalla. El universo que está construido en ese momento es lo real. La idea de una película, como una ópera o un concierto, es vivir una experiencia. Como dijo Hitchcock, "2 horas para no tener que ir al baño".

Yo por mi parte pertenezco al movimiento del cine analógico. En *Monger* hay muchas partes en Super 8 y 16mm. Muchas veces la gente me pregunta porque filmo en este material. Yo tengo mis razones estéticas para la película





pero más que nada es volver al fotoquímico. No tanto al realismo sino a lo físico, lo táctil, lo que no puede ser generado por el digital, como rayas y granos.

**NC:** No es solo una cuestión estética. El hecho de poder ver grano, marcas, rayas, puntos, todas esas cosas que pasan al filmar el analógico, te afecta de otra manera. Aunque sea inconscientemente. Ahí hay algo de lo real que no tiene que ver con la forma de representación sino con lo técnico, con la forma de producción de ese material.

**PC: En un momento del film, la voz en off dice sobre un material en super 8 "El arte es superar el obstáculo. Superar el obstáculo de creer que esto es real. Esto no es real".**

**JZ:** Me parecía muy interesante esa frase, porque mostraba que estas per-

sonas saben que es una mentira todo lo que hacen. Pero no se dan cuenta que tiene repercusiones reales. Es muy interesante como ellos buscan lo falso. Lo real es lo más peligroso. Porque ahí es cuando se complican las cosas. Cuando las emociones verdaderas salen a la luz. Es exactamente lo que quieren evitar con el dinero. Las emociones reales, las conexiones humanas.

**PC: El cine donde va Ramiro aparece como un escape.**

**JZ:** Sí, Ramiro se instala allí para escapar de la realidad que es demasiado decadente para él. Ver nuestra película es lo opuesto. Uno entra en una realidad que sucede cotidianamente, y la única forma de escapar es saliendo de la sala.

**PC: Pero también creo que lo real puede tener un vínculo con el con-**



cepto de "verdad". Con la manipulación digital y la llamada "posverdad" uno tiende a descreer y desconfiar de las imágenes. Recuerdo el año pasado estar en la 3° edición de "La Imagen Argentina", al mismo tiempo que sucedían las protestas por la reforma previsional. Allí Roger Koza decía que hay un debilitamiento del poder de verdad de las imágenes.

**JZ:** Bueno, de hecho durante la represión en diciembre del año pasado registre en filmico lo sucedido<sup>2</sup>. La gente que vio el video me comentaba que era muy impresionante ver las imágenes así. O sea, vimos muchas imágenes en internet y en la televisión. Pero hacerlo en filmico cambiaba las cosas. Yo fui, dejé la lata en la FUC, todo con lágrimas por los gases lacrimógenos. Y ahí me preguntaban sorprendidos "¿porque filmaste en 16mm?". Quizás sea una cosa estética, pero por ahí también suceda que genere una cosa más "real".

**PC:** Me pareció muy curiosa la última escena de *Monger*. Creo que es el único momento en donde veía una erotización del cuerpo femenino, para sacarlo de su lugar de objeto. Junto a los materiales en super 8, son un contrapunto de la película. En el digital veo la crudeza, este Buenos Aires deprimente, con todos estos personajes vacíos y decadentes. En lo otro pareciera estar lo fantasioso, lo erótico de la realidad y del cuerpo femenino que me parecía interesante.

**JZ:** Lo que pasó fue que cuando estaba haciendo la película en un momento me estaba pareciendo demasiado conservadora, anti-sexo, anti-erótica. Entonces encontré esas modelos vivas que se exponen para ellas mismas, casi como reclamando un eroticismo dentro de sus propios terminos. *Transposiciones*<sup>3</sup> (un cortometraje hecho con material filmado para esa secuencia final) lo pasamos en un Festival de Pos-porno. Me pareció



un espacio muy interesante, donde muchas mujeres están intentando reclamar una nueva sexualidad de la imagen dentro de sus propios criterios.

**NC:** Lo que pasa a veces con la discusión de la cosificación de la mujer es que cae en un extremo un tanto conservador, en el cual prácticamente no se puede mostrar el cuerpo femenino. En que si alguien decide mostrar un cuerpo, se está cayendo en la mirada cosificante. Me parece peligroso eso. Que la discusión caiga en que el cuerpo no puede ser erótico. Cuando lo interesante sería cambiar la mirada, la forma que se muestra el cuerpo de la mujer y donde ella es dueña de su propia sexualidad, de su propio cuerpo, de su propio erotismo. Hace poco, en una de las proyecciones, se mencionó que esa secuencia final dialoga con las imágenes que muestra Joe en su celular. Las dos son imágenes de mujeres desnudas, registradas por hombres. Pero por un lado tenemos imágenes de mujeres que no se ve sus rostros, que se niegan a mostrarlo porque no se sienten dueñas de alguna manera de esa imagen. Y por otro lado tenes una mujer en movimiento, que baila, que mira a la cámara. Hay de alguna manera una re-apropiación del propio cuerpo de la mujer. Eso para mi es lo interesante. No decir "como el mundo audiovisual desde hace años cosifica la mujer y su cuerpo, entonces no lo mostremos más. No existe más."

---

2. "Buenos Aires / Diciembre / 2017". Disponible en la cuenta de Vimeo de Jeff Zorrilla. <https://vimeo.com/257760308>

3. También disponible para ver en Vimeo: <https://vimeo.com/107939560>

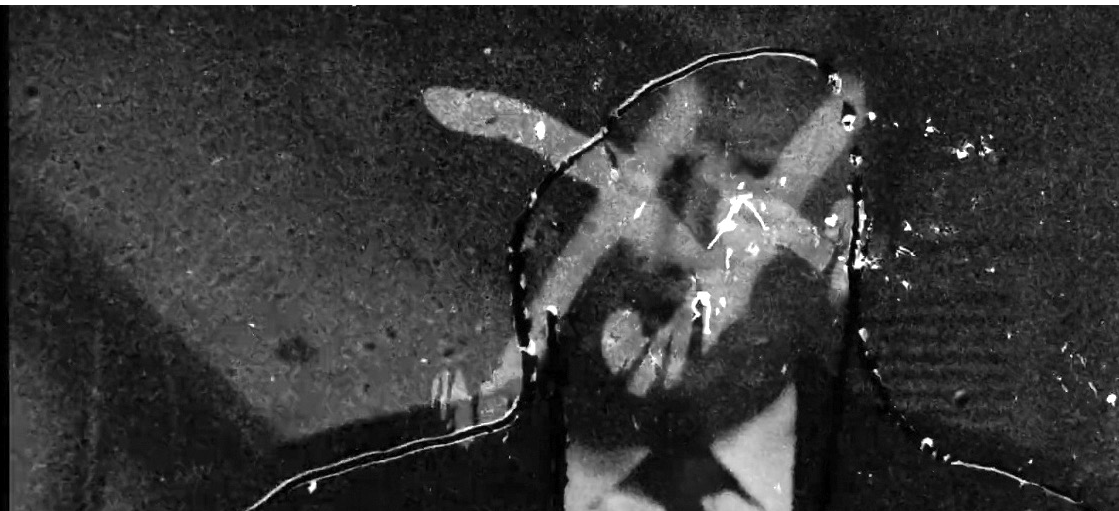


*¿No te dejan  
sacarles fotos de sus caras?*

**PC:** La primera vez que vi *Monger*, sentí que la película reproducía todo lo que criticaba al ponerse tan fiel a la mirada, al punto de vista de los personajes. Pero viéndola de nuevo, lo que me generó fue una sensación de vacío. Estos personajes son vacíos, ni siquiera siento que disfruten del todo lo que hacen. En el cortometraje *San Guerrero*<sup>4</sup>, donde aparece el personaje de Ramiro, el dice “Yo no vine a Buenos Aires a vivir, sinó que vine a aquí a morir”. Me parecía que gran parte del largometraje estaba concentrado en ese corto de 3 minutos y en esa frase. Esta es una película de gente que viene a morir. Todo está muerto. Buenos Aires, su gente, estos turistas también. No tienen expectativas. ¿Hasta qué punto hacer una película sobre gente que “vive para morir” puede ser estimulante?

**NC:** Algo que nos preguntan mucho es como puede ser que estas personas aceptaron hablar de estas cosas. “¿No tienen vergüenza?”. Lo que yo siempre les digo es que ellos no tienen nada que perder. Hay muchos de nosotros que tenemos algo que perder, algo que nos importa, nuestros trabajos, familia, amigos, lugar en la sociedad. Estas son personas que no tienen nada que perder, que no les importa nada.

**JF:** Yo los veo como un síntoma de una cultura que nos afecta a nosotros. Estaba haciendo una película sobre una cultura moribunda, que tiene esta tendencia hacia la muerte. Eso me genera tristeza y enojo. Ahora que tenemos a Trump como presidente estamos más cerca de la muerte que nunca. Entonces, yo veo un vínculo entre la ideología de estas personas y el momento donde estamos culturalmente.



**PC:** Reviendo tus cortometrajes, sobretodo *Laburo*<sup>5</sup>, observaba que este tenía una mirada muy optimista. Luego *Monger* es mucho más pesimista. Y más cerca de la fecha, hiciste *White Trash*<sup>6</sup>, sobre la asunción de Trump. Allí directamente hay furia y enojo. Pareciera que la intervención sobre el material representara tus ganas de meterte en esa imagen para destruirla, rasgarla, explotarla en pedazos.

**JZ:** Sí, me gustaría volver a la alegría. Tengo otras cosas más personales que son más optimistas y alegres. Pero es terrible, porque me fui de EE. UU. para vivir en otra cultura y una nueva vida, donde estoy feliz, pero igual estoy mirando hacia la muerte que escapé. ¿Por qué no puedo abandonarla?. Es algo de lo que no se puede huir fácilmente.

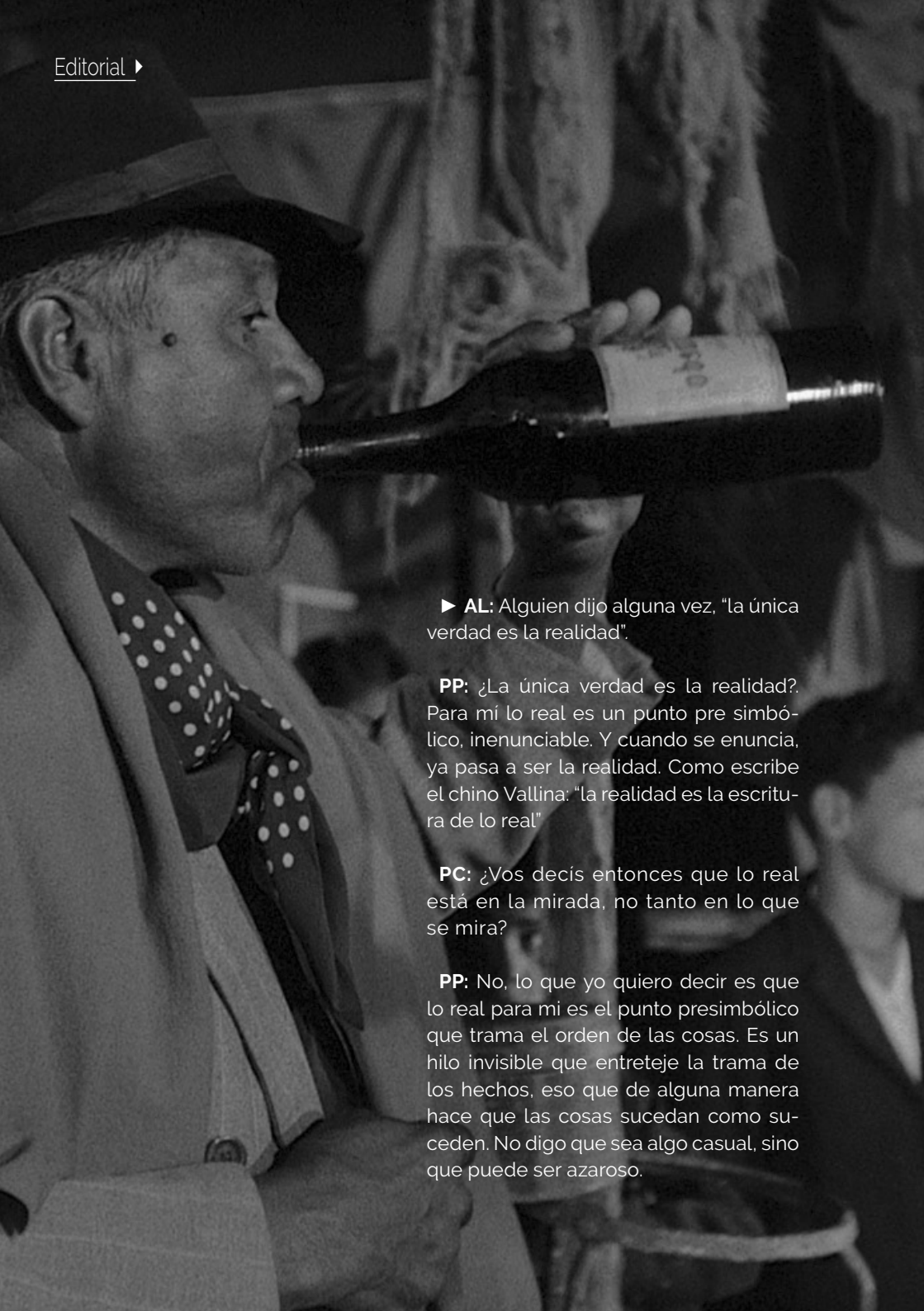
**PC:** Como la sala de cine. ■

---

4. Disponible para ver en: <https://vimeo.com/143884285>

5. Idem: <https://vimeo.com/75540268>

6. Idem: <https://vimeo.com/230866320>



▶ **AL:** Alguien dijo alguna vez, "la única verdad es la realidad".

**PP:** ¿La única verdad es la realidad?. Para mí lo real es un punto pre simbólico, inenunciabile. Y cuando se enuncia, ya pasa a ser la realidad. Como escribe el chino Vallina: "la realidad es la escritura de lo real"

**PC:** ¿Vos decís entonces que lo real está en la mirada, no tanto en lo que se mira?

**PP:** No, lo que yo quiero decir es que lo real para mí es el punto presimbólico que trama el orden de las cosas. Es un hilo invisible que entreteje la trama de los hechos, eso que de alguna manera hace que las cosas sucedan como suceden. No digo que sea algo casual, sino que puede ser azaroso.

**AL:** Es como la piel del mundo.

**PP:** El esqueleto del mundo. Estructura, pero a la vez es inenunciable. Esas serían sus dos características.

**PC:** Creo que necesitamos una cuota de materialismo acá.

**PP:** Coincido con que lo real tiene que ver con la materialidad de las cosas, pero para que llegue hay un paso previo. Saer lo que va a decir es "Gente, el mundo es el mundo y nosotros hacemos obra. Son dos sistemas". Entonces hay que reinventar lo real en cada obra. Hay que reinventarlo porque pasa de un sistema a otro. Me parece importante decir que hay un mundo y hay una obra. Que el mundo es un sistema con un orden, que tiene una forma, y que cada obra se juega en su propio sistema.

**AL y PC:** (a coro) Ejemplificalo con este vino.

**PP:** Saer dice "tenemos esta botella de vino". En el mundo la botella es. Está acá, está fría, huelo el vino que está dando vueltas. Para mí, adentro de esta botella está el vino con todo su misterio, que yo particularmente no tomo así que ni sé lo que es. Eso es el mundo. Si yo tuviera que llevar todo esto a literatura tengo que empezar por algún lado, tengo que describir la botella ¿y cómo hago? ¿Cómo llevo a la narración todos mis preconceptos sobre el vino y todo lo que eso me despierta? Hay un montón de decisiones. Si tuviera que hacer una película es lo mismo. Hay algo del orden de lo real, de mi experiencia del mundo, de la aficción que yo tengo ahora, que para ponerlo en obra lo tengo que reinventar. Diría, hay que **TRANSPONERLO**. Entonces cada sistema o lenguaje, merece sus propios órdenes. El lenguaje del mundo tiene un orden que es lo real. Después está la aficción que me produce mi experiencia en el mundo, y de alguna manera es eso lo que se transpone. Eso sería lo real de una obra. La pregunta sería qué procesos operan en esa transposición.

**AL:** La pregunta sería ¿que te da a vos la potestad para determinar cuál es una buena transposición y cuál no? Vos, por ejemplo, viste *Gritos y susurros* de Bergman en el ciclo Videodromo y te pareció una cosa que no te dice nada. Y a mí me conmovió el alma entera. En esta sistematización que vos haces, yo me pregunto: ¿Es determinable, es medible una transposición de lo real? ¡Ahí está la lectura!

**PP:** La idea de transposición yo la traje para que podamos profundizar. Pero lo real, para mí, no se agota sólo en esa afirmación. ►

# La delgada línea invisible

*Zama* y Lucrecia Martel

Por Pablo Ponzinibbio ■

Una novela es leída por alguien que luego hace una película. Otros van y vienen, revisan, escriben. Novela y película se persiguen la cola, compararlas me resulta inútil. Giran. Circulan. Y nosotros también. La circulación. Una membrana que va creciendo entre los individuos, mayor circulación, mayor irrigación de ese tejido. Así pasamos de sonámbulos solitarios a ser parte de una comunidad - dice - que abraza la soledad del cuerpo.

Zama, mutilado, sin las manos, con las que golpeó, violó, masturbó, símbolo del deseo que lo apresa, incapaz de escribir, espera la llegada del hombre que un siglo y medio después contará su historia -se escribe-. Con sus muñones, condena de la oralidad que fluye ante lo escrito, parece ser el monstruo perfecto para ella. Pero ella, por primera vez, pareciera renegar de esa oralidad. Entonces, pone en escena a la voz interior, condenando toda materialidad al yugo de un estado de conciencia. Quizás sólo escapen de esa condena los cuerpos, que siempre resisten y depositan entre nosotros la marca de su propia historia. Así *Zama*, la comedia alucinada, intenta ser la clausura del género histórico, o por lo menos su más refinada burla. Si se mira con atención, nada en *Zama* es "verosímil", pareciera haber un descreimiento total de la imagen.





En este punto, me encuentro yendo del río a las piletas, volviendo, una y otra vez, sobre estos terrenos fronterizos. Entre ellos aparece, como un fantasma, *La mujer sin cabeza*. Allí también se jugaba el descreimiento de la imagen, la exploración –territorial– de una conciencia, que nunca se entregaba. Busco entre ellas una delgada línea, que por lo general se esconde entre los márgenes –aquella que, sospecho, define la inevitable derrota de *Zama* (aunque nunca terminamos de entender ante quienes, quizás solo ante mis fantasmas)–. Intento configurar un mapa, pero aquella zona se opaca, cambia de lugar sus piezas, sus elementos en la mente del visitante a través del tiempo. Estoy frente a un objeto imposible de encerrar, *acartografiable*.

Sigo tras la línea, pasó horas escuchando a Martel por youtube hablando de la imagen, yo espero de ella mi esperanza. La propone como reflejo de una experiencia, un realismo enrarecido, una alteración de la percepción. Si un eco de aquello resuena en un espectador, puede surgir, de la fricción, una chispa. “Un segundo de revelación”. Sacudir la cárcel de nuestra mente para re-descubrir nuestra experiencia del mundo. Aunque se jacte de la falsedad de su artificio, busca una revelación que –siempre– lleva el signo de lo verdadero. ¿Cómo producir un material que posibilite este efecto? ¿Acaso ese chispazo de verdad, esa vitalidad que sutura de los



márgenes, - la fluxión a la que *Zama* no se entrega- aquello que se escapa, que se resiste a tanta estructura y artificio, no es su producto más refinado, su propia invención? Transponer lo verdadero es siempre reinventarlo. Toda adaptación es una invención, incluso el realismo. ***La realidad es la escritura de lo real<sup>1</sup>, nos escriben.***

Más que registrar la realidad -insisto- se trata de transponer lo verdadero, el núcleo irreductible de lo real, lo abierto, lo que se escapa. Reinventar algo de nuestra misteriosa experiencia del mundo. Reponer algo, la densidad y la acumulación, de su orden invisible. Habitar esa ambigua e impronunciable zona de nuestra afección, donde los significantes se superponen, se condensan y secretan. Estos, animados por la mirada del espectador, se mueven, se rozan. De aquella fricción (de los significantes) puede nacer una chispa en el espectador: una nueva experiencia del mundo, tan real como aquella inaprensible afección que dio impulso a la obra. Allí hay algo nuevo y verdadero.

---

1. Como dice Carlos Vallina en su texto "La experiencia del tiempo."

## PLANO



Una nuca de pelo rubio de peluquería, toma un té. El plano es preciso, apunta directamente a su oído, a este lo recubre como una coraza, o un velo, el espeso pelo rubio. Sobre el arrullo de un aire acondicionado u otro aparato antiguo, irrumpe, como un destello, una alarma de auto. Vero se asusta pero espera, voltea muy controladamente, algo de su gesto me recuerda al miedo.

## CONTRAPLANO



Un conocido la observa junto a la ventana. Es la primera vez que lo vemos a él en la pieza. Él también voltea hacia la ventana. Allí afuera, en la ciudad nocturna, la alarma. “¿Estacionaste el auto en la calle?” le pregunta.



¿Por qué voltea Vero? ¿Qué la (y nos) afecta? ¿Qué le roben el auto? ¿Qué este sea evidencia del "accidente"? ¿Qué venga la policía? La alarma tiene un indescrutable parentesco a una sirena (Así como la radio del remisse se parece a la de un patrullero, o las oficiales del hospital parecen buscarla a ella). Luego nos enteramos de que ella no dejó el auto en la calle, pero quizás en aquel momento lo olvidó o le preocupaba otra cosa. Tal vez, más allá del sobresalto por la alarma, no observa la ventana sino a su primo, quizás tiene miedo de que se entere de lo ocurrido. Quizás sólo porque lo desea (¿O ese deseo es producto del miedo?). ¿Podría tratarse de una mujer alterada y nerviosa por un accidente que se asusta con un sonido fuerte y estridente (aunque la alarma no lo sea tanto)? Lo cierto es que podría ser cualquiera de estas razones, algunas, o ninguna de estas. Compartimos una percepción, una mirada, cuya mayor cercanía se juega en su propia clausura, en su indeterminación. Ni ella, ni nosotros podemos definir con certeza sus motivaciones. Pero sí, entrevemos una relación - que no me atrevo a llamar orden- al que corresponden. En esta relación ambigua de los significantes sociales, perceptivos, sexuales, que se superponen, condensan y secretan, constituye la capacidad de fricción de *La mujer sin cabeza*.

Esa densidad está completamente ausente en *Zama*: su protagonista no guarda nada para nosotros y sospecho que eso se produce porque el movimiento es inverso: Es la conciencia de Zama, entregada a nosotros en la simpleza de sus motivaciones, la que determina la puesta hasta abismarla, y no la puesta con la densidad de sus materiales, la que presenta -aún como abismo- la percepción



y conciencia del protagonista. El físico escultórico de los esclavos, la acumulación de platos sucios, las deformaciones del habla, los gestos amanerados, hombres disfrazados de mujeres, entre tantas otras burlas del género histórico, no hacen más que afirmar las reiterativas preocupaciones de Zama. Pensemos los espacios, en esas casas conectadas directamente a un establo o un *"prostibulo"*. Desarmados de su lógica, aparecen como espacios metales de Diego. La película desacopla a los elementos de su dimensión referencial, para convertirlos en presencias enigmáticas, símbolos del viaje alucinado de Zama. Pero, perdida la dimensión referencial de la imagen, se clausuran los significantes al negarles su propio trabajo de relación. Me pregunto si la delgada línea, entre una película y otra,

se juega entre la distancia de la diégesis presentada y la experiencia de mundo. ¿Acaso la alarma de un auto no está densamente cargada de significantes/informaciones incluso antes de que comience la película? ¿Podríamos decir lo mismo de los objetos del siglo XIX?. Martel entiende que tiene que reinventar la época y acaba en la única salida posible: alucinar. Para hacerlo, dice, prefiere aquellos objetos que conoce en su uso, "tienen más información para mí". Creo que busca una densidad, conocer a fondo los atributos del objeto a utilizar.

Un hallazgo perturbador: las presencias desafiantes de los subordinados. Esclavos y mujeres, interpelan y encarnan una conciencia contemporánea. Ellos y ellas miran desde el presente a la patética imagen del pasado que tene-



mos; Don Diego. Los cuerpos resisten, sospecho por su materialidad, por ser tan eminentemente actuales como históricos. Son un puente. Es donde la fatalidad del registro, su inminente actualidad, se vuelve una potencia. Su gesto desafiante, su resistencia a la dominación (del amo y la cámara) nos resulta esperable para cualquier época XIX o XXI. Allí hay una carga, dar cuenta en detalle de la mistificación que transforma la cultura del dominador en naturaleza universal. Esa es la historia no contada que, precisamente por no tener registro, o por ser tan falsamente insostenible, permite la libertad, la superposición de los tiempos: la creación de un nuevo orden espacio-temporal.

Una película de fronteras, ubicada en el momento previo a la inminente creación de las mismas, fricciona una identidad, su conformación y su fluxión. Lucrecia va tras el mito, el origen. La persistencia de estas líneas propone una densidad que no podemos desconocer. Ante ella me encuentro, aún, balbuceante. Esta (re) fundación que se alucina, poblada de signos precisos de rebeldía (desde las uñas pintadas a animales que miran a cámara) pareciera perdida ante el trabajo de relación que (no) se establece entre ellos.

Martel es la expresión de un método. La vitalidad de su cine radica en su transversalidad. Situaciones, presencias y referencias, que se amontonan y



refractan como ecos, desbordan su sentido. Es el producto, o el efecto, de múltiples capas en relación, es decir, de una densidad "simbólica". Toda esa labor polifónica, acumulativa, metafórica, genera su sentido último en el minucioso trabajo de relación y *cifra a la narración*

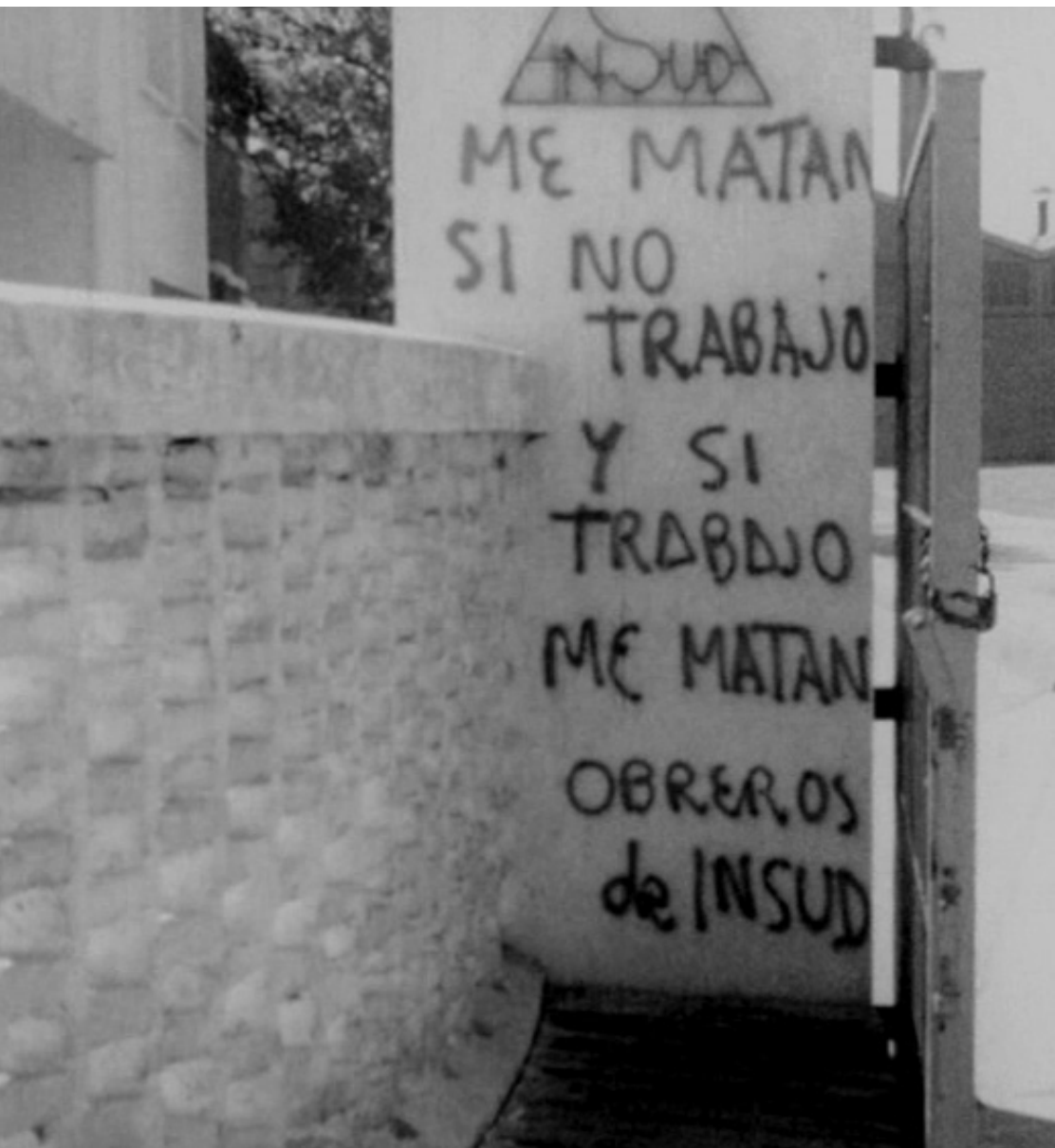
*como si instintivamente supiese*

*que no vivimos nuestra vida más que al margen de los acontecimientos*

*superponiendo nuestra experiencia a la reflexión confusa sobre sus sentidos.*

Juan José Saer, prólogo de *Zama*.

■





► **PP:** Lo real es una afección, es el resultado del encuentro de alguien con un objeto. Hasta ahí estamos de acuerdo. Pero esa afección se produce en una zona de movilidad que adquiere el objeto en la mirada. Traduzco un poquito. Cuando yo veo algo y me sacude, lo que me conmueve es, en parte, indecible. Pero aún así corresponde a un orden, a lo real. Y lo real se juega en mi experiencia de las cosas; en tanto allí se condensan y secretan una multiplicidad de significantes que se rozan.

**AL:** Hay un estímulo. Frente a él; ¿cómo articular esa concepción de orden sin hablar de lectura? Porque hay una afección que tiene que ver con la capacidad de lectura de cada uno.

**PP:** Coincido. Tiene que ver con la lectura y con los saberes paradigmáticos que son transversales. Todo ese conocimiento cultural que trae cada subjetividad a la lectura. Entonces por supuesto que en cada espectador hay particularidades.

**PC:** ¿Y la identificación ahí como juega?

**PP:** Es lo que me dice Agus. Que el objeto no lo vas a poder determinar nunca porque es distinto frente a cada sujeto. Porque hay saberes y contextos que son muy distintos. Sin duda es así, y eso hay que revisarlo en mucha profundidad. Volviendo a lo real, para arrojar lo más "hueso" que encontré, digo que es esa

zona, casi de indeterminación -aunque no me gusta mucho esta palabra- producida por la movilidad de los significantes.

**AL:** La ambigüedad.

**PP:** Pero es la ambigüedad que se produce, no con cualquier cosa, sino con varios significantes que en sus relaciones se terminan moviendo. Un ejemplo, *La buena gente del campo*, de Flannery O'Connor. Allí se habla de una piba que estudió filosofía, que le encantaría estar en la ciudad pero tiene que estar en el campo por un problema del corazón y porque tiene una pata de palo. El cuento básicamente va de que esta piba, que es una nihilista total, un día se encuentra con un vendedor de biblias que parece medio pelotudo y la seduce. Al final el tipo era un estafador que le roba la pata de palo. Y cuando lo hace se produce una afección. Estamos hablando de un modelo más clásico, donde casi todo está puesto en la narración, y también es literatura, pero me parece que nos puede servir para pensarlo igual. Porque si uno se pregunta porque nos conmueve cuando le roba la pata, primeramente uno podría decir: porque efectivamente le roba la pierna, la posibilidad de moverse, pero también le roba de alguna manera la inocencia, casi parece una violación, le roba la parte de su nihilismo. Y uno podría determinar ahí una lista larguísima de significantes posibles. En ese cuento la pata de palo se va car-

gando de significados. A todos les llama la atención, la identidad de la protagonista que es grotesca en su vestimenta y nombre (en clara consonancia con la pata), su nihilismo se va cargando allí -la misma autora dice que "esa pata tiene algo del corazón de esta chica"- . Ahí empezamos a ver que hay sentidos móviles, porque puede ser una cosa, la otra, todas o ninguna de las que mencione. Ahí está lo indecible. Está cargando las tintas desde todos los ángulos posibles, para que se generen fricciones. Ahí sale el chispazo, la afección. De todas formas, no son definiciones cerradas, son matices. No es medible, ni es una receta. Si definimos lo real como el producto de una condensación o fricción de significantes, por supuesto uno podría preguntarse ¿cuántos significantes se tienen que poner en cuestión para que aparezca esa revelación, lo real?

**PC:** Ahora, ¿Toda esta carga de análisis sobre lo real, no tendería a paralizar nuestra posibilidad de relacionarnos con las películas? Hay algo que yo veo en Raymundo Gleyzer que tiene que ver con el poder de verdad que puede tener lo real. En sus cortometrajes, en *México, la revolución congelada*, incluso en *Los traidores* (que es ficcional), me remite a decir "acá hay algo verdadero". No está falseado, sino que impacta con una fuerza que no veo en la actualidad. La pos-verdad, la manipulación digital, lleva a descreer en las imágenes. Enton-

ces ninguna nos va remontar a algo verdadero. A eso que se vuelve infalseable.

**PP:** Primero, no termino de entender a qué llamas "poder de verdad". Creo que lo verdadero es producto de la ficción. Martel en un momento dice que ella filma para generar un chispazo en el público. Para que en un instante de la película, aunque sea un segundo, se le revele algo al espectador. También dice que quizás a alguien le pasa con una actriz y a otro con un sonido. Ella no sabe con qué se va a producir ese chispazo.

**AL:** Ella dispone elementos.

**PP:** Dice "es una revelación", le da casi un carácter místico. Es ver lo que antes no se veía. Ahí se juega lo verdadero, que es el núcleo irreductible de lo real. Y ahí me parece importante hacer una distinción entre aquellos que descreen de la imagen, que a esta altura me parece bastante prudente, y aquellos que también descreen de la imagen, o al menos la ponen en cuestión, pero lo hacen sin abandonar la búsqueda de una verdad.

**PC:** O sea, se podría decir que antes, volviendo a Bazin, estaban los que creían en la imagen y los que creían en la realidad. Y ahora, todos descreen de la imagen, pero están los que buscan una verdad en ella y los que no. ■



# LA EXPERIENCIA



# DEL T I E M P O

Por Carlos Vallina ■

*La vela se iza.  
Los saucos de la orilla  
se alejan corriendo.*

Estos versos constituyen un haiku que Eisenstein refiere como un análogo a la secuencia de un film de Dovzhenko sobre una novela de Gogol. "Ni bullicio ni estruendo" y "al mirarlo no se distingue si su inmensa anchura se mueve o no... y parece encantado como si fuera de fluido cristal".

Lo que permanece fijo aparenta moverse, lo que se mueve se inmoviliza, entre ambos momentos se despliega la más compleja de las dimensiones cinematográficas, que resulta de articular el espacio y el tiempo.

La cuestión principal de la condición cinematográfica es que lo real se presenta en forma de imagen. Cuando decimos imagen aludimos a una existencia visual y también sonora. Esa imagen podría conducirnos a las ambiguas sombras que los nacidos esclavos en la oscuridad de la caverna confunden con la idea de lo real en Platón. Ellos, sometidos desde su nacimiento a un equívoco, una falsa representación, una presencia ilusoria, deberán ser conducidos hasta la entrada del pozo profundo de su ignorancia e impulsados a ser deslumbrados por la cegadora luz, que para el filósofo se define como lo real.

La sala oscura del espacio cavernoso y acogedor donde se proyectan imágenes, y al que acudimos de modo recurrente, en una delicada obsesión, aunque pudiera confundirnos que los encuadres electrónicos de los dispositivos contemporáneos parecieran reemplazar esa gruta, sabemos que lo que nos aísla del mundo es nuestra mente y no el dispositivo, lo que podría enfurecer las postulaciones griegas.

Porque desde las sombras chinescas, los caballos registrados, los hermosos nombres como el fenaquitiscopio, hasta llegar a la noche de insomnio de Louis Lumiere, el anhelante deseo humano fue extraer de la mente las infinitas representaciones y contradecir al idealismo con la contundencia de la imagen. Esta, inevitablemente producirá un universo que disolverá los límites del mecanicismo, de la sospecha y de la negación del lenguaje cuyo fundamento se encuentra en los fragmentos de mundo, en la sintaxis de su doble, de su cuerpo material que en esta nueva dimensión comunicante invierte el ejemplo admonitorio de la servidumbre y permite la liberación de la conciencia humana a través de la conquista de la realidad.



Porque la realidad es la escritura de lo real. Y la enunciación de Bazin acerca de "directores que creen en la realidad y directores que creen en la imagen", y que me ha perseguido desde mis estudios tempranos e inocentes en aquella escuela de cine, finalmente se ha suturado en la comprensión de que no es posible dar vida a una sin la otra.

La experiencia espectral compromete una dialéctica, que es atravesada por la actitud militante, no necesariamente consciente desde el punto de vista de una racionalidad extrema, y que nos sitúa frente a cada film, cada obra, cada construcción audiovisual con la potencia de la referencialidad, que nos devuelve enriquecidos o frustrados, enamorados o distanciados, fervorosos o pasivos, pero nunca indiferentes, al ajuste de cuentas que todo ser social solicita críticamente, en el nivel que corresponda, al logro o el fracaso de la práctica de ese lenguaje.

Es real *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) desde el momento en que las nubes de la tormenta se acercan alrededor de esa piscina inmunda, en la que seres sin destino se amontonan en un supuesto ocio y tintinean las copas desbordadas de vino para alimentar el sueño provinciano de un territorio que propicia que los más jóvenes corran junto a los perros, armados para violentar algo indescifrable aún pero que no estalla, que se somete plano a plano, al encuentro de la vaca empantanada. Es real porque fue posible en la realidad imaginaria, que no quiere decir extraña o fantástica, sino poblada de imágenes de Lucrecia Martel.

O la realidad danzada de una coreografía fascinada por la suave y sanguínea disputa de los gallos, encendiendo la pasión sin destino de Aniceto y conmoviendo la dulce ingenuidad de una Francisca, que no puede menos que girar alrededor de la memoria de la otra, la del blanco y negro, de la desesperanza en el amor y la esperanza en la política de Leonardo Favio.

Si el islero tiene los ojos abiertos antes que amanezca, si no puede llevar por el excesivo duelo a su mujer a través del río a una fiesta criolla, de animales y peces, de familias que viven sus vidas en un discurrir sin culpas. Si traslada, el islero, los limones en la cesta de ese árbol del





cual se dirá que da unos bellos frutos, y que responderá a la pregunta de cuándo lo plantó con la respuesta de que ya estaba cuando había nacido, que cada gesto, cada saludo, cada arribo, cada carcajada, cada infancia en esa rivera en donde también los sauces se alejan si el bote pasa o el bote se detiene si desde la orilla miramos, como mira Gustavo Fontán las páginas apalabradas, incisivas, martilladas como si fuera el orfebre mismo de las mismas imágenes que le entregó el escritor. Porque es un limonero *real*.

Y también esa noche al salir del San Martín, que ya no cruzaba Los Andes sino que me albergaba a mí para que conociera a una de las más profundas amistades que aún conservo, Antoine Doinel, y que compartiría mis golpes con los suyos. Él en su París que yo sabía desangelado, tan solitaria como la adolescencia, girando en un parque de diversiones a una velocidad cuya tempo-

ralidad vertiginosa no impedía sentir el lento fluir de la soledad. Porque Truffaut cruzó el *Haiku* de su propia soledad con la pantalla diabólica, en la nave de Cinecittá, en el Xanadú de Orson, estremecido o la feroz persecución del tiburón de su amigo americano.

Uno es finalmente un pasajero, alguien que intuye que las preguntas que hacemos, las entrevistas, los registros, las apariencias no siempre tienen las respuestas que buscamos. Y entonces, en nuestra desesperación por conocer nos convertimos en otro e intentamos, a través de ese pasaje ritual, reconocernos a nosotros mismos. Por eso, Antonioni nos alertaba que con las imágenes también se puede mentir.

¿Pero no es acaso también la mentira un modo de distinguir lo real? Quizás no exista la misma, quizás solo la verdad sea un descubrimiento fatigoso, a veces desconcertado, pero siempre deseable, de que la apariencia en su paso



por la pantalla nos revele lo que Alicia descubre atravesando el espejo, a saber, que la habitación reflejada es igual, idéntica en la que jugaban los gatos y ardía el fuego del hogar, pero diferente, habitada por aquello que se insinúa como posible pero que solo lo verificaremos en ese infinito viaje, en esa *road movie* perpetua en la que sólo nos hacen falta un par de motos, viajar al sur y morir en el intento.

¿Hay algo más real, complejo, especular, que el parque de diversiones de la mente instalada sobre la cortina de terciopelo rojo en donde podremos descubrir quién asesinó a Laura, pero que jamás abandonaremos el itinerario que nos impone saber que un culpable no es el único, que de algún modo también nosotros transitamos hacia los picos gemelos?

Lynch, citas:

1. "Me encanta la lógica de los sueños. Pero rara vez he obtenido alguna idea de los sueños. Saco más ideas de la música o simplemente de salir a pasear"
2. "Cuando estábamos rodando el piloto de Twin Peaks teníamos un ayudante de decoración llamado Frank Silva... estábamos filmando en casa de Laura Palmer y Frank trasladaba muebles de un lado a otro... Yo estaba en el pasillo, de-

bajo de un ventilador, y una mujer dijo "Frank no coloques el vestidor debajo de la puerta. Te quedarás encerrado en la habitación."

3. "Y me vino a la mente la imagen de Frank en la habitación. Corrí y le pregunté si era actor. 'Da la casualidad de que sí', me dijo. Porque en L. A. todo el mundo es actor. Y puede que también en el resto del planeta. De modo que le dije: 'Frank, saldrás en esta escena!'"

El cine, o mejor aún el cinematógrafo - es decir la escritura con imágenes y sonidos - no se detiene en la instancia de definirse entre marcos genéricos, no es ficción, no es documental, no es experimental. Siempre es un cine de la incertidumbre, de la seducción, del erotismo posible que encontraremos lejos de otras representaciones. No por abominar de ellas. Por el contrario, las ama y las admira, pero se distingue por creer en sus propias poéticas. El cine es presencia de lo invisible y de la ausencia, por lo que siempre esperaremos de él que nos revele nuestras esperanzas. ■

#### Bibliografía:

- Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnica cinematográficas*.
- Lynch, David. *Atrapa el pez dorado*.

Filmografía: *La ciénaga* | *Aniceto* | *El limonero real* | *Twin Peaks*



**SOUND AND VISION**

**CICLO DE CINE**

**CINE SELECT - LUNES 21:30 HS**

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

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

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

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

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

**Select**  
PLAY ▶

TODO EL **CINE PLATENSE** EN UN MISMO SITIO

REVISTA CALIGARI

YA SE ENCUENTRA  
A LA VENTA

[www.caligari.com.ar/revista.html](http://www.caligari.com.ar/revista.html)

Revista Caligari. Edición impresa  
Año 1 - Número 1



# 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/>

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



IMAGINARIA

Club Hem EDITORES

**Terrome**

ra.taller.estudio

**NINJA!**  
PRODUCCIONES

SUGAR+FA

TRANSITO  
EL IMAGINARIO EN MOVIMIENTO

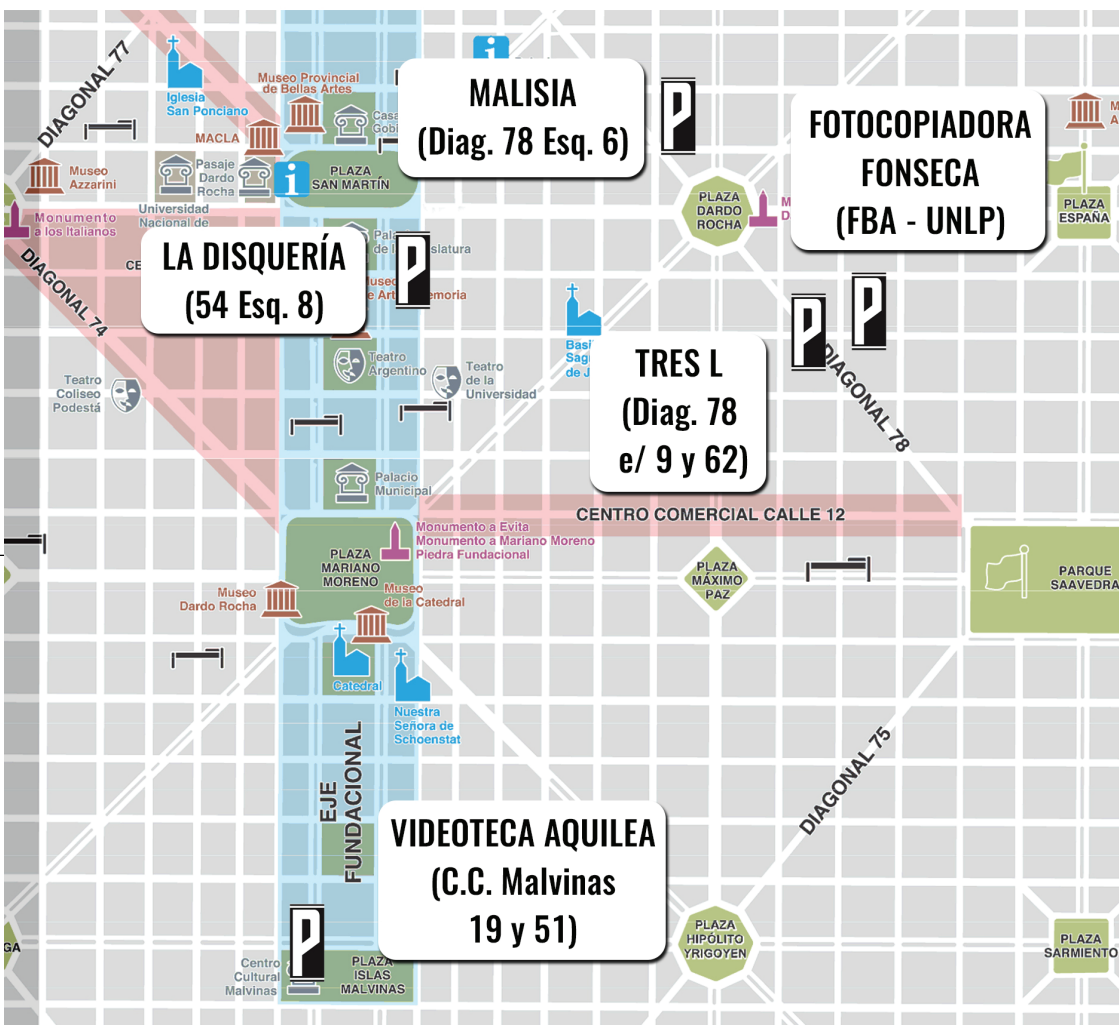


f VIDEOTECA AQUILEA

CC ISLAS MALVINAS - VIERNES a DOMINGOS de 18 a 22hs

# Conseguí nuestros NÚMEROS DISPONIBLES:

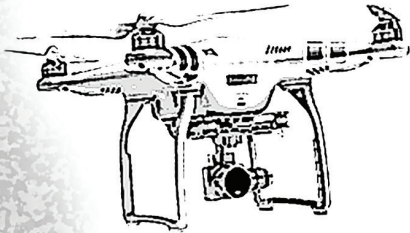
#4 - #6 - #7



Ahora también en **C.A.B.A**

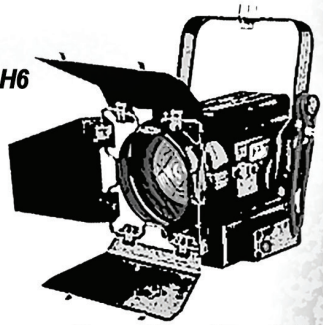
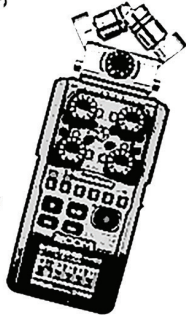


# ALQUILER DE EQUIPOS

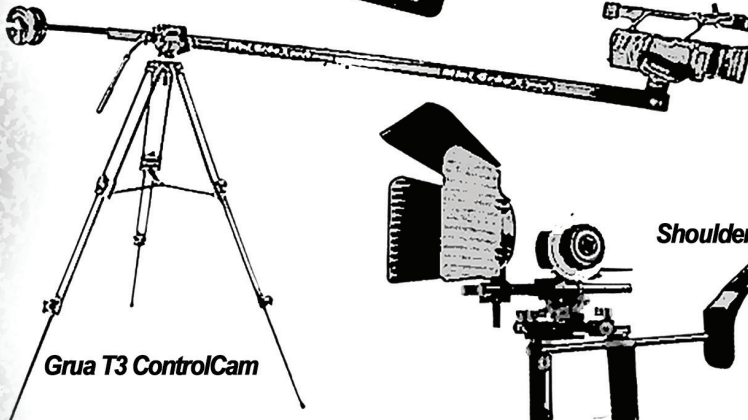


*Drone Dji Phantom 3 Professional*

*Grabadora Zoom H6*



*Fresnel Dixel Eros 300w*



*Grúa T3 ControlCam*

*Shoulder Gliders*



**WOLFRAMIA**  
**AUDIOVISUAL**

**TELÉFONOS**  
**(221)**

**155669602/ 156213480**

**ESTAMOS EN FACEBOOK: WOLFRAMIA AUDIOVISUAL**