

PULSION

REVISTA DE CINE

EL BARRO IDENTITARIO

Un cruce de postales

RELECTURAS

Sobre la obra de Gerardo Vallejo

CONVERSACIÓN con Agustina Comedi

A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae*



VIDEODROMO

◀ ciclo de cine ▶

LUNES 19:30HS
CINE SELECT
LA PLATA



**ES FALSA LA HISTORIA
QUE NOS ENSEÑARON**

La hora de los hornos, 1968.

LA PLATA

OCTUBRE 2018

PULSIÓN N°9
AÑO 4
OCT 2018

Directores

Pablo Ceccarelli
Agustín Lostra
Pablo Ponzinibbio

Diseño editorial

Antonella Giambartolomei

Corrección de estilo

Mariana Petriella

Imagen de tapa

El silencio es un cuerpo que cae
de Agustina Comedi

Colaboraron en este número:

Carla Duimovich, Pedro Alberto Bernardi, Lucila De Col,
Álvaro Bretal, Rodrigo Torres Monsalve, Francisco Martín González y
Mujeres Audiovisuales La Plata.

Agradecemos a Cruz Lisandro Morena por la imagen de la tapa y a
Mujeres Audiovisuales La Plata por la imagen del sumario.

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 |
instagram: @pulsion_revistadecine

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

A black and white photograph of a hand holding a lit candle. The candle is the central focus, with its flame bright and casting a soft glow. The hand is visible at the bottom, holding the candle's base. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting.

4 El barro identitario

8 Cuerpo a cuerpo

16 Lentamente la nieve

22 Gerardo Vallejo o la memoria obstinada
Apuntes sobre una obra necesaria

28 Universos masculinos en el cine de animación argentina

34 El fuego que nos une

36 Montar el deseo
Conversación con Agustina Comedi, a propósito de *El silencio es un cuerpo que cae*

46 El Aleph

50 Sucios, malos y feos;
o la representación de la pobreza en tres películas argentinas recientes

56 Pueblos originarios en el cine de Chile
Tentativas de una periodización en torno al panorama histórico

62 El camino de Santiago
Las palabras que llegan después

66 Como zorros en la nieve

El barro identitario

"Todos los hombres estamos hechos del mismo barro, pero no en el mismo molde "
Proverbio mexicano

Pablo Ponzinibbio:



"El ideal del yo, por ejemplo, continuará construyéndose y evolucionando por identificación con modelos muy diversos, parcialmente contradictorios [...]"

El conjunto de esas identificaciones, de origen heterogéneo, no forma un sistema relacional coherente, sino más bien parecería una yuxtaposición de ideales diversos más o menos compatible entre sí."

Estéticas del Cine, Jacques Aumont.

Agustín Lostra:



"La foto me conmueve si la retiro de su charleo cotidiano: 'Técnica', 'Realidad', 'Reportaje', 'Arte', etcétera; no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle a la conciencia afectiva."

La cámara lúcida, Roland Barthes.

Pablo Ceccarelli:



ENTREVISTA - VAQUITA DE SAN ANTONIO - TOMA 2

"Odio las vaquitas de San Antonio, las estrellas fugaces, pasar por debajo de un puente, las vías de los trenes, las bandadas de pájaros... odio que se me caigan las pestañas, tener que pedir un deseo cuando se soplan las velitas, porque me pasé muchos años deseando lo mismo, que fue 'que vuelva Mamá, que vuelva Papá, que vuelvan pronto'. En realidad el deseo fue siempre uno, pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza"

Los rubios, Albertina Carri

Pablo Ponzinibbio:



"Lo mejor que puede hacer un niño con un juguete es romperlo."

Friedrich Hegel, citado en *La hora de los hornos*.

Agustín Lostra:



"Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es solamente una ensoñación de huída. Es una ensoñación de expansión."

La poética de la ensoñación, Gastón Bachelard.

Pablo Ceccarelli:



"[...] Y así con justo título, tomamos el nombre del gran río para designarla con él, confiando en que este nombre será el augurio de su riqueza y de su rápido acrecentamiento. [...] Una ciudad argentina pero hija de la ciudad de Buenos Aires, que procurará seguirla en su camino de gloria y progreso [...]" Dardo Rocha, 1882.

Pablo Ponzinibbio:



Pachanikasax warmirus nuwaskañawa. ¹
Dicho aymara

Pablo Ceccarelli:



- Entonces: ¿Qué es lo cinematográfico?
- Los sombreros.
- Frío, frío...
- La victoria del instante.
- Frío, frío...
- La captura del azar.
- Frío, frío, frío...
- Ah... entonces debe ser lo que estoy pensando.
- Exactamente.

Como me da la gana 2, Ignacio Agüero.

1. (Joven, teniendo tiempo estar ordenando la casa)

Agustín Lostra:



"Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, provector!
Me viene a pelo
desde el cimiento, desde la ingle pública,
y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
la bufanda al cantor,
y al que sufre, besarle en su sartén,
al sordo, en su rumor craneano, impávido;
al que me da lo que olvidé en mi seno,
en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.

Quiero, para terminar,
cuando estoy al borde célebre de la violencia
o lleno de pecho el corazón, querría
ayudar a reír al que sonrío,
ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
cuidar a los enfermos enfadándolos,
comprarle al vendedor,
ayudar a matar al matador -cosa terrible-
y quisiera yo ser bueno conmigo
en todo."

Me viene, hay días, una gana ubérrima..., César Vallejo

Las imágenes de Pablo Ponzinibbio pertenecen a *Zama* de Lucrecia Martel, *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi y *La distancia* de Franco Palazzo. Las imágenes de Agustín Lostra pertenecen a *Sol en un patio vacío* de Gustavo Fontán, *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio y *Cuatreros* de Albertina Carri. Las imágenes de Pablo Ceccarelli pertenecen a *Los rubios* de Albertina Carri, *Calle 52* (tesis en proceso) y *Como me da la gana 2* de Ignacio Agüero.

CUERPO A CUERPO

Por Agustín Lostra ■

*Las máquinas de imágenes como
máquinas ejecutadas por cuerpos
que atraviesan cuerpos con la imagen.
La afectividad entre esos cuerpos.
El deseo con que se sostiene la cámara.
La picardía con que se sostiene
quién está delante de ella.*

HERIDA GUÍA

"Herir al corazón es crearlo"
Voces, Antonio Porchia

Identidad, palabra mayúscula, me deja un poco afuera.

Palabra neutra, palabra comodín, palabra viciada; con su olor a naftalina y su vasto mástil categorico.

Prefiero pensar en sus efectos, en la acción, en el acto que insiste, en la "identificación". Lo que identifica.

La recurrencia, la fascinación, la llama que en su arder nos llama, nos muestra.

Si en el artículo de la revista anterior¹, hablaba de lo real en términos de herida, de lo que me hiere de una imagen, sin duda es en esa zona donde se juega la identificación. La herida compañera, la herida comadre.

Herirse es engraciarse, es mostrar la hilacha, la debilidad, es enamorarse, romantizarse, dejarse tumbar. La identificación para mí se juega en lo que despierta romance en una, estado alterado del común andar del mundo, un resquemor en la nariz, en la punta de los dedos, un chivo delator bajo la camisa déspota. Es un raspado de los sentidos, una sensitivización.

Tomo entonces la idea de yuxtaposición identitaria que propone Silvia Rivera Cusicanqui, conmovido por el modo en que ella funda su búsqueda de la tradición aymara en sus experiencias primigenias con la chola que la cuidaba de niña (el olor, la paleta de colores, el ritmo del decir de esa chola atravesaron su cuerpo para siempre).



▲ Fotografía de Ronny Albuja.

La yuxtaposición identitaria es la tensión de líneas identificatorias que van trazando y trenzando un telar que de lejos aparenta un color único pero de cerca es una composición de varios hilos distintos. No se empantanan en una mixtura común, globalizada, sino que se alían en una diversidad viva, friccionada.

Partiendo de esta idea, ensayaré sobre tres procedimientos en torno a modos de trabajar la identificación en el audiovisual que categorizaré de la siguiente manera: la duermevela, la maqueta y la manualidad.

En ellas percibo una raíz común que me resulta íntimamente atractiva: el dejarle a la espectadora una ventana abierta; una correntada de aire para poder reflexionar, burlarse del material o extraviarse en sí misma.

Frente a los sistemas narrativos tiranos que hegemonizan el audiovisual (y el mundo entero) con el "enganche" y la identificación con los personajes, frente al hiperconsumo del formato serial en Netflix (el hilvanar de largas tramas, la tradición de la novela, el consumo por *dosís*, la narración arácnida), elijo procedimientos que abren cauce al deseo propio de la espectadora. Una versatilidad de la experiencia audiovisual que permite estar adentro y afuera y de nuevo adentro. Un combate cuerpo a cuerpo entre la película y quien mira (y oye) en paridad de fuerzas, el rodeo de miradas previo al choque, al encuentro y al tajo de la herida identificatoria.

1. "Como una amante", Revista Pulsión N°8 'Rozar lo real'



LA DUERMEVELA

*"When I wake up
the second time
in his arms
gorgeousness
he's still inside me"
Cocoon, Björk*

Sol en un patio vacío de Gustavo Fontán.

Canto de amor. A una mujer, a su andar, a su estarse en la casa, ociosa. Al solazo sobre los suelos. A sus tramas. A los fantasmas. A los reflejos. A los árboles. Mirada de fantasma. El sonido por sobre la imagen. Lo minúsculo como fuerza. El sonido en una precisión microscópica, como las lucecitas que aparecen al cerrar los ojos al sol del mediodía. La amorosidad a la morosidad del crepitar del solazo en sus destellos blancos.

¿Qué sostiene este inventario? La insistencia en una hipnosis. La insistencia de un trance y el vapor en el que entra el cuerpo a la hora de montar esta ola audiovisual. El poder abandonarse de a momentos a una distracción maravillosa, a una asociación en espirales y volver.

El uso de la pantalla en negro entre secuencia y secuencia, con un sonido asociable al vibrar de una lámpara golpeada (ese gong tibetano de entrecasa, linda asociación para esta película-canto a lo profundamente espiritual en lo cotidiano) nos da también permiso a cerrar los propios ojos.

Trance. Ensoñarse. Duermevela.

La duermevela es el procedimiento en el cual el audiovisual no demanda una completa atención a la espectadora, la deja liberada a su andar imaginario. Le tiende algunos resquicios por donde demorarse y el deseo asociativo traza sus propios recorridos, su extraviarse erotizado por el pulso de ese vagar de imágenesonidos. *Flâneurismo* sensitivo donde hasta quedarse dormida es válido, al despertar el ensueño seguirá ahí y una nueva pulsación acompañará la vigilia, confundiénola.

La duermevela no es sencilla de lograr, su borde con la duermedera es tenaz; es menester tener a la hora de montar las imágenes una mirada cómplice que sopesa ante el material poético acumulado su potencialidad de coexistir.



LA MAQUETA

*"La naturalidad es una pose muy difícil de mantener."
Un marido ideal, Oscar Wilde*

El Ángel y *Zama* comparten un gesto: la parodia histórica.

¿En qué reside? En el maquetaje.

Este procedimiento apela a una identificación en la desidentificación; un apartamiento del código para burlarse del código y ceñir desde ese ángulo crítico a la espectadora.

No me detendré demasiado en *Zama* pero procederé (a lo Sontag²) con un pequeño inventario para sintetizar dónde veo la maqueta asomarse: el primer plano de la película con el cuerpo recargado de ropajes europeos del protagonista a la vera del río en la costa abrasadora, la música típica pero refinada de los Indios Tabajaras, las peluconas mal montadas las uñas pintadas de varios funcionarios, las modulaciones de voces extrañísimas de los personajes, los cuerpos majestuosos suntuosos de los negros, el subrayado de algunos diálogos como el que comparte Zama con Luciana Piñares de Luenga sobre la nostalgia del invierno europeo y la secuencia en donde pelea con Ventura Prieto y se oye un vendedor que pasa gritando "¡Huevo! ¡Huevo! ¡Huevo!"

Ahora *El Ángel*; está la mirada provocativa sobre una década largamente representada en nuestro cine. Una mirada que no se detiene en el violento clima político y quienes protagonizan su disputa sino que retrata (atravesada por las tensiones de la época pero de modo light) la contracara del compromiso político: el hedonismo juvenil pop, la individualidad como bandera y la criminalidad como arte. Ora bien; el gesto no reside sólo en el corrimiento de foco sobre la representación de una época sino en la tremenda artificiosidad de su forma toda. Desde el inicio videoclipero donde Robledo Puch baila *El extraño de pelo largo* en un largo plano de caserón a lo yanqui, tomando la pantalla toda con su cuerpo mancebo.

El elogio al artificio que lleva a cabo la película suma en su inventario de maqueta: gemelas que se confunden entre sí, un plano detalle de un testículo, la secuencia en

2. Ver "Notas sobre lo camp" de Susan Sontag



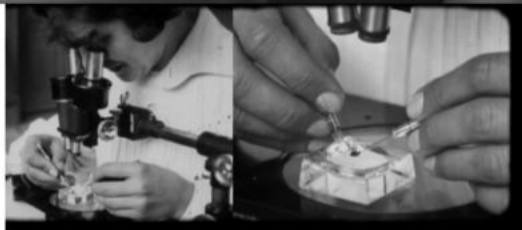
motos por la ruta a lo *road movie* con tocada de bulito incluida, la sirvienta inmigrante que los confunde por los dueños de la casa a la que se metieron de sopetón y les traerá merienda, los diálogos desbordados ("El Che y Fidel / Evita y Perón"), la Noy entre el gentío en una casa de un mecenas gay millonario, el himno nacional tocado a una mano en un piano de cola, la escena de la quema del automóvil, la música que burla al padre Ortega, la propia figura maniquea de los padres en la película como seres mediocres o perversos, y la tensión de ese plano sobre Cecilia Roth (Lorenzo Ferro la apunta con una pistola) donde la cita al plano pornográfico (*blowjob POV*) se hace inminente.

La maqueta trabaja con una segunda lectura del material que propone, da lugar a una risa cómplice en la espectadora, le habilita un goce distanciado que se detiene en los procedimientos por sobre la trama arrasadora. Dispone elementos que le dan que pensar y que reír, risa distante y cercana, risa burlona de pensamiento.



LA MANUALIDAD

*"El arte no es un espejo
para reflejar la realidad
sino un martillo para darle forma"*
Bertolt Brecht



Antes que nada agradecer un gesto extraordinario en el cine que apunta a excitar al público (esquivo la discusión pornografía/postpornografía): *Las hijas del fuego* me llevó de la boca. Me tanteó la boca entera. Me dejó ardiendo los labios, abrillantados, me afiló los colmillos.

Las hijas del fuego apaisaja los cuerpos, los vuelve sitios, sitios donde beber, donde embriagarse pero también donde reposar. "El problema no es la representación de los cuerpos, el problema es cómo se vuelven paisaje ante la cámara" dice una de las protagonistas en un momento, reflexionando sobre el porno. El tratamiento espacial de los cuerpos recu\ No, no me voy a demorar en el procedimiento puntual de *Las hijas del fuego*, sino que, con ánimos celebratorios de una nueva película de Carri, voy a detenerme a pensar en qué me identifica su cine.

Arriesgo que son sus manos.

Como podría decir de César Vallejo, que se le ven las manos en sus poemas, podría también decirlo de Albertina Carri.

Hay un gesto manual en su cine, en la evidencia de algunos empalmes de plano a plano, en la descarada brutalidad de algunas puestas de cámara, en el modo en que dirige a sus actrices o que introduce el archivo. Cierta brutalidad en el rasgado de los cortes de plano, cierta aspereza en la mirada-cámara, la sensación de un montaje de herrajera. Se ven las manos cortando maleza, se ve la cocina, y se agradece.

Resuena en su cine esa manualidad, ese gesto artesano, no sólo enunciador del artificio (larga paja de lo autorreflexivo como valor) sino recio en la ostentación material del trabajo. Tienen sus planos un gusto a tocado, a inacabado, un trazado raudo a diferencia de esas películas que son vitrinas de shopping, donde con lo único que podría uno identificarse es con el padecimiento mudo e indómito de los maniquies.

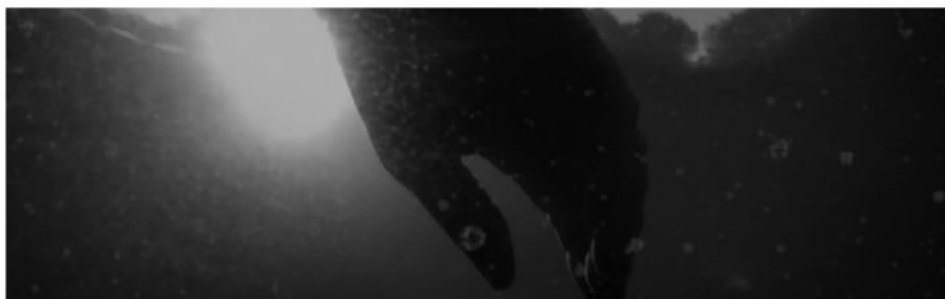
La manualidad comparte con la maqueta la muestra del artificio, pero no yace su gesto en una actitud paródica, en una extravagancia manifiesta; sino en la apuesta material del audiovisual todo.



Es un gesto para con la idea de *transparencia narrativa* y las demandas esteticistas; es un gesto periférico que piensa la puesta en escena y el montaje desde las manos y no desde los ojos (esos aristócratas del cuerpo).

EL ROMANCE, EL COMBATE

"El mundo del espíritu (ajayu) y el mundo de la vida material (qamasa o energía vital) están unidos en el medio (taypi) por una zona de contacto, encuentro y violencia. En este mundo tripartito, el choque u oposición deviene en una fuente de dinamismo: infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto y es precisamente ésta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles."
Sociología de la imagen, Silvia Rivera Cusicanqui.



Si me obligan (ime obligo!) a retomar la palabreja identidad, la pienso entonces como un campo de combate. Un campo de batalla. Un campo de disputa.

Donde se combate cuerpo a cuerpo, sensibilidad a sensibilidad, y se genera; en esa nuestra fricción de ser-para-la-muerte según Heidegger o ser-parte-del-"cosmos" según el pensamiento amerindio; una yuxtaposición (Cusicanqui) que nos devuelve atravesadas de tajos iluminadores, de líneas identificatorias.



Cicatrices vivas, ardientes. Líneas identificatorias que toman forma de imágenes y sonidos. Líneas identificatorias que como en la lógica de los orishas o la carta astral nos develan cruzadas por varias fuerzas a la vez, por varias potencias a las que podemos dar cauce.

En ese territorio combatido, romantizado por nuestras heridas, es donde se juega nuestro corazón, nuestro lugar en el mundo (Kusch), el *akapacha aymara* (el aquí y ahora), nuestra posibilidad de nombrarnos y nombrar.

Pienso que estos tres procedimientos nos hacen conscientes de la tensión de la forma, de sus límites y sus expansiones posibles, de nuestro lugar de Mirada, de nuestro propio andar en la Mirada. Nos permiten constelar nuestra apropiación, nuestra identificación, en un adentro y afuera y adentro que no nos traga ni nos expulsa.

Es menester como creadoras de imágenes y como constantes consumidores escamotearle al flujo audiovisual anestésico estas grietas que nos

nombran y nos permiten ser plenas, las representaciones en que podemos hacer pie entre la correntada mortífera a la que estamos arrojadas.

Explorar qué imágenes y sonidos nos darán fuego dentro, nos apañarán, nos lastimarán para revelarnos de nuevo con su rayar amoroso. ■



▲ *Revolcón*, 2017.

Lentamente la nieve

Por Carla Duimovich ■

No es porque sea uno de los fundadores del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” que escribo este artículo. Tampoco es porque sus manifiestos paradigmáticos sobre las diversas formas de hacer y pensar el cine son una obra de arte en sí mismos. Si escribo este artículo es para invitarnos a reparar en el carácter poético con el que Fernando Birri da forma a las identidades, las contempla y las nombra. Nunca como dios ni servidor, sino como compañero, como observador solidario que interpela y que, al hacerlo, ayuda a pensarnos: al mismo tiempo que se piensa y se nombra a sí mismo.

SE BUSCA: Peligroso sujeto fuera de la ley, matrero errante, vago y mal-entretenido. Sus hambres insaciables y su incapacidad de obediencia lo han hecho autor de numerosos delitos de alteración del orden y estupro de las reglas. Predica las virtudes de la locura y suele despistar a sus perseguidores viajando a bordo de una oreja en la oscuridad sonora, y volando en los ojos que sueñan abiertos. Se le han comprobado más de siete vidas, cien pies y mil lenguas. Responde al nombre de Fernando Birri, pero se llama también con los nombres de todo el gentío que lleva adentro. Se advierte a la población que el fugitivo está habitado por una turbulenta banda de cómicos de la legua, magos, trovadores, buscavidas y malandrines. Se gratificará a quien dé cuenta de su paradero (Eduardo Galeano).¹

Recientemente se estrenó en Bama Cine Arte y Cine Municipal Select *Ata tu arado a una estrella* de Carmen Guarini, una película sobre Fernando Birri. Me enteré del estreno al día siguiente de haber visto por segunda vez *Donde comienza el camino* (2005), otro documental sobre él y su obra, realizado por Hugo Grosso. Allí, el mismo Birri, en una entrevista autobiográfica a ¾ perfil en plano abierto, nos acompaña por su carrera como realizador, junto a testimonios de quienes fueron sus compañeros de ruta, amigos y aprendices.

Birri habla de un acercamiento que trasciende a las metodologías de la antropología social, porque nos enmaraña en una lírica atípica y utópica. Pensar cómo trabajó las identidades socioculturales es pensar, desde un punto de vista poético, expositivo y testimonial, una sensibilidad única de los espacios, las formas y los sujetos históricos que ha marcado precedentes en la manera de hacer cine propiamente latinoamericano, desde la escuela de cine de Santa Fe para el mundo entero.

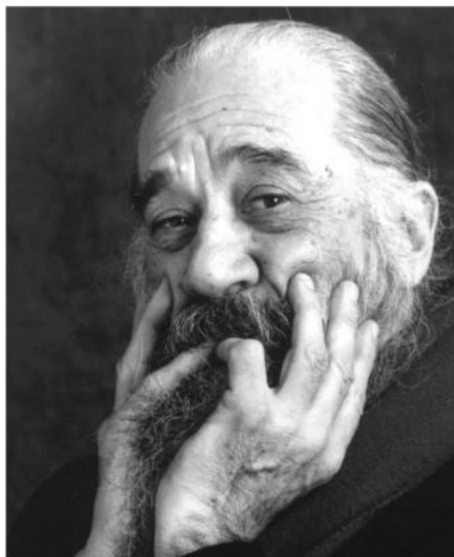


Fuimos con nuestros equipos, con lo poco que teníamos, al bajo del "Tire dié" y nos sacaron a pedradas (...) Ahí entendimos que habíamos equivocado todo. Que no era esa la manera de la aproximación, (...) pero intuimos que si alguien estaba equivocando éramos nosotros, porque íbamos a un territorio que queríamos conocer. Después decidimos volver sin cámaras, a hacer lo que realmente teníamos que hacer, que era el motor de todo este trabajo: conocernos. No conocer-los. Conocer-nos. Tenía que ser recíproco.

Su cine testimonial atraviesa el sentido común de un grupo social, el cual busca registrar lo más fielmente posible. Los resultados son obras que contienen una claridad y afectividad discursiva sin precedentes en Latinoamérica. Generó más que empatía; creó -por decirlo lisa y llanamente- humanidad. Los testimonios en sus películas contienen esa humanidad, simbolismos bellos y verdaderos. Como el de Francisca Martínez, que se ganaba la vida lavando y le pagaban cuatro pesos por sábana, o como el de Don Juan Esquivel, que hacía trabajitos de carpintería para "ir pasando", ambos entre los encuestados del *Tire dié* (1960). Fernando tuvo la capacidad de usar el arte del lenguaje para que, quien se viera, se reconociera, al tiempo que ese ejemplo de humanidad fuera motivo de identificación en la construcción de otras subjetividades a lo largo y a lo ancho de Latinoamérica.

1. Palabras de Eduardo Galeano en "Donde comienza el camino" (2005) de Hugo Grosso

Yo soy el rinoceronte,
y tú
¿quién eres?
Yo soy la garza.
Yo soy la mariposa
y tú
¿quién eres?
Yo soy la flor de jade.
Yo soy el destino
y tú
¿quién eres?
Yo, el oasis.
Yo soy la muerte,
y tú, y tú,
¿quién eres?
Sobre tí, soy la nieve.
(Lentamente la nieve)...²



El teórico soviético Miljail Bajtin dice que solo somos fragmentos de un discurso mayor. La apropiación de herramientas que nos ofrece Birri con sus películas hizo mucho más que incentivar la toma de conciencia del yo, de la alteridad, de los poderes que nos inscriben en situaciones diversas y en espacios diversos. El poder subjetivo de sus observaciones nos mostró lo bello desde un aspecto no solamente estético -en el sentido kantiano-: habla de lo sublime, pero sin darle lugar a lo desinteresado. Muestra de ello son los testimonios directos de los protagonistas en *Tire dié*, con primeros planos y corridas de trenes; los diálogos en *Los inundados* (1962), que sitúan a los protagonistas en descripciones que calan profundamente los testimonios; las palabras del padre del Che en *Mi hijo, el Che* (1985), la naturalidad de los gestos y sus pausas al momento de recordar a su hijo (que fue hijo de tantos más); o las exposiciones en los documentales creados a partir de la técnica de fotorreportajes-aprehendida en sus años de formación en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, como *La Pampa Gringa* (1963). En todas estas obras los personajes



son situados en un espacio de resistencia y liberación de los discursos dominantes, representados poéticamente y concibiendo otra parte de la historia. Con esto, concientizó sobre las posibilidades de transformación, de "intervenir el destino" como dice él mismo:

Este que salió de hacer el *Tire dié* no era ese que había entrado a hacer el *Tire dié* [...] Si de alguna manera la película puede incidir en un cambio de la realidad, ese cambio no podía ser de otro modo que no nos cambiará a nosotros en primer lugar.

Su poética propicia que los oprimidos dejen de ver la realidad desde las perspectivas del opresor dominante, entonces comienza el cambio. Es decir, las identidades construyen presentes que tienen futuros contenidos y pueden modificarlos. Hablando en términos de Gramsci (1891-1937), cuando uno pone en tensión la relación de las negaciones que el orden estructuró puede adentrar una crisis -en nuestro tema, de identidad- y en las crisis se producen actos de subjetivación y antagonismos. Podríamos decir que así nace la contra-hegemonía y comienza a existir una dimensión de un otro más clara.

La construcción de un sujeto histórico implicó en las películas de Birri conciencia crítica, la cual consolidó a su vez identidades consecuentes a los contextos socio-culturales. Lo peligroso de este proceso es que esta construcción de identidad se legitime y

2. Fernando Birri (1965) "Inmóvil dure el alba" en "Una vez la Poesía", de Fernando Birri y Gastón Gori. Santa Fe, Argentina. UNL, 2000.

deje de problematizarse desde el punto de vista de las desigualdades sociales, abandonando su carácter de lucha. Es por eso que debe estar en continuo movimiento, recreándose. No se puede continuar legitimando la lógica de ricos y pobres.

Tanto Birri entrando a los bajos del "Tire dié" como nosotros entrando al cine a ver su película, atravesamos a una frontera simbólico-emotiva. Y todo cruce de frontera es también una transformación que demanda nuevos significados y modifica nuestras representaciones de la alteridad, del mundo y del yo como unidad existencial.



Que este cruce sea a la vez emotivo quiere decir que no solo constituye una transformación de nuestras representaciones subjetivas. La emotividad trasciende la aprehensión de los espacios, las relaciones de poder y las acciones de las personas. Tomaré un fragmento de Deleuze³ para precisar el concepto de frontera simbólico-emotiva al que hago referencia: "de cierta manera, el rostro-primer plano no tiene nada que ver ni con la individualidad de un estado de las cosas, ni con la personalidad de una persona. ¿Por qué ese rostro no se confunde con otro? Evidentemente porque no expresan los mismos afectos". Birri logra esto con los rostros: afectos, pero también con los testimonios enmarcados dentro de un paisaje simbólico-natural; y con la relación de discursos, alcanzando el ambiente poético que admite hablar de un cruce más que consciente: uno, quizás, sustancial, desde la dimensión afectiva.

Escribiendo este artículo me preguntaba repetidas veces por qué al reflexionar sobre las obras de Fernando me resulta difícil despegarlas de su cualidad poética (al decir esto no me

limito a las obras concluidas -si es que existe tal cosa- sino sobre todo, a los procesos de las mismas). La poesía es una manera de dirigir (y digerir) el estado de las cosas a su aspecto más bello, y no por eso al más armonioso, cómodo o imparcial. Podemos diferenciar con claridad al menos dos tipos de belleza, aquella que se dedica a la liviandad, a lo superfluo, a su carácter más objetivo y que pareciera nacer de la cosa misma. Y otra, que se concede al mundo de las emociones, de las representaciones, a la búsqueda de la verdad: de lo sublime.

Birri, no solo nos incita a pensar la otredad desde sus propias voces, compartiendo a veces el proceso de "toma de conciencia" de los protagonistas, sino que nos impulsa a nosotros mismos a vernos como sujetos históricos. Fuimos interpelados, hay conciencia. Fernando trabajó sobre identidades desde una lógica emancipatoria de la pretendida falsa conciencia, desde una dialéctica de resistencia, haciendo camino... o haciendo poesía, que para el caso de Birri, es lo mismo. ■

3. Gilles Deleuze (2009) "El afecto como cualidad-potencia. El espacio cualquiera". En "Cine I. Bergson y las imágenes". Buenos Aires, Argentina. Cactus

Gerardo Vallejo o la memoria obstinada

Apuntes sobre una obra necesaria

Por Pedro Alberto Berardi ■

Y no es difícil pronosticar que eso se va a llenar de obras y películas que cuenten lo que le pasó a alguien de clase media, o de la oligarquía, o de cualquier sector menos la clase obrera, y de cómo eso que le pasó coincide con la aparición bestial del peronismo obrero o de la represión del peronismo obrero; eso que pasó despertará algo que encuentra su resolución en los derechos humanos o en el psicoanálisis.

Los obreros, que vayan pensando en cómo cambiar sus costumbres, negros candomberos, mantequitas y llorones, a ver si en el próximo ciclo histórico se vienen más educados, mientras tanto no van a figurar ni en la ficción como protagonistas.

Alberto Ure, *Dorrego: en la Comedia Nacional son más crueles que en Navarro*¹

1. Ure, Alberto (2012). "Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura". Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional, p. 36.



TUCUMÁN ARDE

"Yo, me llamo Ramón Gerardo Reales. Del pago de San José. A mí me dicen el 'negro'. Y yo tengo muchas cosas que contarle, mi amigo". Esta voz, que se asume en el descubrimiento de una biografía propia, inaugura *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1968-71). Su realizador, Gerardo Vallejo, la toma y la expande. La voz y el cuerpo del 'viejo', junto a sus hijos Ramón, Ángel y 'pibe', le permiten (re)construir en esta crónica de las familias azucareras una identidad colectiva que se inscribe en el campo popular. Esta experiencia particular, que asoma en el gesto narrativo de Reales, es trascendida y se encarna en una historia compartida de luchas y desgarros que aglutinan al pueblo tucumano. Aunque desde esa zona recóndita, pretende representar una historia más amplia de luchas plebeyas.

Con notorias marcas de los postulados del documental social desarrollados por la Escuela de Cine de Santa Fe, la producción de Vallejo comparte la estética político-social de las derivas cinematográficas militantes de los sesenta. Sobre ese clivaje nace *Ollas populares* (1968), urgente radiografía del hambre –próxima a las concepciones de Glauber Rocha– con la que atestigua la ferocidad de la política económica impulsada por la dictadura de Onganía, sobre lxs trabajadorxs de los ingenios azucareros.

Rostros y cuerpos vejados, tomados en primeros planos furiosos, se integrarán al mosaico de imágenes de *La hora de los hornos* (1966-68). Pero además de las correspondencias partidarias que cimentan la intervención de Vallejo dentro del colectivo *Cine Liberación*, su obra escapa de la solemnidad discursiva propuesta por Getino y Solanas, del mismo modo que de la experimentación visual esbozada por el *Grupo Realizadores de Mayo* al calor del cordobazo.

Claro que los articula una matriz común, cifrada en la elaboración de un proyecto de resistencia que posibilite la recomposición de un pueblo fragmentado, tras la suce-

sión de sangrientas experiencias autoritarias abiertas desde 1955. Vallejo no elude la nota estadística, la rigurosidad de la información precisa, empleada constantemente en aquella obra kilométrica. Sobre todo porque constituyen el principal insumo de su ejercicio televisivo, *Los testimonios de Tucumán* (1972-1973).²

Su cine busca entonces, la construcción de una épica popular superadora del proceso de descolonización teorizado desde la praxis revolucionaria que ocuparía las pantallas por esos años. La historia tucumana (entonces) reciente, constituye una variación que, desde una mirada poliédrica, enfatiza la invención de una comunidad sobre las bases de la identidad peronista.

Si la concepción de pueblo encierra en sí misma un sentido polisémico, problemático y objeto de permanentes disputas simbólicas que le otorguen sentido, Vallejo recupera esa noción asociándola de manera inherente a la tradición colectiva atravesada por aquella causa. Con ello

compone y determina un linaje histórico que se teje sobre los recuerdos de los derechos conquistados y de las esperanzas irredentas, para solidificar una comunidad fundada en la experiencia obrera.

Esta mirada le confiere centralidad a lxs trabajadorxs más ensombrecidos, ubicados y excluidos en una geografía todavía marginal por fuera, por un lado, de los relatos excluyentes propuestos por ese cine contemporáneo que apelaba al canon más rancio de cierta gauchesca –las transposiciones visuales de Torre Nilsson y Manuel Antin–³. Mientras que por otro, rechaza las postales urbanas sobre una clase media atormentada y perdida en divagues existenciales, de acuerdo a la concepción de los realizadores nucleados en la "generación del '60".

Solo hay conexiones posibles en la también mirada provinciana de Miguel Pereyra, en la prosa plebeya de Jorge Cedrón y fundamentalmente en la lírica de Favio. Asimismo, no hay una apelación a la violencia armada en tanto mecanismo de

2. Si bien la mayoría de estos segmentos fueron destruidos durante la última dictadura cívico-militar, encontramos algunos extractos transcritos que nos han permitido acercarnos a su contenido, en Vallejo, Gerardo (1984). "Un camino hacia el cine". Buenos Aires, Argentina: El Cid Editor, pp. 175-95.

3. Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1974). "Cine, cultura y descolonización". Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, pp. 93-98



transformación, considerando las apropiaciones godardianas efectuadas desde los cines con proyecciones descolonizadoras producto de las emergencias africanas, asiáticas y latinoamericana.

La mirada de Vallejo apunta a enfatizar la pulsión solidaria como otra manera de pensar la comunidad. Es una mirada desde abajo y para abajo, donde la simbología que se apropia para aglutinar el presente, funciona como una apelación del pasado que le otorga coherencia. En consecuencia, reescribe la historia desplazando a las grandes figuras. Perón y Evita son solo referencias de un imaginario común, cincelado por el recuerdo y las prácticas populares. Así, va entramando una genealogía de las luchas tucumanas atada a determinados hitos del peronismo, fundamentalmente desde su etapa de resistencia: las huelgas de 1959, la ocupación de ingenios ante su desmantelamiento hacia mediados de 1960 y los planes de lucha de la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera, hasta el advenimiento del golpe de 1976.

Los opresores, los aduladores y los traidores quedan también apartados de ese relato. Y a riesgo de una perspectiva ingenua o quizás maniquea, los hombres y las mujeres que se agolpan y se suceden en sus encuadres eluden la representación unidimensional. Son ellos portadores de la iconografía peronista, de su memoria. Al mismo tiempo en que son esos cuerpos desobedientes y extremados los que arrastran las huellas de la violencia más atroz.

Sobre un paisaje de desolación, que supo de momentos más felices, de marginalidad acuciante, la puesta en escena de Vallejo busca por momentos volverse gozosa. Así, el alcohol que aparece/funciona como un refugio necesario, al igual que doloroso, de obreros que han perdido su dignidad; invita también a la fiesta. Alcohol y cumbia – recuperación y exaltación en clave política de un género bastardo- moldean el encuentro. Apuran la consagración de la memoria, en la recuperación de la vida pese a todo.



DIÁLOGOS DE EXILIADO

La consumación de la violencia estatal, desde 1976, supondrá una interrupción feroz de ese proceso. Vallejo prolongará su exilio interno, producto de su abierta adscripción con las clases más postergadas, en las tribulaciones por otras tierras. Luego de una estancia en Panamá, hombre y cámara intentarán reunir los trazos de esa memoria en la indagación de la experiencia familiar.

Sobre los exilios de los Tío y los Vallejo, la minúscula aldea de Cespedeza de Tormes se figurará en la historia de las rebeliones campesinas españolas que se fundirán mediante las travesías migratorias del temprano siglo XX, con la rebeldía popular que se gestaría en estas orillas. Así, aquellos exilios –que se ubican en el “bienio rojo” y en la caída de la segunda república- son explicativos del exilio propio en la bellísima *Reflexiones de un salvaje* (1978).

Una vez más, Vallejo se sirve de los fragmentos de la memoria para reunir ahora la anhelada identidad común, anudada en dos temporalidades. Ejercicio similar que por los mismos años haría “el tigre” Cedrón con *Gotán* (1979), indagando desde el refugio parisino, con recursos circenses y sainetescos, las cesuras de la música urbana que hicieron posible el tejido de una entramado nacional.

Ambas constituyen prácticas de la historia concebidas desde un registro coral. Son relatos proferidos por voces distintas, que se empujan, que se distorsionan, se yuxtaponen y que se cruzan desde tiempos disimiles. De este modo el cine de Vallejo se asemeja a la experiencia fordiana de abordar a la comunidad. No es un todo homo-



géneo y plano, sino que son segmentos unidos en sus tradiciones, en sus cosmogonías, en sus luchas.

La memoria de Vallejo está hecha de piezas dispares, interrumpidas, incompletas. A las que busca ensamblar permanentemente. Lo cual se evidencia en las historias, que convergen en una única historia, de *El rigor del destino* (1985). Nuevamente Tucumán y nuevamente la cálida mirada hacia los oprimidos. Testigos mudos del saqueo y de la ignominia de la dictadura, que volcó su odio clasista sobre la desmesura plebeya.

Aquí, un abuelo campesino le transmite a su nieto, regresado del exilio español, las luchas de su padre abogado de los cañeros. Lo que se había quebrado vuelve a unirse en narrativas fugaces donde el pasado se asoma en el presente de

la incipiente apertura democrática. Son pliegues de la memoria, que van ordenando los sentidos de la resistencia colectiva que se consumirán en la tragedia.

Sin embargo, hay uno de esos pliegues que condensa la articulación de la lucha popular. En un montaje brillante, se suceden imágenes de un parto con la movilización y represión de lxs trabajadorxs de los ingenios. Estas imágenes operan como la síntesis de esas resistencias. El dolor y la lucha, aunque trastoquen en derrota, deben volver a comenzar. Porque anidan en él los cuerpos del pueblo, del pueblo pobre, del pueblo que espera. Pero que va a ser parido, como lo muestra obstinadamente Vallejo. ■

UNIVERSOS MASCULINOS

en el cine de animación argentina

Por Lucila De Col ■

Aplicando un poco de reducción al campo, podemos afirmar que el cine de animación en la Argentina tiene una historia algo esporádica, salteada y de una brevedad cuantitativa en cuanto a la cantidad de producciones realizadas. Sin embargo, en los tiempos que corren y gracias a las contribuciones que las nuevas teorías feministas aportan al debate, resulta preciso reflexionar sobre la influencia que ha tenido el cine de animación en la construcción de las identidades de género. A vuelo rasante es fácil ver que son escasas las animaciones que aportan una perspectiva feminista que rompa con los moldes de antaño, permitan recibir la diversidad de roles a elegir y eviten y/o limiten que las nuevas generaciones reproduzcan los estereotipos de género.

Los medios audiovisuales dirigidos a la infancia son una de las primeras influencias en la conformación de nuestra identidad. Esto se debe, en parte, a la gran estimulación que producen estos dispositivos en los sujetos durante su niñez, haciendo que se adopten ciertos valores sin demasiados cuestionamientos. Es así como a través de los personajes y sus peripecias se crean modelos con los cuales nos identificamos, cuyas características suelen estar asociadas a los roles de género tradicionales. Por todo ello es posible pensar que el cine de animación infantil nacional (así como en gran parte de la producción internacional) produce una enunciación que continúa proponiendo discursos genéricos universales y maniqueos en los que, bajo el prisma de la ideología patriarcal dominante, la narración cobra sentido y recae en los deseos y acciones de un héroe masculino.

Hoy podemos pensar la historia del cine y de la animación como influenciada, entre otras corrientes contemporáneas, por contribuciones feministas tanto desde una perspectiva teórica como metodológica. La cineasta e investigadora Laura Mulvey ha venido indagando el lugar de las mujeres en el cine y sus representaciones desde el melodrama de Hollywood y el realismo social iraní hasta la vanguardia británica y el documental feminista italiano, entre otras expresiones cinematográficas. Para Mulvey, desde una mirada psicoanalítica, el falocentrismo construye una imagen de la mujer dependiente, castrada, que permite dar sentido al mundo patriarcal. Así, escribe "la mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significativa para el otro del macho, prisionera por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silen-



ciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo" (p. 11). Siguiendo esta perspectiva de género, el personaje de historieta que saltó a la gran pantalla, Isidoro Cañones, conocido como el prototipo del porteño chanta pero "carismático", hoy queda anclado a un pasado que cada vez encuentra menos espacio en el "cambio de época" del presente.

Para quienes nacimos y nos criamos en los 80's, reconocer el cine animado en nuestro país nos linkea fácilmente con la vasta producción de Manuel García Ferré. Dicho artista es considerado como el mayor exponente de todos los tiempos en la animación local y creador de una de las pocas productoras argentinas de animación que logró cierta continuidad. En sus películas, plenamente orientadas para los niños y niñas, habitan personajes icónicos de nuestra cultura como Anteojito, Hijitus, Larguirucho, Petete y Calculín. Estos personajes son sus protagonistas principales y todos ellos varones. Basta observar sus producciones más significativas en cine como *Mil intentos y un invento* (1972), *Trapito* (1975), *Ico, el caballito valiente* (1983), *Corazón, las alegrías de Pan Triste* (2000). Es un mundo de varoncitos donde las representaciones femeninas posibles fueron la Bruja Cachavacha como secuaz del "mal" y la única heroína de sus relatos, la tortuga Manuelita en la homónima película de 1999. Capaz lo más aproximado a la representación de una nueva forma de familia más diversa y menos usual es la relación monoparental de Oaky, el gateador bebé de Hijitus, con su millonario y sofisticado padre Gold Silver.

Muchas de estas construcciones patriarcales en el cine de animación local pueden asociarse con facilidad a la manufactura del "mágico mundo de Disney" que acompañó y acompaña a varias generaciones y se encargó de fortalecer imágenes dife-



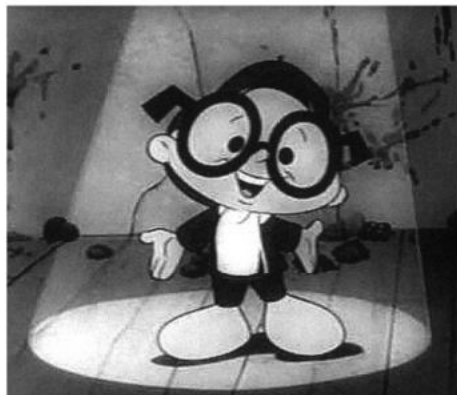
renciadoras, acentuando, en cada nueva animación, la debilidad en la mujer y la fortaleza en el hombre. Mujeres hermosas pero terriblemente frágiles son admiradas por las pequeñas que juegan a ser como las princesas de la televisión o el cine mientras los hombres salen a escena con personalidades dominantes y capaces de solucionar la vida de esas bellas y vulnerables damiselas en apuro.

La "raíz de todos los males" o el mayor desafío que acarrea el cine de animación en nuestro país es que a pesar de poseer en su acervo el primer largometraje animado hecho en el mundo con *El apóstol* (1917) de Quirino Cristiani (sátira política dirigida al entonces presidente Hipólito Yrigoyen), el cine local carece de continuidad. El caso de Manuel García Ferré o de estudios de animación en stop-motion como El birque y Can Can Club son exponentes de cierta escuela y tradición aunque aún se soslaya una búsqueda de identidad. Algunos pocos casos son exponentes de un modelo industrial, comercial y marketinero como fue *Metegol* (2013), largometraje instalado definitivamente en el mainstream que desde la digitalidad no hace más que folclorizar contenidos importados.

Más o menos mainstream, los relatos animados continúan reproduciendo es-

tas miradas patriarcales. Una producción que tuvo la impronta de mezclar terrestres con animaciones como es *Mercano, el Marciano* (2002), historia en la que un hombrecito verde llega a la tierra para vengar a su mascota, replica la historia del héroe clásico que tras sortear toda clase de inconvenientes, rescata una marcianita de la que se enamora perdidamente. Nuevamente la vieja fórmula patriarcal se repite sin espacio a nuevos vínculos identitarios de diversidad.

Lejos del universo infantil encontramos un ejemplo agitador de una mirada diversa y se trata de la película animada *Barbie también puede estar triste* (2001) de Albertina Carri. Hace rato que la cineasta se ha convertido en una de las directoras imprescindibles en el panorama del nuevo cine argentino y con *Barbie también puede estar triste* se propone subvertir las convenciones de la animación distanciándola del terreno de los niños y niñas (¿o deberíamos empezar a decir les niñas?) y generando una crítica a las estrategias héteronormativas y patriarcales que se despliegan en la pornografía tradicional, que constituyen la base de todo un proyecto civilizatorio. La famosa muñeca Barbie, icono generacional de la feminidad blanca y anglosajona, es la protagonista de esta animación y le per-



mite a Carri denunciar, con cierto humor ácido, las atroces consecuencias que los juguetes pueden tener en las formas en que las niñas construyen y viven sus relaciones asumiendo inconscientemente dinámicas violentas de dominación. Como hiciera María Luisa Bemberg en su documental *Juguetes* (1978) en que se cristalizan, desde los créditos iniciales, las pautas y comportamientos a seguir por niños y niñas a partir del contacto poco inocente con los juguetes y cuentos que transmiten en su uso la cultura patriarcal y la configuración del lenguaje atado a estos dominios. Retomando a Mulvey, la mayoría de las películas no son de mujeres ni para mujeres y paradójicamente, las mujeres son asiduas espectadoras que sienten placer deseando lo que muestra el cine, se proyectan y se identifican con situaciones que controlan los hombres. Por todo ello se proponen nuevas orientaciones, modificando personajes y situaciones, y nuevos tratamientos del lenguaje y de la representación.

Dentro del terreno de la animación de stop-motion local resulta preciso prestarle atención a las contribuciones del cineasta Juan Pablo Zaramella, tanto en sus formas plásticas como en sus temáticas. El crítico cinematográfico Leonardo D'Espósito describió los films de Zaramella como "elegantes en su sencillez, donde hay un verdadero trabajo de depuración, de búsqueda de una emoción que eluda –en este campo es todo un desafío– al puro efectismo. Y una mirada sobre lo real que transforma lo cotidiano en otra cosa", y agrega más adelante algo muy alentador para nuestro cine de animación: "Zaramella parece ser un futuro posible –y casi faltante– para el cine argentino: el del ejercicio de la imaginación pura desde una perspectiva humana y cómica". Por lo aquí expuesto y en concordancia con las nuevas perspectivas de género, el cortometraje *Sexteens* configura distintos modelos de femineidades y masculinidades en torno a las prácticas sexuales, ya no desde una cri-



tica al patriarcado como en el de Carrisino desde un enfoque de mayor igualdad en cuanto a la prevención.

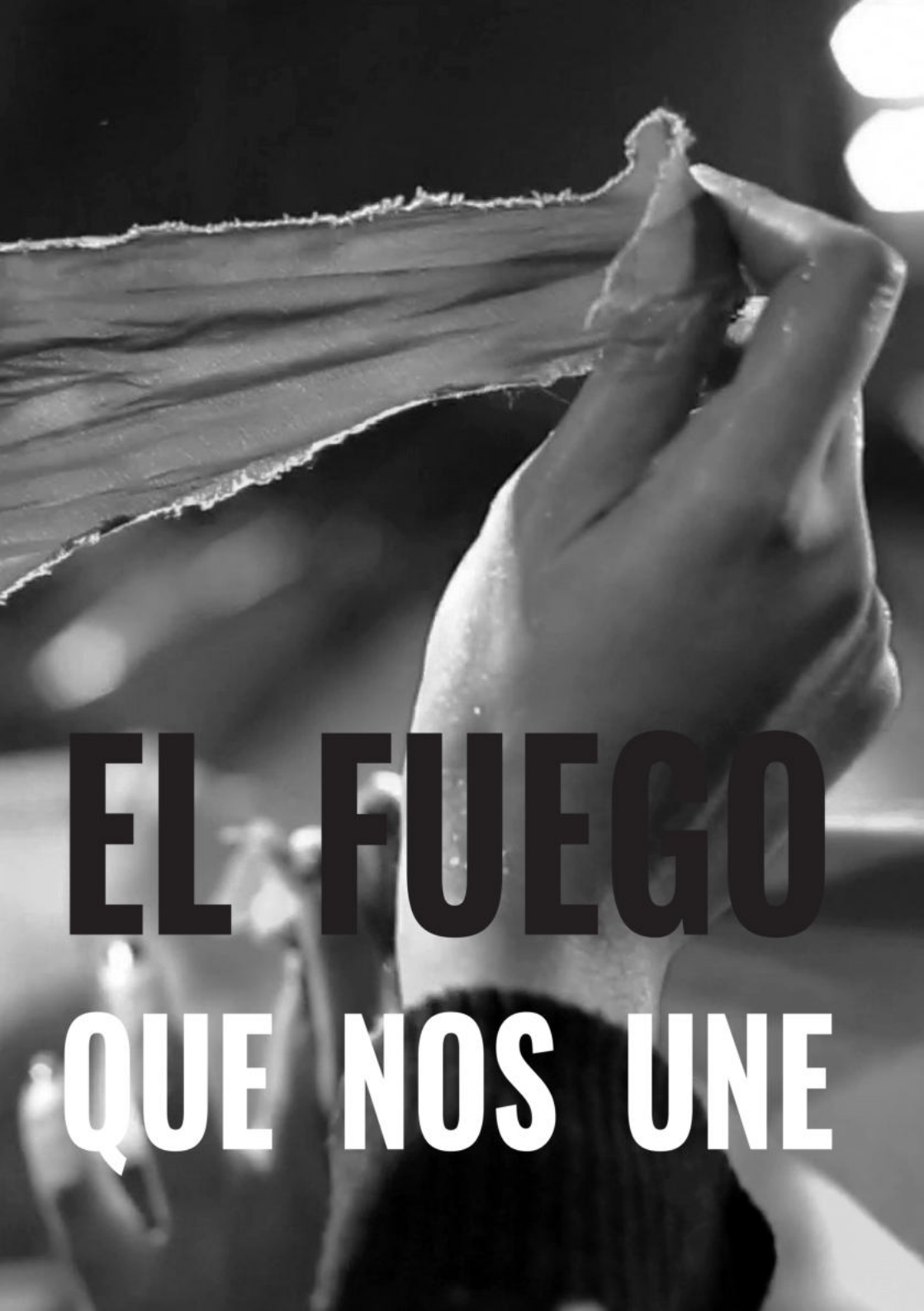
A todo esto y volviendo a la animación tradicional, no hay que olvidar a *Mafalda* (1982). Dando el salto de la historieta a la pantalla, esa niña preguntona e incisiva ponía en evidencia con su antitesis, Susanita, la posibilidad de construcción de una identidad menos convencional. A pesar de ser portadora de la voz de su creador, el famoso Quino, aquella voz emitía manifiestos políticos desde su sillita con una inocente falta de inocencia que sigue aún vigente.

En una sociedad marcada por la hegemonía masculina, resulta difícil escapar de los patrones de dominación por parte del hombre y subordinación femenina, por lo que no resulta extraño que esos patrones culturales se extiendan a la pantalla, mostrando mujeres pasivas, ocupando el rol de madres o potenciales madres (la famosa Susanita lo encarna perfectamente) o de princesas hermosas o de feas villanas, en mundos donde poco se piensa y la belleza es considerada como atributo para alcanzar el éxito. Sin embargo, es allí donde se da

la pelea, en cada ámbito de la vida cotidiana y en cada resquicio de la cultura. Pensar en una comunicación equitativa sin la impronta del patriarcado, en donde la hegemonía y subordinación dejen de estar naturalizados, con hombres y mujeres más reales, no debería ser una simple fantasía. Y el cine de animación verá también reflejado estos cambios de paradigmas que tanto hacen falta para construir una sociedad más libre, tolerante, equitativa e inclusiva. ■

Referencia bibliográfica:

- Cruzado Rodríguez, Ángeles, (2011), "*Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*", Sevilla, Arcibel Ed.
- Wolf, Sergio (Comp.), (2009), "*Cine argentino. Estéticas de la producción*", Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.
- Mulvey, Laura, (1998), "*Placer visual y cine narrativo*", Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo
- Villa, Socorro y Portela, Alejandra, (Enero/Febrero 2009), "*Otra historia para la Animación en la Argentina*", Buenos Aires, Revista de Artes N° 12
- D'Espósito, L. (Mayo-2005) "*¡Animados!*", Buenos Aires, Revista El Amante n° 156



EL FUEGO
QUE NOS UNE

*Nacimos ante la necesidad de (re)conocernos como compañeras, amigas, hermanas.
Nos unimos para deconstruir las imágenes que crearon de nosotras.
Nos representaron en pantalla como mujeres adornos, objetos sexuales,
cuerpos vacíos sin identidad.
Detrás de cámara fuimos desplazadas y subestimadas,
nos establecieron roles que podíamos ocupar y otros que no.
Por eso nuestras historias no están narradas.*

*No seremos aquellas que otras voces aseguran que somos.
Nos organizamos, las cámaras son nuestras armas de lucha
y las imágenes nuestra poética.
Habitemos todos los espacios que nos clausuraron
y construiremos los nuestros.*

*Mujeres Audiovisuales La Plata es una red sorora
de trabajadoras del cine y medios audiovisuales.
Buscamos establecer lazos, acortar distancias generacionales,
intercambiar información y discutir juntas un lenguaje audiovisual feminista.
La construcción colectiva es la fuerza que nos sostiene,
es el camino que elegimos hacia una forma de representación propia.*

*Somos creadoras, técnicas y realizadoras
comprometidas con este momento socio-histórico,
nos reconocemos feministas y latinoamericanas,
en búsqueda de relatos regionales que se alejen de la centralización de la comunicación.
Queremos construir espacios donde nuestras colegas no sean competencia, donde
deconstruyamos los roles jerárquicos establecidos por la lógica patriarcal
y pensar nuevas dinámicas de trabajo.
Hoy queremos narrar y mostrar a partir de nuestra multiplicidad de voces.
No estamos solas nunca más.*

*Habitemos este espacio con todas aquellas personas
que se identifiquen con nuestra realidad.
Son bienvenidas.*

Mujeres Audiovisuales La Plata ■

MONTAR EL DESEO

Conversación con Agustina Comedi a propósito de
su ópera prima *El silencio es un cuerpo que cae*.

Por Pablo Ponzinibbio y Pablo Ceccarelli ■

Pablo Ponzinibbio: ¿Cómo nace la idea? ¿Cómo se fue desarrollando el proyecto?

Agustina Comedi: Primero aparece la necesidad o el deseo de contar una historia. No existía la decisión concreta de que fuera una película, podía llegar a ser una novela. Después, cuando me tope con el material de archivo, empecé a entrever la posibilidad de que fuera una película y, además, documental. Eso se terminó de formalizar cuando fui al taller de Gustavo Fontán. Yo tenía un guión de ficción que era mi coartada pero al final de la clase deslicé esta idea de trabajar con el archivo, Gustavo me insistió para que siga ese camino. Después tenía el problema y la posibilidad de tener materiales muy diversos. El archivo en primera instancia no era tan predominante, de hecho ese mismo material fue modificando la película, tomando cuerpo con los distintos visionados de la más de 160 horas de material que revisé muchas veces. Entonces, se fue modificando la idea original. Al principio la película trabajaba sobre el periodo anterior a mi nacimiento, sin mucha relación con la historia familiar sino más ligado a la militancia. Después, con el uso del material de archivo, apareció el peligro de hacerlo hablar, obligarlo a decir cosas que no estaba diciendo. Cuando llegué al archivo le estaba pidiendo que revelara un secreto. Pero eso es un acto casi de violencia sobre el material, es como estar tironeándolo. Entonces, con el tiempo, fue apareciendo la construcción de la familia clase media en los noventa, que me interesaba mucho por la relación entre familia y neoliberalismo. Todas las exigencias que van coartando las libertades, cómo el esquema familiar está muy en consonancia con la época. Se armó una relación entre la militancia previa y la familia en el neoliberalismo.



PP: ¿Cuáles fueron tus recaudos con la película para no volverla una imagen estanca de los materiales? Tenés recursos como la voz *en off* o el archivo que tienden a ser leídos como portadores de "La Verdad".

AC: Fue algo a combatir. Por eso estuvo muy bueno armar equipo con Valeria Racioppi, la montajista. Porque a veces uno tiende a avanzar en el relato con una idea muy incorporada de linealidad. Hay toda una historia del cine y del pensamiento occidental que te lleva a eso. Yo creo que es una expresión de colonialismo del pensamiento, cuando uno establece causas y consecuencias lineales. Más, tratándose de películas sobre la identidad, tan cercanas al orden de lo sensible, donde establecer ideas muy definidas es un riesgo grande. Ahí entra la forma.

Yo no creo que la voz *off* per se determine una mirada cerrada y unívoca. Es un uso tradicional que se le ha dado. Para eso hubo un gesto -casi policial- entre Valeria y yo, una propuesta de correrlos siempre de ahí. Ir a un tipo de montaje menos lineal y más "espacial", con una idea más de espacialidad que de temporalidad. A lo Aby Warburg, que propone una historia del arte que no sea cronológica sino que haga hablar a los materiales entre sí, con relaciones que exceden la lógica occidental. Un intento por despegarse de la relación causal, lineal y unívoca, donde la identidad opera como una cárcel, y que -por otro lado- es tan frecuente en el documental. Me parece que la manera de evitarlo es ser genuino con las propias preguntas. Sinceramente había una pregunta, y no una respuesta, en el proceso de lo que finalmente fue la película. Y la forma deviene de eso, yo no la veo escindida de lo que quería contar, menos cuando una trabaja en profundidad.



PP: Si bien no hay una construcción lineal, hay una construcción de un arco dramático en cómo se van sembrando las informaciones y cómo se van dosificando a lo largo del relato...

AC: Pero no hay suspenso, la muerte de mi padre está anunciada en el minuto cuatro y sus amigos dicen que él era homosexual en el minuto nueve.

Además la película intenta correrse del lugar de la afirmación o la definición, lo demás son prejuicios de quien la mira.

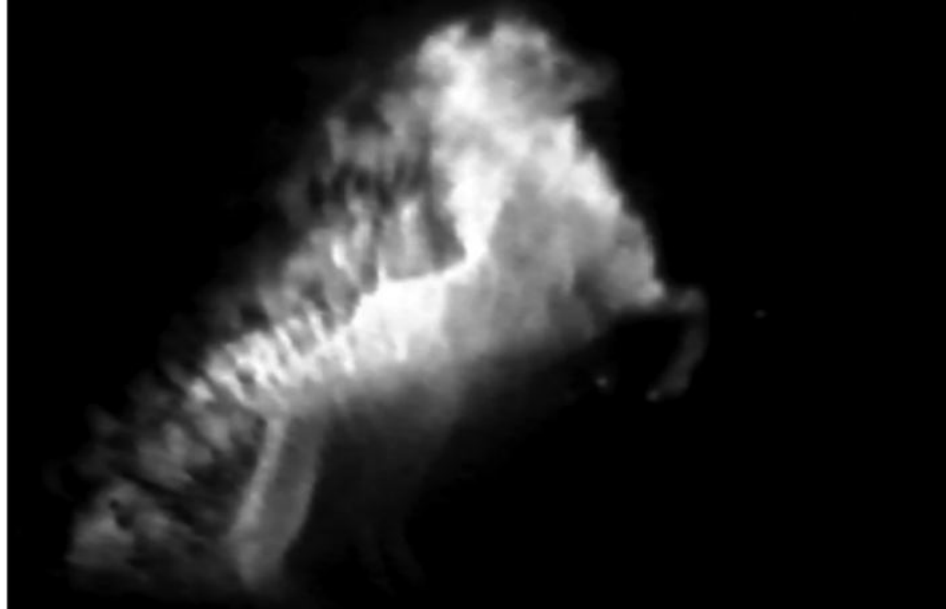
No hay una construcción de que él no haya elegido a esa familia que armó, la película no dice que no quiso a su mujer, tampoco que él era homosexual. Son sus amigos los que lo dicen. Hay un intento muy complejo -porque estamos atravesados por un pensamiento que intenta encasillar las cosas-, de que cuando un sentido empezaba a cerrarse poner una pregunta.

Pablo Ceccarelli: La película comienza con un relato de la militancia en los setenta y después la película no lo vuelve a retomar. ¿Había una intencionalidad de ir concentrándose en la historia más íntima?. ¿Encontrabas huellas o ausencias de esa militancia en el material de los '90 y Disney?

AC: El tema de las huellas y el material de archivo es muy complejo, porque hay operaciones formales para dotar a ese material de un sentido tamizado por mi mirada. Es mirar como miraba mi papá, y más precisamente cómo lo hacía cuando registraba.

Son operaciones que están muy mediadas, hubo mucho esfuerzo en que formalmente se evidenciara que ese material tenía operaciones hechas por mí.

Para mí, Disney tiene una relación directa con este pasado. Hay algo que se encarna un poco en mi papá, que tuvo



un recorrido de la militancia y después termina en Disney. Eso es un poco lo que pasó en gran parte de la población más activa políticamente en la Argentina: los mataron, se fueron o se *aggiornaron*.

PP: Intentabas habitar su mirada.

AC: Había 160 horas de material. Por lo tanto es un recorte, una búsqueda de preguntas mías sobre esa mirada. Por eso, hablo de tratar de abrir cuando los sentidos se empiezan a cerrar. Sino, iba a terminar siendo una película militante que definiera qué era una familia, si estaba bien formar una, quién puede hacerlo, etc. Para mi todo eso era el horror. La columna de "los no" tenía que ver con eso. Por eso la película construye su enunciación en el momento del montaje. Si uno tuviera que pensar quién narra y desde qué momento, sería una persona que está sentada en una isla de mon-

taje, que mira esos materiales y dialoga con ellos. Y aún así no trata de generar suspenso con las informaciones más importantes que había que dar. Hay una voluntad de que eso no suceda porque yo cuento con todos estos materiales y no voy a jugar o especular en la narración para que aparezca como misterio, por una cuestión ética. Además, esa persona selecciona ciertos materiales, los mira, los pausa, los loopea. Ese narrador está presente y está interviniendo, no los está mostrando como si fuera una ventana.

PP: Las entrevistas muchas veces, se mimetizan con el material de archivo no sólo por el ratio de aspecto ¿Están filmados desde un televisor?

AC: Sí, porque se me venían adelante. Justamente porque tenía este problema de "la verdad" que atravesó mi cuestiona-



miento. Cuando una se mete tan en profundidad con las historias se da cuenta de que hay una entrevista donde alguien dice "me cayó como con un balde de agua que se casara con una mina" y acto seguido otra dice "a mi no me sorprendió". Las versiones sobre nosotrxs son tan múltiples que se pone en cuestión la verdad. Pero el archivo arroja ilusión de verdad, también lo hacen las entrevistas y la voz de la narradora en primera persona. Eso era un riesgo, yo lo que quería para ese material era que estuviera imbricado en la fragmentariedad propia de las operaciones de la memoria. En definitiva, la película es un ejercicio de memoria sobre una memoria no oficial, sobre una memoria bastardeada y escondida.

También, en relación a filmar las entrevistas desde un televisor y las intervenciones analógicas sobre los VHS, tiene que ver con que no son operaciones sobre el recuerdo, sino sobre el video. El archivo no es recuerdo, el archivo familiar construye recuerdo, que ya no es inmaterial sino que es esa materialidad. Entonces, para mí, era importante que estas operaciones fueran analógicas, porque de alguna manera mi subjetividad de la infancia está atravesada por el video. Yo veo mi infancia en VHS. De hecho, me gustaría poder pensar en mi papá hoy como lo hacía antes de hacer

la película, para ver si efectivamente me queda algún recuerdo que no provenga del archivo.

PC: Ahí las secuencias de super 8 logran transmitir algo que faltaba en los materiales.

AC: Es una operación poética sobre elementos que no tenían una materialidad. Salí a filmar los super 8 porque había ciertos recuerdos, más del orden del secreto, que eran impresiones. Estaban armados de escuchas muy difusas, como por ejemplo, "nos juntábamos abajo del puente". Ahí es donde pasa la infancia mi papá y en el registro es exactamente ese puente -el que estaba en frente de la casa de Jaime-. Eso no se sabe, pero yo creo que igual hay algo que se traduce, que llega al espectador.

Al igual que el sonido que aparece con el súper 8, que es en realidad del VHS que filmó mi papa. Se trata de dar cuenta de una sensibilidad. Eso es lo que te va guiando. Porque en definitiva en esta cosa hecha de fragmentos el único hilo conductor es cierta sensibilidad con respecto a ese relato, ahí es donde volvía para no perder el foco.

PC: La película trata sobre la sensibilidad y sobre el deseo...

AC: Cada vez que yo intentaba cerrar algo en relación a cierta identidad, a cierto deseo, cuando intentaba darle forma al deseo de mi papá, o al de esas personas que configuraban este relato, algo se escapaba y se perdía el sentido. El deseo es huidizo, es una condición inherente del mismo, me parece muy loco el ejercicio de intentar nombrarlo y controlarlo, de cristalizarlo. Para mí siempre hay un gran riesgo que es otorgarle un único sentido a las cosas. Sobretudo tratándose de la historia de una persona particular. Si nosotrxs pensamos nuestro propio devenir, hay una multiplicidad de motivos causales, determinando decisiones, giros, etc.

PC: En una parte se dice que los amores no se terminan, sino que se transforman en otra cosa. Yo creo que en la película sobrevuela algo de la vida y la muerte. Hay signos todo el tiempo, como el caballo que aparece recurrentemente, las transformaciones y las nuevas vidas. ¿Había una línea que decidiste trabajar o surgió en el medio del proceso?

AC: Yo creo que el mundo de los amigos y las amigas de mi papá me propuso eso. Son grupos que para protegerse del afuera, se constituyen como grupos muy

cerrados. Tienen unas redes afectivas donde que seas ex, no seas ex, ante todo, es tu compañero, tu compañera. Vos sos la única persona que sabe cuál es su vida, donde está, si corre peligro o si no, porque frente a la familia hay otra imagen que lo deja muy desprotegido. Porque al ser secreta, lo deja muy a la intemperie. Esta idea de la muerte y de los ciclos viene más de la observación de esas cosas.

PC: ¿Cómo pensaste el montaje en relación a los diálogos entre los materiales?

AC: La sensación en el montaje fue de mucha libertad. Eso se agradece mucho. Era una película que hablaba de eso, cierra con Luca hablando de la libertad. Y qué difícil es la libertad formal porque en un momento te perdés. Podemos achicar un poco el término y decir "lúdica", menos rígida en la postproducción.

La post de imagen la hicimos con una casetera abierta y con un lápiz mano-seamos la cinta, la arrugamos. Yo estaba re perdida, no había hecho cine antes. Yo quería ver cómo era ese contacto de la mano con la cinta y tratar de traducir una sensación. Una opera sobre una materia intentando dar cuenta de una sensibilidad. Ese es el puente más difícil de trazar.



Por suerte toda la post, montaje, imagen y sonido fue de mucha compañía en esa dirección. Lo que habilitó mucho y nos hizo disfrutar. En general, las personas que intervienen en esas etapas podrían tener un rol súper creativo, pero acaban reduciendo su trabajo a laburos mucho más operativos y pierden su libido. Eso me parece muy loco. Acá todo esto fue bastante alegre y muy enquilombado. Fue un lío, pobre Ezequiel (Salinas). Filmar en un televisor cosas que ya estaban filmadas. Mejorar un material para después cagarlo, arruinarlo.

PP: Me llama la atención una entrevista que está hecha en la calle, salta a la vista su alta definición y sus tonos fríos, pero a la vez está metido en una pecera, en esa tele. Algo que está adelante, pero al mismo tiempo contenido, para atrás.

AC: Ese gesto que hiciste recién con la mano es justo lo que le pedi a Eze, que se volvió loco para decodificar lo que le estaba pidiendo. "Yo quiero que se vaya más atrás". "¿Atrás de que?" "Atrás, atrás" le decía con la mano. "Agus, ¿Que es atras? No te entiendo." Y en un momento fue "Claro, lo tenemos que filmar en un televisor". Pero hasta llegar ahí... como decía, se desprendía de una sensación, de cómo encontrábamos esto en un ejercicio formal. Nunca lo formal antecedió a esa intuición.



PP: ¿Cómo fue el trabajo y la selección de las entrevistas? Hay algunas donde los personajes no quieren aparecer.

AC: A mi me interesaba mucho el esfuerzo que implicaba poner el cuerpo para ellos. Es un lugar muy sensible. Les agradecemos mucho a ellos, por el esfuerzo que les costó a la mayoría, salvo algunos casos. Me interesaba que eso apareciera. Esos cuerpos expuestos, tan frágiles. Esa cosa de solidaridad que se armó conmigo por parte de ellas y ellos. Hay un gesto de mucho amor y de confianza de ayudarme y hacerlo conmigo.

Esa fragilidad de los cuerpos era algo que me interesaba un montón. La entrevista en sí, no es algo que me guste per se. Todo el mundo me decía "¿Que vas a hacer, "bustos parlantes"?". ¡Que se yo!, ¡Esos cuerpos hablan! "No, ponelos a cortar zanahorias...". Imaginate, si además de tener que contarme esto, se van a poner a cortar zanahoria. "Ponelos a hacer algo". ¿Que les voy a poner a hacer? ¡Que cosa absurda!.



PP: ¿Y el 4:3?

AC: Fue un intento por homogeneizar el material, para que formara parte del mismo hilo conductor. Me funcionó muy bien para esas entrevistas. Están ahí, medio encerrados, en el uno a uno. Hay dos entrevistas que no son así. Qué son las primeras que filme. La de mi Tía al principio y la de las dos mujeres que están más abiertas. Ahí no están mirando a cámara.

PC: Y la escena de la pileta al principio.

AC: Pero esa yo puse la cámara y me fui ahí con mis primas. Es diferente, es otra relación generacional de paridad. Pero con las otras personas estaba de frente, cerca.

PP: Con la cámara medio abajo.

AC: Todas esas cosas son re orgánicas, porque bajé la cámara para poder mirarlos a los ojos cuando me están contando una cosa.

PC: Pero también es la sensación de ser una persona más joven, la niña que quiere que le cuenten sobre su padre.

AC: Pero a pesar de pensar tanto cómo iban a ser las entrevistas, se terminaron resolviendo por la cosa más elemental. Yo la corté con esto porque eran exigencias de producción, estilísticas. De cuestionarme "¿Cómo vas a plantear las entrevistas? Porque las entrevistas son muy complejas. ¿Como las vas a hacer?". Entonces las primeras entrevistas llegaba con un equipo y era una cosa horrenda. Y lo más orgánico, lo que más pulsa esa materia sensible de la que se está tratando de dar cuenta, terminó siendo esa intimidad que me decía que allí había una película. Esas situaciones donde se revelan esos secretos, con ese nivel de vulnerabilidad, me hacían sentir que yo tenía una película, porque a mí me conmovía. Entonces yo sentía que podía conmovir a alguien. ■

El Aleph

Por Pablo Ceccarelli ■



Hay algo en el final de *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi que me conmueve. Una extraña sensación. Una especie de herida que se abre y entra en contacto con el ambiente, ardiendo. Parece pequeño, sencillo de resolver. Trato de desentrañarlo, de expresarlo, pero me cuesta.

Una cinta de video de un campo con varias detenciones. Los pulsos de esta última frecuencia video/cardiaca dan lugar a esa escena final donde el 16:9 abre una ventana. Un respiro frente al encierro, dominado hasta ese momento por el 4:3. Luca, desprolijo y tembloroso, filma a su madre/directora y luego le entrega la cámara a ella para ser filmado, a su vez, diciendo esas palabras conclusivas: "libre significa no tener que estar en una jaula". Como en *Cuaterros*¹, de Albertina Carri, aparecen realizadora e hijo compartiendo escena, en el presente, en el espacio del juego, de lo lúdico, luego de largos recorridos a través de distintos materiales de archivo (filmico o video, propio o ajeno, público y/o privado). La cámara es herencia que se pasa de generación a generación para mirar a un otro. Como Jaime, aquel padre,

aquel abuelo, que miraba a su hija en esas filmaciones, la cual recibió su cámara para filmarlo antes de su muerte.

Sin embargo, lo que me conmueve no es esa expresión. Por más que sea una síntesis casi sublime de parte de la matriz de la película. El augurio de poder tener el derecho al goce, a "vivir el deseo como uno quiera".

No. Lo que me conmueve en realidad es el silencio posterior. Esos pocos segundos que la cámara continúa filmando a Luca, observando detenidamente su dibujar zigzagueante. Silencio que también se encuentra acompañando la frase "A Jaime, con amor", antes que comience a sonar *Dame una señal* de Virus.

Ese instante me conecta también con otra película de Albertina Carri. Con una escena. Con un gesto.

En un momento de *Los rubios*, el equipo de filmación registra a Analya Couceyro, quien representa a la propia Albertina. Ella se encuentra sentada en una silla relatando un diálogo de su personaje. La "entrevista vaquita de San Antonio": "Odio las vaquitas de San Antonio, pasar por debajo de un puente, los panaderos, que

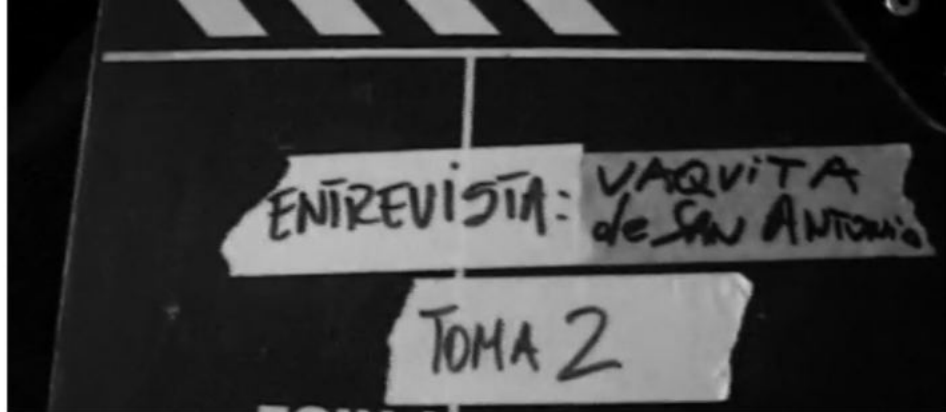
1. Similar a lo que dice Sebastián Russo en su artículo "La parte maldita. Notas a partir de *El silencio es un cuerpo que cae*" Disponible en <https://verpoder.com.ar/2018/09/08/la-parte-maldita-notas-a-partir-de-el-silencio-es-un-cuerpo-que-cae-de-agustina-comedi/>

se te caigan las pestañas, las bandadas de pájaros, y odio sobre todo las velitas..." comienza a decir. La directora interrumpe. Da unas indicaciones de cómo expresar el texto. TOMA 2. El plano, en blanco y negro, no encuadra ahora a la actriz, sino a la camarógrafa. En ese momento, Carri clava su ojo derecho en el viewfinder. Escucha lentamente el diálogo. Su boca realiza movimientos, como si estuviera repitiendo en su mente un texto que conoce de memoria. Continúa mirando. Allí se dibuja una sonrisa. Una pequeña mueca de costado. Los dientes develados. Las cejas se levantan de a ratos. Un leve movimiento en su cabeza, asintiendo. Se genera algo con el texto. "Odio que se me caigan las pestañas, tener que pedir un deseo cuando se soplan las velitas, porque me pasé muchos años deseando lo mismo, que fue 'que vuelva Mamá, que vuelva Papá, que vuelvan pronto'. La mirada a veces mira al suelo. Quizás por cansancio. Pero no deja de tener un dejo de melancolía. Como si esa sonrisa casi cómplice estuviera recordando a través del monólogo ficticio una escena pasada, un estado, un deseo de la infancia (re)descubierto. La sonrisa se mantiene en silencio por unos segundos, cortado por un pequeño suspiro. "Buenísima" dice Albertina. Y corta.

"El silencio es lo único que pesa", dice Agustina Comedi en su película. Yo creo

que también puede ser el acto de reconocerse en un otro. Reconocerse en la mirada de una escena de la propia infancia, o de ese hijo que todavía se maravilla porque ve todo por primera vez. Los segundos de reposo de esa subjetiva o el plano que muestra las reacciones de la realizadora. Como si fuera un backstage del primero, un juego de espejos reflejándose uno con otro. Dos caras de un mismo efecto: un punto en el tiempo, un Aleph, donde se reúnen pasado, presente y futuro. La vida y la muerte. Los que aman, los que sufren. La ciudad, los barrios, los puentes, el campo, la costa. Las tradiciones impuestas, las decisiones tomadas, los devenires del deseo. Los amigos, familias y amantes compartidos, abrazados, contenidos, perdidos, llorados. Las expectativas depositadas, los compromisos políticos, las violencias sufridas, las generaciones que ya no están, pero también las que sobrevivieron y continuaron.

El silencio es lo que se oculta, lo que se niega, pero también es un momento de encuentro con y en un otro. Un "silencio solemne", como diría Gadamer. La sonrisa de una niña frente a una pantalla de cine, que anhela una generación sin ataduras ni barrotes. En una sala donde se proyecta un futuro más libre y amoroso. ■



Sucios, malos y feos;

o la representación de la pobreza en tres películas argentinas recientes

Por Álvaro Bretal ■

Uno de los elementos característicos del llamado Nuevo Cine Argentino de mediados de los 90s fue la representación, en algunos de sus títulos clave, de una variedad de sectores sociales. En un contexto donde, a partir del vaciamiento temático y formal producido desde mediados de los 70s, los sectores medios y de clase media-alta dominaban ampliamente el cine nacional, la aparición de personajes de clase baja, media-baja o indigentes resultó uno de los elementos novedosos —y, tal vez, un factor de éxito— de films como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) o *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1998)¹. En el país en llamas de los últimos años del menemismo comenzaba a surgir un interés creciente por ver en la pantalla a los excluidos de la lógica exitista del neoliberalismo. El panorama social estaba mutando, con una mayor visibilización de los movimientos sociales y los reclamos en el espacio público, y un número creciente de familias sin trabajo o directamente en situación de calle.

A grandes rasgos, podríamos decir que este retrato de personajes de sectores

bajos —generalmente desde una estética realista— se mantuvo por momentos en algunos cineastas de la llamada “primera generación” del NCA (Caetano en *Bolivia*, 2001; Stagnaro en la serie *Okupas*, 2000; Trapero en *Leonera*, 2008) o en precursores como Ana Poliak (*La fe del volcán*, 2001), pero su presencia fue disminuyendo en cineastas posteriores². De a poco, el NCA fue estancándose en los sectores medios porteños (en lo que se veía como una creciente autorreferencialidad —total o parcial— de los cineastas jóvenes) o, en otros casos, moviéndose hacia el retrato de personajes de otras provincias. El cine argentino se volvió, simultáneamente, más introspectivo y más nómada, huyendo con frecuencia de los límites trazados por Capital Federal y el conurbano bonaerense.

En los últimos años, sin embargo, un número importante de directores jóvenes (resulta arriesgado —y, en todo caso, motivo de discusión para otro artículo— definir si todavía podemos hablar del NCA o si, como sugieren algunos autores, ya presenciamos su “muerte”) volvieron a trabajar alrededor de la po-



breza, en algunos casos desde la ficción (las filmografías casi integrales de César González y José Celestino Campusano, la serie *El marginal*), pero mayormente a través del documental. *Pibe chorro* (2015) de Andrea Testa, *Después de Sarmiento* (2015) de Francisco Márquez y *Yatasto* (2011) de Hermes Paralluelo intentan acercarse a figuras que históricamente han sido un "otro social" para el cine argentino, apelando a estrategias diversas y originales, donde el vínculo establecido con ese "otro" y el problema de la representación son ejes de reflexión cinematográfica que se introducen en la puesta en escena y la estructura del film.

Por otra parte, varias películas del cine industrial reciente (un *mainstream* con características particulares, cuyos lineamientos también merecerían ser analizados en un artículo específico) apelan a personajes de clase baja para construir un contrapunto con los protagonistas de clase media o media-alta. Los casos son numerosos, pero por cuestiones de espacio vamos a centrarnos en tres: *Relatos salvajes* (2014) de Damián Szifrón, *La patota* (2015) de Santiago Mitre y *El hombre de al lado* (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat. La clave de la representación, en estos films, es ocultar las decisiones tomadas en pos de que vuelvan fluida la narración. Se trata, por supuesto, de una característica recurrente del cine de género, pero eso no

-
1. A estos títulos podemos sumarles, en el período 95-99, varios cortos de la primera edición de "Historias breves" ("Rey muerto" de Lucrecia Martel, "Ojos de fuego" de Jorge Gaggero), "Buenos Aires Viceversa" (Alejandro Agresti, 1996) y tres de los cuatro episodios del film colectivo "Mala época" (De Rosa, Moreno, Roselli y Saad, 1998), más precursores como "Suco de sábado" (1989) y "¡Que vivan los crotos!" (1990) de Ana Poliak, "Guachoabel" (Víctor A. González, 1987) y prácticamente toda la obra del período de Raúl Perrone.
 2. Durante una época la relación entre el NCA y los personajes de sectores populares fue tan significativa que el cine industrial buscó hacerse eco de este interés por la "marginalidad" a través de films miserabilistas como "El Polaquito" (Juan Carlos Desanzo, 2003).



debería eximirlos de un análisis de los postulados ideológicos que esas decisiones conllevan. El análisis se vuelve significativo si consideramos que varias películas taquilleras del cine argentino de los últimos años recurren a representaciones afines de la pobreza.

El hombre de al lado, segunda ficción de la dupla, presenta a dos personajes "opuestos" que son vecinos y se ven obligados a interactuar a partir de problemas edilicios. Mientras Leonardo, un moderno diseñador, intenta resolver los problemas vinculándose lo menos posible con el otro, el tosco Víctor intenta construir un vínculo amistoso, llegando a resultar amenazante. La creciente tensión se resuelve cuando un grupo de jóvenes armados entran a robar a la casa —vacía— de Leonardo, y Víctor interviene, resultando herido por un arma de fuego. Esta decisión del guionista Andrés Duprat parece sugerir que, diferencias al margen, hay *algo* que los une. Podría tratarse, por ejemplo, de que ambos son hombres de bien que, en definitiva, harían lo posible por ayudarse en una situación límite, o alguna conclusión universalista similar. Sin embargo, el hecho de que se

trate de un ataque violento realizado por chicos pobres (que responden al pie de la letra al estereotipo del "pibe chorro") y no alguna otra circunstancia desafortunada, hace que los protagonistas aparezcan, no solo unidos en la resolución de la trama, sino también enfrentados a un *otro* que los ataca. Ese *otro*, el joven delincuente, sistemáticamente le otorga un *status* positivo a los protagonistas, en contraposición al chico que entra a una casa a robar y matar a quien se le cruce en el camino. El diseñador y el vendedor de autos pertenecen, en definitiva, a la clase media, al igual que el espectador promedio del film.

Algo parecido ocurre en *La patota*, segundo largo de Santiago Mitre y *remake* de la película de Daniel Tinayre del mismo título (1960). En ella, la abogada Paulina decide viajar a Misiones para dedicarse al activismo social dando clases en una zona periférica de Posadas, donde es violada por un grupo de jóvenes locales. Si algo llama la atención de la versión de Mitre es la nula presencia dramática de la *patota*. El film se centra en la confrontación moral entre la protagonista y su padre, un juez que no en-



tiende cómo ella puede seguir dándole clases a los muchachos después de la violación, "perdonándolos" y persistiendo con la idea de que es posible generar cambios a través de la educación. Los miembros de la *patota*, y en general los habitantes del pueblo misionero, parecen funcionar como mero adorno; una excusa para mostrar la causa humanitaria de Paulina y las violencias ejercidas por los *otros*. En el universo de *La patota*, la amenaza y la agresión están del lado de los pobres (en ningún momento se sugiere que alguno de esos personajes reflexione, cambie o pueda comprender a otra persona) y la posibilidad de pensar, debatir y tomar decisiones es, invariablemente, un lujo de los personajes blancos de clase media.

De *Relatos salvajes*, film compuesto por seis episodios, me interesan particularmente dos. Uno se llama "El más fuerte", y presenta a dos hombres que, en una ruta desolada del norte del país, comienzan una pelea que resulta fatal. No se trata, sin embargo, de dos personajes cualquiera; responden a características sociales específicas: uno es un cuarentón con dinero que maneja un Audi y el otro un hombre morocho y desaliñado que maneja un auto viejo sobre el cual lleva atados unos trastos. Aunque durante el episodio ambos cometen actos de violencia, y sus cadáveres terminan abrazados, calcinados adentro de uno de los coches, hay varios elementos que demuestran que el film no ve a ambos personajes de la misma manera. Por un lado, resulta bastante claro que quien ejerce el primer acto de agresión (no dejar pasar al otro en la ruta) es el pobre, frente al cual el rico actúa con violencia —el epíteto "negro resentido"— a modo de *reacción*. Por otra parte, no es menor que el episodio comience con la cámara en el coche del rico, y se mantenga a su lado durante los momentos de mayor tensión. Pero lo más significativo es que, en cierto punto, es el pobre quien adquiere el rol de agresor casi exclusivo, como una suerte de bestia que acecha al otro personaje, quien queda encerrado indefenso en su auto. En esta dinámica de víctima-victimario el agresor termina subiéndose al capot del Audi para mearlo y cagarlo; un acto sucio y grosero, impensable en el personaje adinerado, que enfatiza uno de los lugares comunes más discriminatorios sobre los sectores populares en Argentina. Podría decirse, en todo caso, que la escatología y



la suciedad no tienen una connotación negativa en sí mismas (podemos pensar, por ejemplo, en la obra de John Waters). La cuestión es que, a diferencia del caso de Waters, donde hay festividad en la mugre, acá la relación suciedad-pobreza-violencia es evidente. Peor aún, el espectador observa toda la escena desde el interior del auto del personaje rico, compartiendo su punto de vista.

El otro episodio, "La propuesta", trata sobre un joven que atropella y mata a una mujer embarazada. Su padre, un hombre con dinero y contactos, construye junto a su abogado una estrategia para eximir a su hijo del delito: a cambio de dinero, será el casero quien se hará pasar por responsable del crimen. Durante las horas siguientes al accidente el protagonista duda si llevar a cabo su plan o no, siendo finalmente convencido por el casero y el abogado. Si bien durante parte del episodio parece proponerse que los personajes inescrupulosos son los ricos (el abogado y el fiscal quieren obtener dinero; el protagonista es capaz de pagar una fortuna con tal de que su familia no se vea envuelta en un escándalo), esto se quiebra a medida que avanza el relato. En cierto punto, el casero, un hombre de clase baja, comienza a pedirle al protagonista más dinero a cambio de aceptar el trato. Es

un episodio que amaga una crítica a la burguesía (en la línea, por ejemplo, del cine de Claude Chabrol: exponer los lazos —económicos, políticos, sexuales— ocultos de los sectores más adinerados y poderosos de la sociedad), pero termina introduciendo un elemento que universaliza la maldad: el pobre puede ser tan inescrupuloso como el rico y formar parte en igualdad de condiciones de un pacto "inmoral". Finalmente, una vez que el pacto se concreta y el casero sale de la mansión encapuchado para entregarse como responsable del crimen, un hombre le rompe la cabeza a martillazos. Es una decisión de guión curiosa, que exalta la violencia del episodio y a la vez hace que sea el pobre quien, gratuitamente, paga más caro el precio de haber formado parte del trato.

El hombre de al lado y *La patota* presentan una característica común, que a la vez las diferencia de *Relatos salvajes*: en los films de Mitre y Cohn-Duprat la representación de la "otredad pobre" es parte de un artilugio argumental para desatar (en el caso de *La patota*) o resolver (en el caso de *El hombre de al lado*) su conflicto central. No parecen querer decir nada puntual sobre las clases sociales, escondiendo su discurso ideológico tras una falsa ingenuidad. Es posible que, de las tres, *Relatos salvajes*



sea la más significativa. No solo es una de las películas más taquilleras de la historia del cine argentino, sino también el gran acontecimiento del *mainstream* nacional de la segunda década del siglo XXI. Sus seis episodios giran en torno a la violencia como estrategia para resolver los conflictos, y todos parecen decir algo sobre cierta "naturaleza violenta" que, al no referir a características específicamente "argentinas" (casi todos los episodios podrían transcurrir, sin demasiadas modificaciones, en otros países, lo cual tal vez explique su éxito internacional), termina resultando universal en su nihilismo.

Los personajes pobres de los tres films citados están marcados por la violencia y la unidimensionalidad, lejos de un cine argentino que en los 90s comenzó a complejizar sus representaciones de los sectores populares, intentando alejarlos tanto de la estigmatización como de la lástima. Otros directores contemporáneos, sin embargo, intentan pensar cómo llegar a esos *otros* a través del cine, entendiendo a las películas como objetos que, en su proceso creativo, permiten generar vínculos de aprendizaje, conocimiento y respeto. Los ejemplos son muchos y ricos en su variedad. Al comienzo del texto nombré a Campusano y González, y a documentales de

Paralluelo, Márquez y Testa. La violencia a veces está presente en sus personajes, pero eso no les quita la posibilidad de vincularse afectivamente, de trabajar, discutir, reflexionar o crecer.

Es posible construir ficciones de estructura clásica sin caricaturizar, y el cine nos ha dado sobrados ejemplos de caminos posibles. El problema no parece ser técnico ni creativo. En todo caso, los films que replican una mirada de clase presente en parte de los sectores medios y altos de la sociedad argentina no hacen más que dejar en claro quiénes detentan el poder en —y hacia dónde apunta— el cine industrial. Más sorprendente es que se trate de películas exitosas y que sus representaciones sean naturalizadas por gran parte de los espectadores (incluidos, claro, aquellos que son representados con desdén). El cine tiene el poder de construir costumbre a fuerza de repetición. El hecho indudable de que los productos de consumo masivo tienen el poder de construir sentidos debería invitarnos a defender —moralina y puritanismos aparte— un cine ajeno a maniqueísmos y estigmatizaciones. Que ciertas representaciones estén naturalizadas no significa, por supuesto, que sean justas. ■

PUEBLOS ORIGINARIOS EN EL CINE DE CHILE

Tentativas de una periodización en torno al panorama histórico¹

Por Rodrigo Torres Monsalve ■

Para principios del siglo XX, con el creciente devenir del video y la fotografía, la imagen se convirtió en material de enorme influencia sobre la población, posicionándose como un instrumento primordial para la creación de identidades en los incipientes estados sudamericanos. En esta misma época comenzó a gestarse la industria cinematográfica en Chile, y entre sus primeras obras era común la representación dramática de personajes pertenecientes a la burguesía, dejando de lado, salvo en acotadas oportunidades, la incorporación de personajes pertenecientes a los pueblos originarios. Una de estas excepciones fue *La agonía de Arauco* (1917), historia de una mujer adinerada que, tras la muerte de su esposo e hijo, encuentra consuelo en un niño mapuche al que adopta (fig.1). Algunos medios de la época comentaban que el niño era el "representante de la raza aborigen que se acaba, poco a poco, desmoronándose como una ruina, tristemente a pedazos que nadie puede sujetar"², lo cual, sumado al mínimo alcance estético del vestuario, posicionaba a las comunidades como una cultura decadente, de individuos salvajes y primitivos que contrastan con los supuestos atributos cívicos de la burguesía chilena. Este tipo de representación fue similar en otras películas de la primera mitad del siglo XX³, donde también se generaron visiones reduccionistas de los pueblos originarios, centradas en el exotismo y la otredad, basado en una concepción idealizada de barbarie.

Para mediados de siglo devino un aumento de realizadores que rompió con este paradigma. Por una parte, el cine documental comienza a generar obras que replanteaban la problemática territorial, pero ahora desde una visión subalterna. *Nutuayin Mapu, recuperaremos la tierra* (1971), se centra en el discurso reivindicativo del pueblo mapuche que, a través de un montaje cinematográfico poco convencional, se consagra como una obra emblemática en cuanto a su creatividad y compromiso social. El registro deja en evidencia un proceso de urbanización y proletarianización de los pueblos originarios en la época: los relatos de mapuches son, principalmente, en lengua castellana, mientras que sus atuendos tienen mayor cercanía al campesinado que a su reconocida tradición textil. Ese mismo año, el presidente Salvador Allende pro-

Cinematografía nacional

LA AGONIA DE ARAUCO

La «Chile Films», la valiente empresa nacida del entusiasmo y fe de cinematógrafos tan esforzados como los señores Giambastiani, Bobavell y Larrain, ha lanzado hace poco su primera obra: «La agonía de Arauco» o el título de los



res, galerías y laboratorios; todo se imprimió en forma de que, concluida la elaboración de la cinta, no quedara ninguna inversión gruesa suelta. La «Chile Films», no. Segura del éxito, edificó casa, teatro de pose, laboratorio definitivo, compró numeración y aparatos, contrastó empujados, etc. Así se comprende que «La agonía de Arauco» haya resultado una verdadera obra cinematográfica que puede ser colocada sin desmorono al lado de muchas cintas europeas producidas por casas veteranas del film.

El argumento, original de la distinguida escritora Sita, Gabriela Bustos, más conocido por su puritanismo literario de Gaby, es un sentimental romance de amor muy delicado y finamente desarrollado. Su protagonista es una hermosa y rica viuda que ha perdido su marido y su hijo en una terrible tragedia. El recuerdo de los muertos queridos parece haber cerrado su corazón a un nuevo amor, pero al fin conoce a un hombre cuyo tacto exquisito, comprendiendo el estado de alma de aquella mujer, consigue despertar en ella una nueva pasión, borrando poco a poco el doloroso recuerdo

Figura 1 ▶

Artículo sobre *La Agonía de Arauco* (1917) en la revista *Cine Gaceta*⁷. La representación es reducida a un alcance estético, centrándose en aspectos exóticos.

mulgó una ley que incluía un proceso de restitución de tierras a distintas comunidades, acontecimiento registrado en el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), donde el campesinado mapuche expresa su opinión política sin relegar su tradición oral a un segundo plano, mostrando registros hablados en mapudungun mayoritariamente, característica que refuerza el valor político y cultural de esta película (fig.2).

Por otra parte, el cine de ficción, influenciado por el neorealismo italiano, comienza a ocupar actores no profesionales que dan mayor veracidad a los personajes. Es el caso de *A la sombra del Sol* (1974), filmada en un pueblo cordillerano del desierto de Atacama, donde la propia comunidad del pueblo es protagonista. La película se acopla

de un acontecimiento pasado para recordar el relato verídico de miembros de la comunidad, montado en paralelo con escenas ficticias. El resultado puede parecer un tosco desplante actoral, que quiebra con el artificio cinematográfico, pero es esta condición de no-actores lo que proporciona sencillez y naturalidad a sus acciones. Películas como *Wichan, el juicio* (1994) y *Konun Wenu* (2011), mantienen este atributo de realidad que, me atrevería a decir, a diferencia de las representaciones forzosamente verosímiles, dotan a estos personajes de una condición actoral auténtica.

En paralelo a estas obras, el cine continuó reproduciendo una visión salvaje de los pueblos originarios. En *La Araucana* (1971) los mapuches son representados como el grupo enemigo que atenta con-

1. Es necesario aclarar que las películas mencionadas en este artículo sólo conforman un pequeño reducto de las producciones que tomaron la imagen de los pueblos originarios, siendo las necesarias para configurar la idea general de este enunciado.
2. Publicado en "El diario ilustrado", Santiago, 27 de abril de 1917.
3. Véase también "Nobleza araucana" (1925)

tra los planes civilizatorios de los colonos, este rol antagónico también lo encontramos en la película *Tierra del Fuego* (2000), donde la comunidad selk'nam, a pesar de ser representada en gran armonía con su entorno natural, es reducida a un simple acercamiento estético que, a través de pinturas corporales y objetos utilitarios, subyacen sus prácticas culturales a lo exótico. Este tipo de representación mantiene una marcada influencia en los westerns norteamericanos⁴, donde el nativo figuraba en un rol antagónico que remarca la dicotomía de civilización y barbarie.

En última instancia cabe destacar el surgimiento de organizaciones gubernamentales que, con el objetivo de financiar proyectos artísticos de diversas índoles, mantienen entre sus áreas de postulación la categoría de "Pueblos Originarios". Estas han posibilitado el apoyo a diversos proyectos que estén ligados al resguardo y la difusión del patrimonio étnico en el país, posibilitando la creación de obras con destacado valor cultural como lo son *Úl, microdocumentales de música mapuche* (2012) o el capítulo *Libko, Orgulloso de su cultura Pewenche* (2013) de la serie televisiva *¿Con qué sueñas?* (fig.3). Los protagonistas de estas producciones reflejan un espíritu reivindicativo de su tradición cultural,

resultando apasionantes y conmovedores para el espectador. Sin embargo, son relatos efectuados desde zonas periféricas, lugares alejados de la cotidianeidad urbana, donde la nostálgica narración de un anciano, como la osada libertad de un niño, aluden a relatos románticos y distantes, dignos de un ideal utópico.

Estos ejemplos nos permiten considerar tres variaciones en la representación de los pueblos originarios. La primera se sitúa durante la primera mitad del siglo XX, en la cual son representados bajo una condición primitiva y salvaje, contrastado a las supuestas conductas cívicas de la burguesía chilena. La segunda etapa correspondería a la segunda mitad del siglo XX, época de gran desarrollo industrial en el país que da paso a una simbiosis con la población obrero campesina, siendo una etapa de relevamiento político en las demandas históricas de los pueblos originarios. Por último, un tercer periodo se posiciona entre finales del siglo XX hasta nuestros días, donde las representaciones adquieren notoriedad en cuanto al relato de un pasado nostálgico, de una vida libre y auténtica, que resuena en el deseo del humano moderno por liberarse de lo alienante. Estas tres variantes circunscriben una configuración histórica de la identidad indígena en el cine de Chile, representa-



▲
◀ Figuras 2
Fotogramas de los documentales *Nutuayin Mapu, recuperaremos nuestra tierra* (1971) y *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), donde se puede apreciar el proceso de proletarianización, perteneciente a la segunda etapa.

4. Carreño, G. (2006). "Pueblos originarios en el cine chileno: Reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales". Chile: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. pp. 33-43.



Figura 3

Fotograma de la serie televisiva *¿Con qué sueñas?*, en su capítulo *Libko, Orgulloso de su cultura Pewenche* (2013). La representación se cristaliza en el carisma y optimismo de su protagonista.

ción que resuena como un pasado lejano de carácter utópico, de libertad y armonía con la naturaleza, constantemente atravesada por el conflicto eterno contra los poderes políticos y económicos de Chile.

Resulta alarmante considerar la presencia reiterativa del conflicto territorial en estas películas, siendo una problemática transversal en muchas de las representaciones cinematográficas de los pueblos originarios, principalmente mapuche. La película *Mala Junta* (2016), ganadora de la competencia de largometrajes nacionales del FICV⁵, lo reafirma, en cuanto sus protagonistas son atravesados por la lucha de una comunidad mapuche contra fuerzas armadas, ratificando el conflicto como una característica frecuente. En este sentido, es importante tener en cuenta la popularidad que han adquirido los pueblos originarios dentro del mercado cinematográfico en los últimos años, dando como resultado la aparición progresiva de festivales centrados en la identidad cultural, como por ejemplo FICWALLMAPU o MUCIVI⁶, que han fomentado el aumento de estas producciones, ampliando el paradigma de identidad originaria desde una perspectiva más interna y actualizada que reconfigura las relaciones entre pueblos originarios y el mundo del cine, orientada hacia un futuro de mayor compromiso con la identidad de estos pueblos. ■

Películas:

- Bussenius, G. (1917) *Agonía de Arauco*. Blanco y negro, 28 partes.
- Idiáquez, R. (1925) *Nobleza Araucana*. Blanco y negro
- Huaiquimilla, C. (2016) *Mala junta*. Color, 89 min.
- Flores, C. (1971) *Nutuayin Mapu, recuperaremos nuestra tierra*. Blanco y negro, 10 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=5lsBAinnPV8>)
- Ruiz, Raul (1971) *Ahora te vamos a llamar hermano*. Color, 13 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=i-HNtteBNcOo>)
- Coll, J. (1971) *La Araucana*. Color, 81 min. (<https://www.dailymotion.com/video/x3hxabl>)
- Caiozzi, S.y P. Perelman (1974) *A la Sombra del Sol*. Color, 70 min. (<https://vimeo.com/27059406>)
- Meneses, M. (1994) *Wichan: El Juicio*. Blanco y negro, 25 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=51wltf79ABs>)
- Littin, M. (2000) *Tierra del Fuego*. Color, 106 min.
- Toro, F. (2011) *Konun Wenu*. Color, 78 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=YiO6GoAlnmE>)
- Quezada, G. (2012) *Ül*, microdocumentales de música mapuche. Color, 5 min. (<https://vimeo.com/93450881>)
- Gomez, P. (2013) *Libko, Orgulloso de su cultura Pewenche*. Color, 30 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=j8BFCnUvugA>)

Bibliografía:

- Peirano, María Paz (2006). *Nosotros, los otros*. Chile. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. pp. 55-66
- Carreño, Gastón. (2006). *Pueblos originarios en el cine chileno: Reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales*. Chile: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. pp. 33-43.
- Gallardo, F. (2008) *Elementos para una antropología del cine: Los nativos en el cine de ficción de Chile*. Chile: Chungara, revista de antropología chilena. Pp. 79-87

Web:

- <http://memoriachilena.cl>
- <http://precolombino.cl/es/>
- <http://cinechile.cl>

-
5. *Festival Internacional de Cine de Valdivia*.
 6. *Muestra Cine + Video Indígena*.
 7. *Cine Gaceta. Santiago (1915-1918) 2º quincena agosto de 1917. p.3*

El camino de Santiago

Las palabras que llegan después

Por Francisco Martín González ■





Una multitud de gente aglomerada en los pasillos de la sala y acomodándose sin tapar el proyector al fondo. El fenómeno se viene repitiendo: ante el interés de personas/organizaciones de proyectar *El camino de Santiago* se fueron dando funciones en salas alternativas llenas de espectadores en muchos lugares del país.

Así este comentario se divide necesariamente en dos direcciones: la de la proyección de una película como evento en sí mismo, como reunión y como espacio de reflexión colectiva. Y la del texto audiovisual que convoca, la película de Bauer.

...

En el sur del país y a tres mil kilómetros de la Capital no hay espacio para producciones independientes en las pantallas presentes. Como parte de una gran cadena están orientadas a la circulación de otro tipo de piezas. Puede suceder, sí, que en esos espacios se produzca una aglomeración de gente ante algún estreno – un puñado de veces al año – pero hay al menos dos diferencias destacables: la aglomeración se traducirá en largas colas y no en un ingreso desbordado a la sala, lo que nos lleva a la segunda, el suceso película se inscribe como otra parte más del shopping donde ocurre, no como un evento desligado al menos en un primer nivel de universo monetario/financiero.

Sin embargo, mi intención no es hacer un reclamo sobre lo que no hay, sino celebrar lo que sí ocurrió. La proyección en Ushuaia de *El camino de Santiago* fue para un importante grupo de la comunidad una experiencia colectiva. La película se extendió antes y después de la proyección, con palabras de Bauer primero, y con las que sobrevinieron de los espectadores después. En este tiempo frecuentemente caracterizado por la atomización y el consumo individual sumado a la coyuntura política que tiene como eje central el relato de los hechos de actualidad, asistir a una sala para ver un largo documental y posteriormente discutir sobre su contenido se me asoma como un acto consciente de, aunque tal vez suene romántico, resistencia. Es que para algunos que tenemos más recorrido el siglo XXI que el XX el dispositivo cine / la forma cine - que implica una pantalla y un cúmulo heterogéneo de gente bañado por el sonido de la proyección – es de alguna manera un objeto anacrónico.

Hasta acá la descripción de una excepcionalidad en una pequeña ciudad del interior: el encuentro de un conglomerado de personas con certezas e interrogantes en común sucedido ante una pantalla alternativa a las del circuito comercial del lugar. Ahora el objeto de la experiencia, *El camino de Santiago* de Tristán Bauer.

...

El documental nace de la necesidad de unificar y dar sentido a todo el material producido para una serie de micros periodísticos. Con una unidad trabajando en el lugar de la desaparición de Santiago, se realizaba una producción semanal tratando de generar un contenido informativo que no respondiera a la línea de distracción fomentada desde la Ministra de Seguridad. De esos registros tomados durante el desarrollo mismo de los acontecimientos se nutre gran parte de la pieza.

Para entender porque Santiago estaba solidarizándose en ese corte tenemos que conocerlo de algún modo. Las entrevistas, el material de archivo de personas cercanas y el texto que nos guía desde la banda de sonido direccionan todo el material a un lugar distinto – pero complementario – de la denuncia: ¿Quién era Santiago? Esa búsqueda es la que diferencia sustancialmente la obra de la cobertura periodística.

El contexto de su vida se extiende hacia el pasado: involucra el arrebato de tierras en las que vivieran diferentes pueblos originarios y su posterior usufructo por parte del estado nacional primero y empresarios después. Surge otro interrogante, ¿Cómo mostrar ese elemento, que asoma inabarcable, que es la tierra mapuche? La respuesta de los realizadores liga – tal vez por la aparición contemporánea de la tecnología involucrada – técnica y estética hondamente.

Las tomas aéreas registradas a partir del uso de drones ponen en pantalla un paisaje marcadamente distinto del que podemos ver a ras del suelo. La presentación del espacio es vital porque toma distancia de la definición de desierto con la que se niega y negó históricamente todo y todes aquellos que ocupan el territorio de la represión. La altura ganada permite ver más allá y encontrarnos con una geografía de quiebres, mesetas, montañas y vida. En la representación del territorio vemos lo enunciado por les entrevistades mapuches cuando explican su relación de contigüidad con la tierra – ni vacía ni desierta – respondiendo así a la definición por la negativa. Esquivando una postura puramente optimista, vale la pena recordar que



esta inclusión del drone en la esfera de la producción audiovisual amplió posibilidades realizativas de producciones independientes, como es en este caso, acercando un recurso – la toma aérea – difícil de encontrar en películas de presupuestos acotados hace algunos años.

Mediante un montaje en paralelo se van incorporando diferentes fragmentos de su vida, reconstruyendo pluralmente una identidad desde su ausencia. Los bloques de esa construcción son fundamentalmente conversaciones en las que familiares y amigos desarrollan alguna parte de su vida en sus propios relatos. Material de archivo personal asoma en los intersticios y genera un tiempo presente. Dentro de ese mar de entrevistados frente a la cámara y sin interlocutor hay un punto de identificación particular para nosotres como espectadores: la abogada de Santiago no lo conoció en vida y habla de la persona que se va desplegando ante ella a partir de testimonios, textos y dibujos que exceden el universo judicial. Es en cierta medida

un paralelo a un interrogante que asoma en el título elegido por Bauer, ¿Cómo construir un retrato de Santiago en este tiempo que no está?

Mucha de la responsabilidad está puesta en el texto narrado por Grandinetti. Su voz se sobrepone a la imagen transversalmente y es en esas palabras que les realizadores ponen los acentos y contrapuntos. Sus palabras y el retrato tanto de Santiago como del territorio en disputa son las búsquedas de la película que van por otro camino que el de la denuncia política –aspecto abordado en la dimensión experiencial de su muestra–.

La proyección termina, la angustia prevalece como tono general y une de alguna forma a los que estamos en la sala. Si la obra terminara ahí, sería la presentación de una injusticia, el relato de una secuencia histórica de crímenes sin una resolución. Pero la película no termina, porque acaban los títulos y ahí nos encontramos todos hablando de cómo hacer que el final sea distinto. ■

Como zorros en la nieve.

Por Pablo Ponzinibbio ■

*y es verdad es que yo acá
soy un turista más
y vos tenés la piel hecha de escamas*

Ataque de pesadillas, Isla Mujeres

¿Cuál es el deseo del espectador de cine? ¿Qué nos empuja a encerrarnos, durante dos horas, en una sala oscura a cazar fugitivas sombras en movimiento? ¿Qué vemos en una pantalla que jamás nos devuelve nuestra imagen? ¿Qué buscamos con esta pretendida insistencia? ¿Un reflejo, un destello? ¿Despertar El sueño, la fiebre o la alucinación? ¿Qué nos darán a cambio del precio de la entrada?

La identidad como deseo

En el cine la puesta en escena del otro, como semejante, puede jugar un rol central para la constitución de las identidades. Estas se constituyen como sedimento, o recurrencia, de las identificaciones, sucesivas y ambivalentes. La fluxión del deseo.



El ideal del yo, por ejemplo, continuará construyéndose y evolucionando por identificación con modelos muy diversos parcialmente contradictorios, re-encuadrados por el sujeto en la fricción entre su experiencia de mundo y su vida cultural. El conjunto de esas identificaciones, de origen heterogéneo, no forma un sistema relacional coherente, sino que más bien parecería una yuxtaposición de ideales diversos más o menos compatibles entre sí.¹



Entregados a la sombra



Es un camino solitario. Un camino nevado, que nunca vi. Un zorro aparece en un costado, entre los árboles, y se queda quieto. Los sonámbulos tienen los ojos abiertos, pero no ven como cuando están despiertos y suelen creer que están en otras habitaciones de la casa o en sitios diferentes. Los sonámbulos tienen los ojos como los zorros en la nieve. Están dentro del mundo, pero están fuera del mundo.²

1. "Estéticas del cine" Jaques Aumont. Paidós, Argentina, 2008.

2. "Manual para sonámbulos" Gloria Peirano. En "El lago helado". Gustavo Fontán y Gloria Peirano. Papel Cosido, Argentina, 2018.

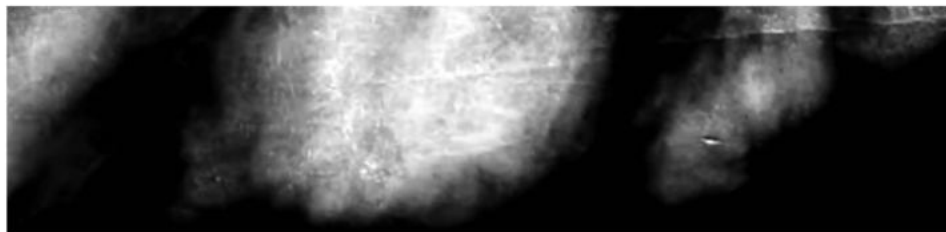


Entregados a la sombras asistimos a nuestra propia soledad. Nos volvemos sujetos expuestos a nuestra herida. El cine es un ritual de profunda y compartida soledad. Esto no vale para el espectador de tv o Netflix, aunque pueda estar más aislado de los otros sujetos, nunca estará expuesto a su propia soledad. El dispositivo sala oscura predispone el retiro colectivo. ¿Pero qué tan ausentes estamos en una sala? ¿Participa este retiro de nuestro deseo de ir al cine? ¿Realmente nos entregamos allí a un devenir amoral de experiencias de mundo? ¿Qué efectos produce el visionado, y cuáles son las condiciones para entregarnos a sus sombras.

Las vuelve ávidas. O las vuelve locas

La primera identificación del espectador es con su propia mirada. Con el ojo de la cámara que ha visto para él, sujeto privilegiado y central de la visión.

Antes que al símbolo llegamos a la percepción. *“Es que esta experiencia narrativa del cine parecería más bien el lugar perfecto para no dar explicaciones y lograr lo imposible: que otro esté en el lugar de uno, compartir una percepción del mundo.”³*



Sueño con unos niños que patinan sobre un lago helado. Llevan abrigos de colores, gorros, guantes. El hielo puede romperse. El hielo va a romperse. Primero se rasgará. Seguirán patinando. Pasarán con sus patines por encima de la rasgadura. Todo el sueño transcurre en el tiempo antes de que el hielo se astille y se fragmente, y un niño caiga en el agua helada y muera, cuando todavía nadie se da cuenta.

Hay una frontera difícil de describir en los sonámbulos. Parecen dormidos, si se los acompaña suavemente hasta la cama o despiertos, si se los toca con fuerza, si se los trae de vuelta. Los sonámbulos viven en la rasgadura del hielo y desde allí hablan.

[...]Todo lo que está sin terminar es un estribillo de sí mismo. Vale para las personas, también. Las vuelve ávidas. O las vuelve locas.⁴

¿Qué estás buscando ahí?

Para Jean-Louis Schéfer el cine no está hecho para permitir al espectador reencontrarse (teoría de la regresión narcisista, desarrollada por Aumont) sino sobre todo para sorprender, para asombrar.⁵ Ver lo que nunca vimos de las cosas que ya vimos.

¿Qué estás dibujando Luki?
Una cosa.
¿Qué cosa?
Maravillosa
¿De qué color?
Color, color, rojo.
¿Qué significa maravilloso?
Maravilloso significa que es muy buena.
¿Qué cosa te parece, a vos, la más maravillosa en todo el mundo?
Ver algo que nunca vi por primera vez.

El silencio es un cuerpo que cae.



3. Carta de motivación de "La mujer sin cabeza" de Lucrecia Martel.

4. "Manual para sonámbulos" Gloria Peirano. En "El lago helado". Gustavo Fontán y Gloria Peirano. Papel Cosido, Argentina, 2018.

5. "Estéticas del cine". Paidós, Argentina, 2008.



Sostener las estructuras

La llamada -por Aumont- identificación secundaria se produce con "el personaje" y su conflicto. No es moral o ética sino estructural, un producto de la sintaxis audiovisual. Nos identificamos con quien es colocado, dentro de un sistema relacional, en el lugar del personaje. Desde luego, esto es variable y progresivo durante toda la película, aunque lo único que nos queda -nuestro recuerdo de la película- tiende a reconstruirlo como algo monolítico.

Incluso aunque no haya personajes, siempre queda la ficción de una mirada con la que identificarse, el enunciador. El registro es organizado según las mismas vías por las que damos sentido a lo real, ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior – a saber la atención, la memoria, la imaginación. Podemos conmovernos tanto con el personaje como con su subjetiva. Con esos procesos de atención y persistencia nos identificamos.



También, la densidad de un plano compone a su personaje.

Como la identificación es estructural podemos empatizar hasta con un psicópata asesino, nuestra simpatía con él será producto –no causa- de la misma. Pero ¿qué estructuras de un mundo que no reconocemos somos capaces de sostener?

Barricadas de resistencia

Toda identificación es peligrosa y potente dado que suspende el juicio del espíritu crítico, habilitándonos a su gesto más revulsivo –estar en el lugar de los otros- o pudiendo naturalizar un cierto orden del mundo, invisibilizando causas y responsabilidades.



*Todo espectador es un cobarde o un traidor.
En su propia condición de espectador cómplice de todo lo visto.*

Un espectador no es un traidor, no está enteramente en el mundo, pero tampoco está fuera de él.

Un espectador de cine es como un zorro en la nieve.



A pesar de su recreación acrítica del género histórico, su liviandad anestésica para con una historia de muerte, y el acartonamiento de prácticamente todos los personajes –que solo aparecen como maniqués inertes al servicio de un argumento escrito-, *El ángel* tiene un hallazgo. La vitalidad, la fluxión del deseo de su protagonista (el magistral Lorenzo Ferro). Esta autenticidad que enfrenta la rigidez característica de la película es un descubrimiento del mundo, una fisura en el hielo. Que nos vuelve ávidos y locos.

No está en el mundo

Todo film tiende a naturalizar su lugar de enunciación, algunos buscan una autoconciencia propuesta por la reflexión de las condiciones y procedimientos de la enunciación. Sin embargo, aunque se atente contra un código establecido de la narración (por ejemplo el -mal llamado- lenguaje clásico) la obra sigue constituyendo su propio código, de no hacerlo fracasaría en su intención de conmover –por medio de la identificación- al espectador. La otra, herencia del cine de la realidad, radica en una confianza en “lo real” o “lo verdadero”, el deseo. Como decía en *La delgada línea invisible*⁶, lo verdadero destella en la fricción de los diversos significantes, en el roce de lo multívoco. Ir a lo real es una ampliación del horizonte de nuestra sensibilidad, un estar en el lugar del otro, ver lo que nunca habíamos visto. Para que una obra actualice su autoconciencia y sea multívoca, debería atentar constantemente contra la construcción de sus propias verdades a medida que las va creando.⁷

Está en el mundo.⁸

Yo no puedo entregarme a ningún material que no participe de estos dos procedimientos: reflexión y afirmación-fuga. Esa es mi reserva racional y se juega en el primer momento de la identificación, es mi condición dentro del contrato que hago como espectador para acceder a lo más profundo. Los demás tendrán las suyas, en el fondo no importa tanto cuales sean, sino que existan.



El parto está regido por ciertas estructuras cerebrales, las partes más primitivas que rigen los funcionamientos reflejos del cuerpo: los latidos del corazón, la respiración y el parto. Esto no es accesible a la palabra sino puede ser alterado por lo emocional, por las estructuras del cerebro límbico que están por encima. Por ejemplo, si uno se asusta el corazón empieza a latir más rápido, esto es una prueba muy simple y muy cotidiana. Por encima del cerebro límbico los seres humanos tenemos el neocórtex que es el pensamiento, la razón. Si una mujer (o una espectadora) tiene que soltar su neocórtex para entregarse a su parte más animal, digámoslo, tiene que confiar en que otro si va a tener su pensamiento disponible, que además, a ese no le está pasando lo que le pasa a ella. Que no tiene dolor ni está asustada, que puede asumir las partes que ella en ese momento no puede poner en juego.

*La bella tarea.
Episodio 2: El sostén.*

Somos un álbum de postales.

La imágenes pertenecen a: *Zama* dirigida por Lucrecia Martel, el estreno de *Cuaterros* -dirigida por Albertina Carri- en La Plata, *La distancia* dirigida por Franco Palazzo, *Sol en un patio vacío* dirigida por Gustavo Fontán, *El silencio es un cuerpo que cae* dirigida por Agustina Comedi, *Como me da la gana 2* dirigida por Ignacio Agüero, *Lluvias* dirigida por Gustavo Fontán, *La Hora de los Hornos* dirigida por Fernando E Solanas, *El ángel* dirigida por Luis Ortega y *La bella tarea* dirigida por Albertina Carri.

6. Artículo publicado en *Pulsión* N°8 "Rozar lo real".

7. Ver "La afirmación y la fuga", entrevista a Gustavo Fontán en *Pulsión* N°4. y "Montar el deseo" entrevista a Agustina Comedi, en este número.

8. Al menos, los espectadores que no han sido anestesiados con la sobrecarga de imágenes hegemónicas -a saber- el cine mainstream norteamericano, netflix y los noticieros.



EL MATE

debates y pensamientos
sobre cine

Ensayos, escritos y otras yerbas


www.elmatedebates.wordpress.com



uva
r e n t a l

Equipos Cinematográficos

uvarental.lp@gmail.com

 uva rental

Tel: 221-155527970

Calle 14 N° 1443 esq. 62



diabla.

DISEÑO DE AUTORA


Bolsos y mochilas. tiendadiabla.com/@diabla.urbana



galpón
momo
teatro

PRODUCCIÓN
INVESTIGACIÓN
TALLERES

gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro

 @gmomoteatro

 Galpón Momo Teatro

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

TRAVITO
EL IMAGINARIO EN MOVIMIENTO



f VIDEOTECA AQUILEA

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



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

Red social: www.facebook.com/ladisquerialaplata

Blog: www.ladisqueriaonline.blogspot.com



PROYECTO CORTOS REVISITADOS

Proyecto de la **5a Bienal Universitaria de Arte y Cultura** para acercar las viejas imágenes a l@s nuev@s realizador@s de Artes Audiovisuales.

+ INFO

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



**CICLO DE CINE
PULSAR**

JUEVES DE 20 A 00 HS

**CINE DEBATE
PIZZA CASERA
POCHOCLOS GRATIS
CERVEZA ARTESANAL**

**INDIE
RENTAL**

facebook.com/indierentalcin



REVISTA CALIGARI

YA SE ENCUENTRA
A LA VENTA

www.caligari.com.ar/revista.html

Revista Caligari. Edición impresa
Año 1 - Número 1



RENTAL - CÁMARAS - EFECTOS - GENERADORES - GRIP - ILUMINACIÓN & SONIDO

.LIGHTING
& GRIP

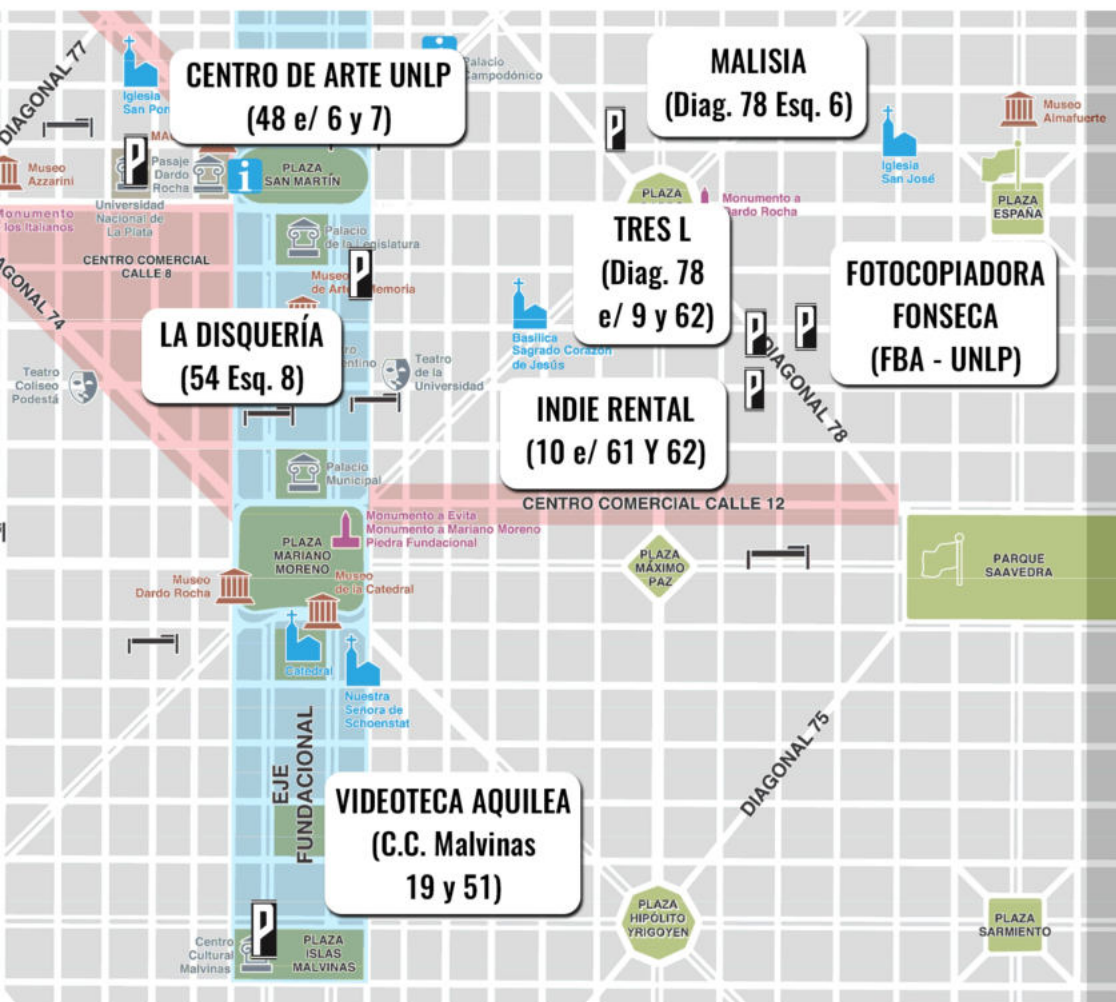
provideoShow

Calle 62 415 e/ 3 y 4 - La Plata - Buenos Aires Argentina

Movil (+540221) 15 6010 107 - Whatsapp (+5411) 15 5053 9672

Mail alquileresp@provideogrip.com.ar

Conseguí nuestros NÚMEROS DISPONIBLES: #6 - #7 - #8



Ahora también en
C.A.B.A

- Caburé (México 620)
- CEEA UNA Audiovisuales (Sede Salguero 60)

DOM

4

NOV

DESDE EL
MEDIODIA

WOODSVENDETTA

FESTIVAL
de
ARTE
y
AUTOGESTION

-SEGUNDA EDICIÓN-

DOM

4



DANIEL MAZA

LOS MUTANTES

DEL PARANA

SMOKING CHANGO

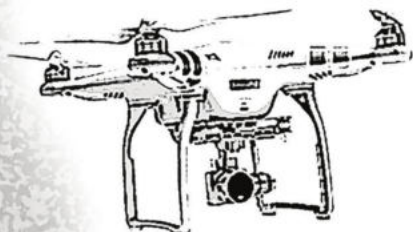
SINDICATO DE DJ'S

**TALLERES - MUESTRAS - TEATRO - INTERVENCIONES
PINTURA - GRAFICA - FERIA GASTRONOMICA**

EL GALPON DE LAS ARTES 13 Y 71

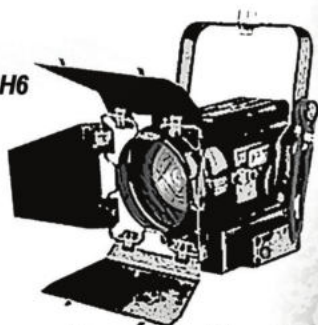
ENTRADA GRATUITA

ALQUILER DE EQUIPOS



Drone Djí Phantom 3 Professional

Grabadora Zoom H6



Fresnel Dixel Eros 300w



Grua T3 ControlCam



Shoulder Gliders

WOLFRAMIA
AUDIOVISUAL

TELÉFONOS

(221)

155669602/ 156213480

ESTAMOS EN FACEBOOK: WOLFRAMIA AUDIOVISUAL