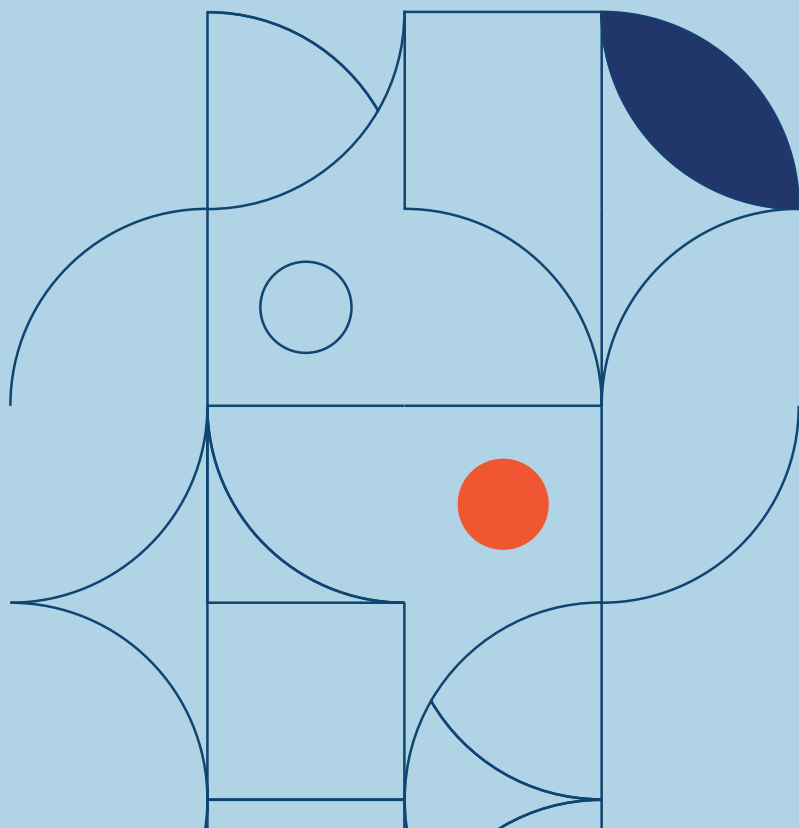


Cuadernos de crítica 01

Un nuevo mapa latinoamericano
Marcelo Alderete & Cecilia Barrionuevo
(*Compiladores*)



CUADERNOS DE CRÍTICA 1

AUTORIDADES NACIONALES**PRESIDENTE DE LA NACIÓN****Mauricio Macri****MINISTRO DE EDUCACIÓN,
CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA****Alejandro Finocchiaro****SECRETARIO DE GOBIERNO
DE CULTURA DE LA NACIÓN****Pablo Avelluto****AUTORIDADES DEL INCAA****PRESIDENTE****Ralph Haiek****GERENTE GENERAL****Juan García Aramburu****AUTORIDADES DEL FESTIVAL****AGENCIA DE PROMOCIÓN
INTERNACIONAL DE LA INDUSTRIA
AUDIOVISUAL****DIRECTORA EJECUTIVA****Viviana Dirolli****DIRECTORA ADMINISTRATIVA
Y DE ASUNTOS INTERNACIONALES****Elisabet Blanco****DIRECTORA ARTÍSTICA****Cecilia Barrionuevo****PRODUCTOR EJECUTIVO****Carlos Villalba****PRODUCCIÓN ARTÍSTICA****Y PROGRAMACIÓN****COORDINADOR****Fernando Arca****PROGRAMADORES****Marcelo Alderete****Paola Buontempo****Pablo Conde****Francisco Pérez Laguna****ASISTENTE DE DIRECCIÓN****Ana Schmukler****ASISTENTE DE PRODUCCIÓN****Jessica Waizbrot****ASISTENTES DE PROGRAMACIÓN****Ramiro Sonzini****Santiago González Cragnolino****Lucrecia Matarozzo****Rocío Rocha****COLABORADORES****Boris Nelepo****Pablo Marín****EQUIPO EDITORIAL****COORDINACIÓN****Javier Diz****PRODUCCIÓN****Malena Rey****COMPILACIÓN****Marcelo Alderete****y Cecilia Barrionuevo**

CUADERNOS DE CRÍTICA 1
Un nuevo mapa latinoamericano

Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo
(Compiladores)

ÍNDICE GENERAL

13 PRÓLOGO

Por Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo

Críticas

19 CAROLINA BENALCÁZAR

Bostezar y soñar en español: la liquidez
de *El futuro perfecto*

Sobre *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2017)

25 MARTÍN ÁLVAREZ

Por un puñado de pesos

Sobre *Mauro* (Hernán Rosselli, 2014)

31 JOAQUÍN TAPIA GUERRA

Nadie quiere la primitiva escuela del futuro

Sobre *Viejo calavera* (Kiro Russo, 2016)

43 RAMIRO SONZINI

Siete veces *Zama*

Sobre *Zama* (Lucrecia Martel, 2017)

51 FLORENCIA DONADI

Un lugar imaginario para habitar lo real

Sobre *Arabia* (João Dumans y Affonso Uchoa, 2017)

- 57 DANIELA ALCIVAR BELLOLIO
Ir hacia lo leve
Sobre *Hermia & Helena* (Matías Piñeiro, 2016)
- 63 JAIME GRIJALBA GÓMEZ
Si te portas mal en esta vida, en la próxima
vuelves como chileno
Sobre *La telenovela errante* (Raúl Ruiz
y Valeria Sarmiento, 2017)
- 67 SANTIAGO GONZÁLEZ CRAGNOLINO
De la supervivencia y el éxtasis
Sobre *Mambo cool* (Chris Gude, 2013)
- 73 JUAN FRANCISCO GACITÚA
Chicas, chicos, arte, placer
Sobre *¿Somos?* (Carlos Hugo Christensen, 1982)
- 83 GIULIANA NOCELLI
La emboscada en *La casa lobo*
Sobre *La casa lobo* (Cristóbal León
y Joaquín Cociña, 2018)
- 87 VANJA MILENA MUNJIN PAIVA
La pensatividad del cine
Sobre *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)
- 93 GRISELDA SORIANO
Otras historias del cine argentino
Sobre *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1990),
El acto en cuestión (Alejandro Agresti, 1993)
y *Las cinéphilas* (María Álvarez, 2017)

- 99 SEBASTIÁN SÁNCHEZ
Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977)
- 103 EMMANUEL BÁEZ
Nunca es tarde para buscar la libertad
Sobre *Las herederas* (Marcelo Martinesi, 2018)
- 107 ALDO PADILLA
Tres críticas
Sobre *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla y Kiko Goifman, 2018), *Algo quema* (Mauricio Ovando, 2018)
y *La siesta del tigre* (Maximiliano Schonfeld, 2016)
- 113 AGUSTÍN ACEVEDO KANOPA
El olor de la adolescencia
Sobre *Los tiburones* (Lucía Garibaldi, 2019)

Ensayos y una conversación

- 121 VÍCTOR GUIMARÃES
Formas del exilio latinoamericano
- 135 LUCÍA SALAS
Retiro (*Prisioneros de una noche*, 1962) - Constitución (*Breve cielo*, 1969) - Once (*Tres veces Ana*, 1961).
Tres películas de David José Kohon
- 141 MÓNICA DELGADO
Variaciones del “filmador” en algunas películas independientes y experimentales de América Latina

- 149 LAUTARO GARCÍA CANDELA Y RAMIRO SONZINI
Kinderspiel
Sobre *La vendedora de fósforos* (Alejo Mogueillansky, 2017)
- 157 ÁLVARO BRETAL
Ficciones destructivas. *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1969) y *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1964):
miradas ácidas sobre productos culturales
para el consumo masivo
- 163 LUCAS GRANERO
Las lentas sombras. Los recorridos de *El limonero real*
(Gustavo Fontán, 2016)
- 169 ARANTXA LUNA
Acuérdate, Rulfo
- 175 MERCEDES ORDEN
Adirley Queirós: ficción y realidad en el sometimiento
- 183 DANIEL ÁNGELES HERNÁNDEZ
Nicolás Pereda, lo cotidiano deslucido
- 187 IVONNE SHEEN
Poesía y política: Carlos Ferrand y el grupo Liberación
Sin Rodeos
- 193 MALENA SOLARZ
La fiesta de los espíritus
- 205 LIBERTAD GILLS
Vista preliminar: las texturas visuales de Camilo Restrepo

211	PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL Las películas de Transcinema: <i>Ruinas tu reino</i> (Pablo Escoto, 2016) Conversación con Pablo Escoto, Salvador Amores y Jesús Núñez
219	AGRADECIMIENTOS
220	PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS
225	ÍNDICE DE PELÍCULAS
231	ÍNDICE ONOMÁSTICO

Prólogo

La historia del cine, y de sus cambios, (casi) siempre estuvo acompañada por la palabra escrita. Si nos remontamos a los orígenes, no son muchos los años que separan el nacimiento del cine del surgimiento de las primeras críticas que empezaron a tratar de dar cuenta de ese nuevo arte que aparecía en el mundo como un divertimento de feria, para luego transformarse en la industria que hoy conocemos.

Sin embargo, tuvo que pasar mucho tiempo para que la crítica lograra estar a la altura del cine y de su evolución, momento en el cual ciertos críticos, que luego se transformaron en directores, acomodaron la historia de este arte y le indicaron al mundo quiénes eran los verdaderos cineastas y quiénes unos meros ilustradores de imágenes. Las prédicas y teorías de los *Cahiers du Cinéma* fueron tan fuertes que, a pesar de haber sido cuestionadas, puestas en duda y hasta negadas, siguen expresando ese momento único en que la crítica tomó el poder y estableció un canon lo suficientemente sólido como para seguir siendo casi inamovible hasta hoy.

En la Argentina (sin repasar la historia de manera exhaustiva, ni yéndonos muy atrás en el tiempo) ocurrió algo similar cuando hacia mediados y finales de la década del noventa apareció el llamado Nuevo Cine Argentino y revistas como *El Amante* y *Film* acompañaron ese movimiento, apoyando, criticando y escribiendo sobre esos jóvenes realizadores y realizadoras, que, si no cambiaron, al menos agregaron un importante y renovador capítulo a la historia del cine nacional.

Pero abandonemos ese pasado, y volvamos al presente, cuando la crítica se encuentra en crisis. El problema es que se

trata de una crisis que —fuera de quienes a duras penas la ejercen— parece importarle a pocos, algo que se hace extensible a otras prácticas relacionadas con el cine en general. Mientras más críticos surgen (¿existirá un censo que nos diga cuántos existen en el planeta?) y los medios digitales parecen cubrirlo todo, todo el tiempo, la velocidad de esos medios hace que la inagotable producción parezca destinada a desaparecer súbitamente, dejando apenas rastros. Y todo esto sin detenernos en los comentarios de Twitter, Instagram, Facebook, y otras redes sociales. Mientras hacemos clics en la pantalla, nos preguntamos quiénes son las personas que tienen el tiempo para leer todo lo que se escribe sobre el cine actual, o aunque sea una ínfima parte de esa producción. Claro que no tenemos respuesta para esto.

Una alternativa a ese universo tan efímero y veloz llega a través de las iniciativas de jóvenes entusiastas (algunos presentes en este libro) que a pesar de lo que indica la lógica (o eso que alguna gente llama “el mercado”), apostaron por volver a editar revistas en papel y tinta, y no en formato digital, como una manera de ordenar el presente para perdurar en el futuro, utilizando herramientas que ya parecen pertenecer al pasado.

Seguimos su ejemplo, y por eso decidimos hacer este libro, que da cuenta de su labor, de su apuesta, del placer de escribir sobre cine, de su creencia en la posibilidad de pensar el cine, de compartirlo y que quizás se transforme, en un futuro, en un objeto que perdure y escape de los tiempos de lectura actuales.

Algunos de los textos que presentamos aquí aparecieron previamente en diferentes plataformas digitales y en revistas, otros son inéditos, o bien fueron escritos durante el *Taller de Crítica Joven* que el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata inauguró en la pasada edición de 2018.

Los autores y autoras que presentamos en esta edición publican en medios no tan difundidos, suelen centrar sus miradas e

intereses lejos del cine más comercial o difundido, y ejercen la profesión de críticos por el simple placer de hacerlo. Algo que, seguramente, los hace sufrir desde un punto de vista económico, pero que les otorga gran libertad de pensamiento, algo que queda claro en los textos.

Al momento de darle forma a este libro pensamos muchas alternativas. La que elegimos —tan caprichosa como cualquier otra— fue la siguiente: seleccionar autores latinoamericanos que hubieran escrito textos sobre cine también latinoamericano atendiendo a una mirada crítica personal, autoral, de búsqueda. Y proponer de este modo un recorrido que no sólo se centre en la actualidad o en lo ya establecido, sino que revise también el pasado y algunos nombres no tan famosos.

Mientras escribimos este prólogo, decidimos el título del libro deseando que este volumen sea el comienzo de una futura colección que esperamos publicar en cada nueva edición del Festival, y que esta primera entrega funcione como una parte de un mapa. Un mapa que en algún momento, quizás, nos ayude a responder aquella eterna pregunta con la que André Bazin, santo patrono de la crítica, titulara su obra maestra: “¿Qué es el cine?”.

Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo

Críticas

Carolina Benalcázar nació en Quito, Ecuador, en 1992. Allí trabaja con distintos proyectos vinculados al cine. Estos incluyen el Festival Latinoamericano de Cine de Quito y una muestra anual de cine Québécois para los cuales se desempeña como programadora; el largometraje *Panamá* de Javier Izquierdo, para el que formó parte del equipo de producción; y una serie de muestras de cine organizadas y curadas por la asociación cinematográfica VAIVEM, donde fue asistente de producción y programación. En 2016 co-fundó el colectivo editorial y revista digital de no-ficción creativa *Recodo.sx*. Ocasionalmente escribe sobre cine en plataformas como *MUBI* y *Another Gaze*. Actualmente cursa la Maestría de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Concordia en Montréal.

Bostezar y soñar en español: la liquidez de *El futuro perfecto*

Sobre *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2017)

POR CAROLINA BENALCÁZAR

La imagen que ha permanecido conmigo desde la primera vez que vi *El futuro perfecto* (2017), de Nele Wohlatz, es extrañamente la de apertura. Esta no es una imagen decisiva en la película, no tiene un valor estético que merezca exaltación, y tampoco aparece en ella Xiaobin, su protagonista. Es sencillamente una imagen del Río de la Plata sobre el cual navega, en un punto indistinguible del horizonte gris, un barco. Algunos meses después de ver la película, me descubrí testigo de un escenario similar. En una entrevista con Roger Koza, la directora de la película recuerda haber basado sus primeras impresiones de la comunidad china de Buenos Aires en los grandes containers en los que llegaron los primeros inmigrantes a la ciudad. Este recuerdo se vuelve el terreno del modesto retrato del río en el que su lugar como paisaje estático termina colocándose detrás de su lugar como agente de transformación.

“Es paradójico”, escribe César Aira, “pero un viaje es tolerable solamente si es insignificante, si no cuenta, si no deja ninguna marca”. En *El futuro perfecto*, la marca que deja el motor del barco en el agua no se nos muestra. Se guarda una distancia de esa consecuencia material que se borrará de inmediato. Sin embargo, nuestro primer encuentro con Xiaobin nos permite intuir que la marea del río, al sacudir y mecer a los tripulantes del barco, es significativa, cuenta y deja marcas. La película se interesa más en los efectos inmateriales que en los efectos materiales del viaje, de aquellas transformaciones, y no tanto en cuán tolerables sean. Puede que Xiaobin haya sido una tripulante de ese barco o no, pero lo que queda claro es que su tránsito se ha dado por una necesidad de un reencuentro familiar, como

aquel que realizan tantas personas que frecuentan los mares. Estos quizás tengan sabor a hogar en algún momento, un hogar líquido que da la primera pauta de la fluidez que Xiaobin empezará a vivir al aprender el español.

María Aparicio, la directora de *Las calles* (2016), otra película argentina que se vio en Quito alrededor de la misma época que *El futuro perfecto*, describe a su realización como una experiencia sinuosa. La palabra «sinuosa» se refiere a curvas y vueltas y olas y a acciones que parecen esconder su propósito. Cuando la leo, mi mente dibuja las curvas de las letras más sinuosas del alfabeto, y entonces me resulta imposible no imaginar las olas del mar y los ríos. Cuando la imagino, también aparecen imágenes al azar de *El futuro perfecto*, una de ellas es la primera del Río de la Plata. A través de la liquidez y la sinuosidad nos embarcamos en un juego con la identidad y la memoria, una exploración de las ambigüedades que se abren por el lenguaje y sus posibilidades transformativas, así como las fronteras que permanecen adentro, pues la actividad principal de Xiaobin es aprender español.

Gustavo Pérez-Firmat escribe: “El bilingüismo involucra una relación no sólo entre hablantes y lenguaje sino entre las lenguas mismas. Lo bilingüe es el sitio donde dos lenguajes se encuentran, el medio o membrana que los engancha en conversación”. Es en parte ahí, en esa membrana, donde se empieza a escribir este episodio en la historia de Xiaobin, una en la que su mundo ya no está regido por una sola lengua, donde una nueva empieza a abrir y cerrar las porosidades que la otra, en creciente desuso, posee. Puede que su hablar tome formas como las de la frontera, el río, el caudal, puede que entonces ese hablar actúe desde su memoria somática. Y el proceso de nombrar las cosas que la rodean –calle, objeto, comida– las altera, no volviéndolas sólidas del todo, en parte porque la lengua en sí es expulsada de un espacio mojado.

La solidez es sinónimo de permanencia y la pregunta de si la permanencia importa está en el corazón de las preocupaciones de la película. O quizás no tanto. La película nos está hablando de un tiempo y de un lenguaje que funcionan bajo la lógica de las movilidades. En la carnicería, Xiaobin aprende que carne puede llamarse *lomito* en español. En la escuela, la presentan con dos nombres posibles: Beatriz o Sabrina. Eso es maleable. Cuando conversa con su pareja Vijay, Xiaobin cambia del español al mandarín. A pesar de que los objetos y los alfabetos en su mundo toman distintas identidades, quizás tornándose un poco más sólidos, la suya se mantiene líquida, adaptable, empoderada por las posibilidades de coexistir con dos o más formas de ser y hablar.

La película nos invita a experimentar un proceso y no necesariamente un resultado, y el proceso de navegar los efectos de la migración actúa como su trasfondo narrativo principal. La primera vez que vemos a Xiaobin queda claro que su mudanza de China a Buenos Aires ha sido más bien antipática. La conocemos a través de las preguntas que le hace su profesora de español: “¿Cómo fue ver a tus padres después de tanto tiempo? ¿Cómo fue conocer a tus hermanos por primera vez? ¿Cómo es ver las cosas por primera vez? ¿Cuáles son las cosas importantes?”. No es únicamente la disparidad lingüística de la situación la que dificulta su respuesta, también es el peso existencial de la pregunta. A la primera, ella responde: “No nos saludamos”. Yo también pausaría y tartamudearía. La película abre acogiendo las limitaciones lingüísticas e interrogaciones de identidad de Xiaobin como motores narrativos que, en lugar de actuar como espejos de las decisiones de puesta en escena, dialogan constantemente con ellas. Ese diálogo es convulso a pesar de que la cámara se mantenga en calma, pues los cambios que Xiaobin experimenta son veloces.

Cada nueva palabra aprendida representa un cambio radical, incluso la posibilidad de ordenar un jugo de naranja en español.

De un momento a otro, lo uno es pasado y lo otro presente. En ese tránsito es que los efectos de hablar español se empiezan a tornar materiales: Xiaobin tiene un vaso con jugo de naranja frente suyo. Esa relación temporal es una fuente importante de meditación en la película, que constantemente afirma el privilegio que entrega al presente, sin jamás negar la resonancia del pasado. Tanto presente como pasado conviven como conviven las dos lenguas de Xiaobin, en una membrana que las engancha y facilita su tránsito, su intercambio, su mutua filtración. Sin embargo es en el presente que Xiaobin está construyendo su ciudadanía en este nuevo territorio, una ciudadanía que se construye en el lenguaje y la imagen. Y allí acontece algo crucial: la entrada al territorio del tiempo condicional en las clases de español permite a Xiaobin imaginar, o más bien entrega a su imaginación una nueva textura.

Para Ariella Azoulay, quien acuñó el concepto “ciudadanía de la fotografía”, esta se basa en patrones de desterritorialización que hacen posible disolver fronteras físicas y redefinir límites, comunidades, lugares. Cuando veo a Xiaobin reforzar su ciudadanía lingüística, veo que está reforzando su ciudadanía visual, la de tener y ser dueña de su imagen fuera de esos límites, pero caprichosamente apropiándose de ellos. Este juego es el que permite a la película hacer lo mismo con su universo: jugar con fronteras lingüísticas y así también desterritorializar al film de un solo registro, ya sea este documental o ficcional. Este segundo es especialmente relevante porque allí es donde Xiaobin y sus compañeros de clase se encuentran a sí mismos. Por un breve momento se convierten en enfermeros, doctores, meseros. Sus orígenes cambian de chinos a chilenos y españoles. Xiaobin puede ser Beatriz como puede ser Sabrina y aunque ese cambio sea mínimo e imperceptible, es importante. Lo que acontece con el cambio de registro de códigos documentales a ficcionales es que este llega a ser invisible. Pero lo que es visible

es el juego y revela a un cine y a una protagonista que dan a su lenguaje la libertad de reinventarse sobre la marcha.

El cine es aquí visto como un aula de experimentación. Así como es vista el aula de las clases de español de Xiaobin: como un espacio no sólo de experimentación, sino de confianza mutua y horizontalidad, en la cual los aspectos lúdicos y performativos de aprender una nueva lengua rebosan el potencial poético de la reinención. Wohlatz entra en los zapatos de otra migrante en Buenos Aires, pero cuyo idioma y experiencia migratoria no comparte. Quizás por ese estatus de extranjera, su distancia cultural del lugar y de Xiaobin, es que la película logra empatizar tan intensamente con la liquidez de no pertenecer, que por su adaptabilidad pueda quizás ser la manera más inclusiva de pertenecer.

De vuelta al río. En una escena que tiene lugar en la Costanera, a las orillas del Río de la Plata, Xiaobin y sus compañeros de clase encuentran a Nahuel, un actor argentino que les habla en mandarín. Es ahora cuando los estudiantes son quienes hacen las preguntas, en lugar de que las haga el profesor. “¿Cómo llorás actuando?”. Él explica, ellos escuchan atentamente. Yo también. Aquí no hay disparidad lingüística. Nahuel empieza describiendo prácticas de la actuación de método: al regresar a una memoria muy feliz o muy triste, se puede reconstruir la emoción hasta bordear las lágrimas. Nahuel también describe otras prácticas que racionalmente parecen lejanas al acto de llorar. Bostezar es una. Entonces los estudiantes bostezan y lloran. Llorar puede venir del método y de la intuición. Puede venir de un reflejo corporal. Y el cine también puede venir de ahí. *El futuro perfecto* deambula por ambos caminos, dibujando con ingenio y picardía líneas imaginarias entre ellos. Y fluye como el agua en el Río de la Plata, como soñar en otra lengua.

Martín Álvarez nació en la Argentina. Entre 2010 y 2017 fue crítico y editor de la revista *Cinéfilo* y programador dentro del cineclub del mismo nombre. De 2012 a 2017 fue co-programador del ciclo *Pasión de los fuertes*, especializado en cine clásico, dentro del Cineclub Municipal Hugo del Carril. Entre 2017 y 2019 vivió en Los Ángeles, donde se desempeñó como asistente en el Hugh M. Hefner Moving Image Archive de la Universidad de Southern California. Actualmente forma parte de la revista *La vida útil* y cursa el posgrado en Archivo, Preservación y Restauración Audiovisual de la Elías Querejeta Zine Eskola en San Sebastián.

Por un puñado de pesos

Sobre *Mauro* (Henán Rosselli, 2014)

POR MARTÍN ÁLVAREZ

Si bien *Mauro* es la primera película de Hernán Rosselli, seguramente lo conozcan: fue montajista de *Patito feo*. ¿Pero de dónde más viene? Del cruce que uno puede hacer entre ver la película y la charla que mantuvimos con él durante el Bafici saltan algunos indicios: de haber visto muchísimas películas, de una afinidad con ciertas bases del cine moderno, de un gusto especial por la generación francesa de Pialat, Eustache o Doillon, del sistema de producción casero de Pedro Costa (y su manera de filmar paredes). Tampoco es que su película sea una copia ni una acumulación de todo eso, ni menos pretendo cargarle semejantes nombres a alguien que recién hizo una película. Pero es un mix que se deja ver en su formación. Antes de conversar con él, y debido en gran parte al curioso nombre de su productora (Un Resentimiento de Provincia Films), también nos inquietaba saber cuánto había en *Mauro* de respuesta o reacción a otros cineastas argentinos contemporáneos. Aunque algo deslizó al respecto, y reconoció el estímulo de Boris K —su avatar para pelear en blogs—, la coyuntura del cine local parece un marco insuficiente en el que acomodarlo. Es el diálogo de una experiencia individual con los dialectos universales y atemporales de la cinefilia lo que articula su búsqueda.

Lo anterior tampoco impide valorar que muchas de las cosas que intenta esta película (lo doméstico, la clase media, la familia, el amor, gente comiendo pollo) tienden en el cine argentino a una misma estética: costumbrismo. *Mauro* incorpora una cierta vocación costumbrista, pero también es una grata excepción que logra trascenderla. En ella, el cine no es una

maniobra externa de coloreado ni de caricatura, sino una técnica que hace posible compartir el espacio con los personajes. En términos de ciertas convenciones, es incluso una película que tarda en empezar. Alguna vez el australiano Adrian Martin habló sobre lo fascinantes que pueden ser esos primeros momentos de una película, dada la sensación que sintetizaba con la primera frase de *El Rata*: “¿Qué es lo que está pasando?”. En efecto, tiene lo suyo estar ante una película mientras todo parece posible, hasta que el relato rompe el hechizo y nos manda a un terreno más controlado. En su primer tramo, más que a contar, *Mauro* se dedica a recoger indicios y a presentar un entorno. Aquí el hechizo lo produce el sur del Conurbano con su presencia: sus trenes, sus habitaciones, sus calles y sus boliches. También aparecen por primera vez los talleres clandestinos que serán parte importante de la trama. Reconocer ese ambiente es significativo porque *Mauro* es también una película sobre los límites de acción de sus personajes, cuál es el tipo de vida que pretenden sostener, qué herramientas tienen para hacerlo, qué es posible imaginar por fuera de ese mundo.

Hay un aspecto llamativo en la relación que entabla *Mauro* con sus personajes: les permite la maldad. Mejor: lo que regula Rosselli es una distancia desde la que las acciones no están juzgadas con ese nombre. Ese punto de vista beneficia a una película que se enriquece con la particular mezcla de matices morales, sociales y personales del universo que retrata. Los personajes de *Mauro* pertenecen, en términos legales, al rubro del delito. Su protagonista primero es pasador de billetes truchos y luego llega a falsificarlos él mismo, va desde el final de una cadena al comienzo de ella. Pero otra peculiaridad es cómo Rosselli se empeña en descubrirlos como trabajadores. Hace mucho que una película argentina no dedicaba tanta atención y paciencia a observar las máquinas, a seguir paso a paso un proceso de trabajo, a fijarse en lo que hacen las manos (se incluyen varios trucos de magia). Rosselli intuye también

el potencial cinematográfico de espiar un trabajo oculto y lo presenta en pantalla con todo el magnetismo de sus detalles. Los tipos, vemos, son buenos en lo que hacen. *Mauro* muestra una coyuntura social que expulsa el talento mientras el reino de lo clandestino se prepara para aprovecharlo. Pero en su minuciosa descripción del trabajo se abre también a otra cosa, digamos una dimensión espiritual. Una de las claves de su mundo es una relación con las máquinas en las que todavía hay espacio para la artesanía manual y la inspiración humana. Uno diría que no es sólo el deseo de sostener una existencia diversa lo que lleva a los personajes a delinquir. Hay otra cuestión menos evidente, como si montar ese taller de falsificado casero fuera también una vía no oficial a la realización personal. En Mauro y su amigo se presiente la distinción y el orgullo ante la perfección de su trabajo. Es algo que aparece, por ejemplo, cuando leen la noticia de unos billetes falsos que alguien desde el diario describe como “imposibles de no reconocer a la vista para cualquier persona común”, o que se presiente en sus rostros cuando otro tipo les pregunta de dónde sacan el papel: secreto.

Es curioso incluso que cuando esa otra dimensión está más satisfecha, los personajes entran en un equilibrio que los hace más permeables al tráfico íntimo. En el tramo medio de la película, cuando Mauro y su pareja de amigos ya montaron y tienen en marcha el taller, empieza a ventilar otro aire: el de la delicia, el amor, la discreta sensación de la felicidad. Sí, hay algún roce, alguna mala noticia, algún desperfecto, pero el espíritu luce más abierto y el clima más ameno. Los momentos más lindos de la película ocurren en este tramo en que la intimidad circula. La escena de la chica cortándole el pelo a Mauro, los besos en la cama, las travesuras entre amigos, son escenas en que lo cotidiano se carga de encanto.

Cuando en la entrevista nombró a Eustache y a Pialat, Rosselli se refirió a esa ambición de atrapar lo social y lo

político desde una dimensión íntima, de que la distancia de la cámara no enfriara el calor humano. Hay que decir que su ópera prima está lejos del potente vitalismo de esos directores. Pero lo sustituye por otra cosa. *Mauro* no busca la cumbre dramática ni narrativa y su acercamiento a los afectos tiene, en cambio, la nobleza de parecerse a cómo lidian sus personajes con ellos. Es, por definirlo de alguna manera, una insinuación delicada. La fragilidad es la cualidad común que recorre los vínculos en *Mauro* y aquello que distingue a sus criaturas. Hay fragilidad en el trabajo, en los lazos generacionales (que vuelven con ambivalencia en sueños, en viejos tapes, en fotos), en la amistad y el amor. Pero es el ansia de sobreponerse a esa condición frágil y rearmar una comunidad habitable lo que despierta la música suave, no siempre armónica, de los afectos en *Mauro*. Una fragilidad que también se expresa en un cierto malestar físico. Las drogas, la automedicación, el embarazo, son como reflejos espontáneos de una plenitud que se ansía y se posterga, y que pone en juego al cuerpo. El almanaque se diluye en *Mauro*, que prefiere registrar el paso del tiempo en lo que florece y lo que se va marchitando. Como Cacho Castaña en el tema de cierre. Rosselli es como Cacho Castaña.

Para cerrar el gran parecido con sus personajes, hay que decir que *Mauro* es el resultado de una confección verdaderamente independiente, en la que Roselli hizo casi todo (dirigió, produjo, montó, hizo la cámara y el sonido), fuera del sistema del INCAA y casi sin ayuda financiera (sólo un premio del Fondo Metropolitano cuando el rodaje ya estaba muy avanzado), pidiendo ayuda —y suponemos que incomodando— a varios amigos, en un proceso de muchos años de filmación y montaje que tanto viendo la película como escuchándolo hablar se nota que responde a una fuerte obsesión por la precisión de todo tipo: técnica, narrativa, social y moral. A su película, también esto hay que decirlo, se le notan algunos desperfectos. Pero en un momento en que muchos cineastas argentinos, conocidos y

debutantes, sacrifican la mirada personal al profesionalismo, la singularidad y la elegancia que logra lo artesanal en *Mauro* son un refrescante desembarco.

Joaquín Tapia Guerra nació en La Paz, Bolivia. Es licenciado en Literatura y también egresó de una escuela de cine algo dudosa de su ciudad. Junto con varias otras personas, conformó en 2012 un grupo de producción y crítica de cine que desde 2016 se llama *Nuevas Pornos*. En 2015 estrenó en la Berlinale un corto que escribió y dirigió, *Primavera*. También colaboró en distintas áreas de las películas *Nana*, *Fuera de campo*, *Compañía*, *El taxi* y desde 2017 filma una película de historias barriales a estrenarse próximamente. Es co-creador y co-editor de la revista *Nuevas Pornos*, donde además publicó varios textos de crítica de cine que intentan leer cine boliviano con recursos de teoría literaria y del cine de todo el mundo.

Nadie quiere la primitiva escuela del futuro*

Sobre *Viejo calavera* (Kiro Russo, 2016)

POR JOAQUÍN TAPIA GUERRA

1

Ricardo Piglia hablando sobre William Faulkner:

“Siempre me pareció fundamental lo que dice Faulkner en la introducción de 1933 a *The sound and the fury*: “Escribí este libro y aprendí a leer”. La idea de que escribir cambia el modo de leer y de que un escritor construye la tradición y arma su genealogía literaria a partir de su propia obra. No importa el valor “objetivo” de los libros: el canon de un escritor tiene que ver con lo que escribe (o con lo que quiere escribir). La red de Faulkner incluye, digamos, la traducción inglesa de la Biblia por el rey James, la prosa de Conrad, ciertos climas de Nathaniel Hawthorne, las técnicas de Joyce, etc., pero lo único que permite unir esos textos y armar una trama (o una tradición) es la escritura de Faulkner.”

Me parece increíble esa cita porque sirve para hablar de la idea de tradición de una forma bien flexible, lo cual es raro.

2

En octubre de 2016 he asistido al FIC Valdivia. Bajo el título de “Homenajes”, el Festival ha mostrado películas de Buster Keaton, Gardel, etc. Yo he ido a ver dos de Buster Keaton, *One week* (1920) y *Sherlock Jr.* (1924), y cuando le contaba esto a Verónica Zondek (jurado de la competencia de cortos y que además da la casualidad que conocía a Blanca Wiethüchter),

* A pedido del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, presento aquí una versión ligeramente adaptada del texto que originalmente publiqué en un libro sobre el grupo Socavón Cine, intitulado “Socavones”, y después también publiqué en el segundo número de la revista de crítica de cine que dirijo junto a varios colegas, Nuevas Pornos. El texto es una especie de reseña libre de *Viejo calavera* (Kiro Russo, 2016), película que se podría pensar como la actual flagship

ella me ha hecho notar que eso podía verlo cualquier día con un DVD en mi casa. Me he sentido un poco mal: tenía razón. En un festival de cine la cosa se trata de ver películas nuevas y difíciles de conseguir en otro lado. Todos los días una fiebre de películas, todos los días una carrera por llegar de una sala a otra que está en otra parte de la ciudad para ver otra cosa, y a veces uno no alcanza. Por ejemplo el día que pasaban *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016) no llegué a tiempo. Hemos salido corriendo de la proyección de *Les sauteurs* (Estephan Wagner, 2016), mientras caminábamos el Kiro nos decía a la Karla y a mí que le parecía demasiado nazi que les hayan dado la cámara a unos negros que la pasaban tan jodido cruzando hacia Melilla y después no les den el crédito creativo que corresponde. Al llegar al otro lado nos han dicho que ya no se podía entrar. El Kiro ha puteado, yo esperaba que ya con eso nos dejen entrar, pero ni así.

Son demasiadas películas y hay demasiado poco tiempo para verlas todas. Otras personas parecen más enteradas, siempre tras la pista de lo que sí vale la pena ver, armando unos espectaculares itinerarios para cada día mientras se toman sus cafecitos en el lounge del Festival. Para mí, la sensación general era más bien de angustia. En fin, es ahí mismo donde he podido ver el *Viejo calavera* completo por primera vez. Algún tiempo después, el Gilmar me ha contado que Buster Keaton pertenece a una cosa llamada *slapstick comedy*, y que el origen de su apodo (Buster) es que desde niño era capaz de recibir ladrillazos en la cara sin cambiar el gesto indolente que lo caracterizaba.

El tipo que ha presentado el *Viejo calavera* en Valdivia ha dicho antes unas palabras y la ha introducido como “la mejor película boliviana del año, posiblemente”. Después se ha reído

de Socavón Cine. Para esta versión suprimí todas las imágenes que incluía el original, así como algunas oraciones que las acompañaban y también aumenté o cambié otras que simplemente ya no me gustaban. Ningún cambio mayor tuvo lugar, así que no es una reescritura sino una versión alternativa.

un poco, como quien subraya muy espontáneamente su firme creencia en lo que acaba de decir.

El *Viejo calavera* tenía ese aura de admiración y envidia bien jodido ya desde antes de que se hablara de que se estaba filmando. Supongo que es un síntoma de toda película que ha pasado demasiado tiempo en el horno. También de que, como *Juku* (Kiro Russo, 2011), igual se trata de la mina, y ya todos sabemos de sobra el tamaño arrasador de las consecuencias festivaleras que ha traído consigo ese corto. Me acuerdo de que una vez el Gilmar me ha contado que el Kiro ha pasado como un año entero viajando después del estreno. Camino a Valdivia, el Kiro me decía lo mismo, que ya estaba podrido de tantos viajes. Tiempo después he ido a visitarlo a su casa y su escritorio estaba hecho un muladar de catálogos festivaleros, bolsitas de tocuyo con logos estampados encima, blocs de notas, cigarre-ras y otros *souvenirs* que a los organizadores les deben parecer importantes.

A mí por ejemplo me han dado un paraguas que dice “Sundance Channel”. Cuando los amigos bolivianos lo han visto, han bromeado: “Ah claro, no nos tratan tan bien a los que estamos en competencia”. Ha sido útil porque Valdivia es bien lluvioso, todavía lo guardo celosamente y no lo presto así nomás, en mi cajón hay dos collares con tarjeta de identificación desmontable que tengo de los únicos dos festivales extranjeros a los que he asistido. Eso que para el Kiro ha adquirido dimensiones tan tenebrosas, para mí sigue siendo un culposo deleite.

Pero contrario a lo que pasó con *Juku*, *Viejo calavera* no estaba ganando premios, sino recibiendo puras menciones en cada festival al que los amigos asistían. Para cuando llegaron a Valdivia venían de haber perdido el Leopardo de Oro en Locarno frente a *El auge del humano*, de Eduardo (Teddy) Williams (2017), y ya estaban bastante desalentados. Esa misma película, que por cierto es buenísima, también estaba en competencia en Valdivia y obviamente el temor más natural era que la historia

se repitiera. El premio pecuniario del concurso “Cineastas del futuro” en Locarno es de 40 mil dólares; el de Valdivia en la competencia “Largometraje internacional”, sólo de 4 mil dólares. El segundo es mucho menor que el primero, pero aun así nada que despreciar.

3

Viejo calavera es la historia de Elder Mamani, un chango que queda huérfano y tiene que entrar a trabajar en la mina junto con su tío Francisco, un poco como para hacerse cargo, este último, de su sobrino luego de la muerte del hermano, Juan. Este chango es un vago, un ladrón aficionado y un asiduo fumador (yo diría) de “nevaditos”. También es un diletante: a pesar de que el trabajo en la mina, le emputa; halla la manera de alejarse —vehemente solaz— y darse unos hermosos ratos de soledad, ya en la “casucha” de sus colegas, ya en una laguna al interior de la oscurísima mina.

La película empieza con una patada voladora. Después de ese primer plano nocturno en donde la cámara está arrinconada en el fondo de un callejón, la perspectiva de la calle queda velada por las paredes de las casas que se aprietan a cada lado. A propósito, creo que ese plano recuerda un poco a los de Pedro Costa, de fachadas y colores de paredes desconchadas que usan una urbanidad lumpen como su propio diseño de arte preexistente, crudo y *ad honorem*. Después de eso, digo, lo vemos a Elder en una discoteca mirando, bailando y bolsiqueando una chamarra. Una cosa increíble del cine es que se pueden hacer saltos demasiado sutiles entre intradiégesis y extradiégesis. Aquí, por ejemplo, como se trata de una discoteca, nos parece perfectamente aceptable que la música de italo disco suene tan bien, pero la mezcla no es del lugar sino extradiegética. Cuando Elder sale escapando del dueño de la chaqueta bolsiqueada y la cámara lo sigue vertiginosamente con la música que continúa, lo confirmamos. El mismo beat que hacía bailar tan genialmente a la

chica de los espejos (que todos siempre comentan al salir de la película), el mismo arpegio de sintetizador, se tornan sobrecogedoramente ominosos.

Hay en la película una intención de presentar a este personaje de forma épica, pero además por medio de saltos entre estilos y registros que pondrían de mal humor, por raros, a cualquier profesor. Una serie de influencias y alusiones muy difíciles de rastrear o agotar que definen la vocación misma con que esta película ha sido hecha. Sus autores, creo, son de esos que han visto demasiadas películas gracias a Internet, esos que tienen un conocimiento del cine tan amplio como desorganizado y diletante. De todo esto una tradición se hace, pero una que ha sido caprichosamente armada.

4

Hablemos de las herramientas técnicas. Cuando ha salido al mercado la cámara con que *Viejo calavera* ha sido filmada, la Sony a7s, ha enloquecido a todos los fotógrafos por el espeluznante desempeño de su ISO (rangos de 10 mil a 100 mil como si nada). En otras palabras, puedes alumbrar un cuarto enorme con nada más que un fósforo y vas a obtener imágenes con una iluminación impresionante. Además esta cámara es pequeña, liviana y cómoda de llevar a lugares como la mina y por si fuera poco filma en 4K siempre y cuando le añadas un disco externo como el Shogun (que es el que Gerardo Guerra le prestó a Socavón Cine para el rodaje). Tus imágenes tendrán la misma resolución de todo el cine que sí es millonariamente financiado, y todo esto por el módico precio de poco más de 2 mil dólares. Encima de esto está el DJI, o sea el *steadycam* electrónico al que se ajusta la cámara para obtener esos suaves e imposibles movimientos que todos recordamos de *Viejo calavera* y que ni siquiera una riel podría haber logrado.

Las decisiones formales en gran medida se han tomado desde ahí. *Juku*, que se ha filmado con una cámara más modesta,

tiene planos largos fijos, salvo ese del vagón saliendo de la bocamina con la música cancina que ha compuesto Carlos Gutiérrez. En cambio, el plano largo de *Viejo calavera*, un poco como el de Cuarón, es más acrobático, más espectacular. Por ejemplo, cuando ya han encontrado a la abuela Rosa en los cerros, vemos primero que Carmen la peina, de ahí la cámara se abre y se escucha esa voz que está tan impecablemente mezclada y paneada a la izquierda que hace que todos, en todas las salas en las que he visto la película, hagan: “¡Shhh!”, como si se tratara de alguien real haciendo ruido. Vemos el otro cuarto, donde lavan el cuerpo desnudo del difunto Juan, llegan unos tipos que lo envuelven en una frazada y lo sacan cargado, la cámara sale con ellos del cuarto, los sigue todavía por el patio tan solo alumbrado por la luna, hasta que se entran en otro cuarto que está al frente. Uno queda pasmado. El sonido, que no conozco tan al detalle, como ya ha dicho Souza, también “es perfecto”.

Ahora hablemos de *Aysa* (1964), un corto también de la mina, en blanco y negro, con argumento de Óscar Soria, dirección de Jorge Sanjinés y música de Alberto Villalpando. El corto también se filmó en Huanuni y también tiene actores naturales. Trata de un padre que se hace ayudar por su hijo para perforar pequeños huecos en los que pone dinamita para encontrar mineral. Cuando se lo ha presentado en el Festival de Cine Radical del 2016, un tipo se ha acercado al Migu con risa socarrona a preguntarle cuánto de este corto habían sacado los de Socavón Cine para *Viejo calavera* (“aysa” significa derrumbe). El Migu le ha dicho que nada, que más bien lamentaban haber visto el corto después de filmar, cuando ya era demasiado tarde para hacer algo con eso.

5

Esta película sí tiene todas las relaciones con el anterior cine boliviano que la prensa pacheña ha dicho, pero cuando esa prensa dice “cine boliviano” generalmente está diciendo en jerga algo

más específico, está diciendo “cine de Jorge Sanjinés”. Hay que tratar este asunto con cuidado. Si se tratara sólo de genealogías, el *ethos* minero que tiene *Viejo calavera* es heredero de la llamada narrativa minera boliviana, no del cine de Sanjinés. El cine de Sanjinés aprovechó en su momento esa narrativa, de la misma manera que ahora Socavón Cine aprovecha su eco en un imaginario que no leyó novelas mineras ni tampoco vio películas de Sanjinés, pero sí sabe bien que “Bolivia es país de mineros”. Con todo, en el caso de la influencia o plagio de *Aysa* en *Viejo calavera*, creo que hay algo en la forma que tienen ambas películas de anunciar una calamidad que sí se parece.

“A mí no me interesa la mina, pa’ qué decir.” La primera vez que se tiene un primer plano enfocado de Elder Mamani, eso es lo que dice a sus colegas mineros, casi todos un poco mayores que él, después de que lo rescatan de una estrepitosa caída en el interior de la mina que debería haberlo dejado muerto. Antes en esa secuencia lindísima de los chapuzones de Elder en la laguna subterránea, en la que parece que los sonidos de las gotas y la pipa de Elder acariciaran nuestros oídos, vemos al final su espalda café y brillante que se sumerge en el agua. Lo siguiente que aparece es un taladro. Ese mismo tipo de corte de cuya relación conceptual sale el anuncio de algo terrible aparece en *Aysa*, aunque no me parece que tenga que volverse tema de plagio. En oposición a esa coincidencia de técnicas de montaje, creo que es más directa la relación que siento cuando tras lo del accidente vemos esas cáscaras de naranja que Elder tira al suelo mientras sus colegas hablan de él. Algo del sonido con que caen y de su color me recuerda a las tantas cáscaras de granada que dejan sobre las mesas en *Història de la meva mort* (Albert Serra, 2013). O esos planos de perfil de la tía Carmen puteando y de Elder con su cara deshecha cuando van en el auto, que se parecen a los de la camioneta en que viajan en *Tío Boonmee* (Apichatpong Weerasethakul, 2010). O la propuesta de Souza de un “Hamlet en Huanuni”.

En el final la película quiebra con todo y los mineros se van a pasar unos días a Coroico. Esta es una de las razones por las que el guion es bueno: su tan chistosa frescura le ahorra caídas en poses épicas. En Valdivia El Kiro explicaba al público que esto de las vacaciones mineras es legendario, y daba el ejemplo de una vez que contrataron un avión para hacer un vuelo de unos pocos kilómetros en las cercanías de Oruro. En el *Viejo calavera* los mineros hablan severamente y parece que lo que vemos es la organización de un piquete, pero no, están planeando sus vacaciones.

Sin embargo también está en Coroico la peor parte de la película: la guitarreada de la última noche. Salvo este error y otro de la música onírica en la secuencia del sueño de Elder justo antes de irnos a Yungas, que descompagina con el resto, la selección de *Viejo calavera* es buena: *Ikeya seki* al inicio y después el *Anonimo veneziano* de Alessandro Marcello. (El Gilmar me ha dado el dato de esta segunda canción, un concierto para oboe y cuerdas que es el tema central de la película epónima de Enrico Maria Salerno).

Con este mismo segundo movimiento del *Anonimo veneziano* termina la película. Elder recorre el hotel vacío y con rastros de la juerga de la víspera, recoge a su tío borracho y regresa con él a La Paz en la parte de carga de una camioneta, con el viento frío de la madrugada sobre sus caras. Quizá sea un poco muy solemne: los dos personajes reconciliados por una especie de desenfadada circunstancia del azar, pero es fuerte. Al final, el único sinsabor que queda es que el *Viejo calavera* como que se acaba muy rápido, como que le teme a esa última parte en que las películas se dedican a huevear. Hay una versión de ensayo de *Nueva vida*, creo que digital, no en cinta, con ese mismo pedo de ver desde lejos y música de Gonjasufi en alguna parte y un plano de una pareja teniendo sexo que se ve a través de

una ventana que está bien lejos y mal iluminada en medio de la noche. A mí me parece que es mejor que la versión oficial, es más real.

7

He leído en unas cuantas entrevistas en las que el Kiro habla de su cariño por el neorrealismo italiano. Me avergüenza admitir que a estas alturas yo no conozco demasiado, pero veamos esto que dice Jacques Aumont de Rossellini: “Ese cine de intención social, exclusivamente preocupado por formar e instruir, será el cine en apariencia más diletante, ya que –es la parte más conocida y visible de la labor de Rossellini– se basa en la capacidad de improvisación de sus creadores”. No sé si la agenda de *Viejo calavera* sea necesariamente didáctica, pero sí hay una fuerte y clara intención de atraer a la gente, de que esta no deje de ser una película comercial, de que haya una historia con la cual identificarse y conmoverse. Creo que esa es la razón de ser de la representación épica de Elder. Pero ¿dónde queda la realidad en esa decisión? La cámara tiene que ser un testigo, no por una función política, sino porque debe estar ahí si espera mostrar la realidad y “la capacidad de improvisación” de los creadores de esa realidad, o sea la gente que aparece en pantalla. Jean-Luc Godard, sobre quien Aumont nos dice que ha recaído una fuerte influencia de Rossellini, dice que “los espectadores de cine, como las avestruces, son animales realistas, sólo creen en lo que ven”.

En el *Viejo calavera* esa realidad está en los pasos de baile de la chica de los espejos que menciono arriba, o en cómo el Charque explica tras una función que “prácticamente el lenguaje es natural y a diario lo vivimos. No hablamos eso en la casa, sólo en la mina que es como nuestro segundo hogar”. Socavón Cine acierta en preferir actores naturales en vez de los entrenados. Imaginemos, por ejemplo, a un Elder Mamani representado por Cristian Mercado, y entristezcámonos luego. ¿Qué tipo de

aprendizajes habrá que tener para que el trabajo con actores entrenados no mate a una película?

8

En el FIC Valdivia también hemos podido ver la última película de Albert Serra, *La mort de Louis XIV*, con la actuación del legendario Jean-Pierre Léaud. Ver unos primeros planos tan gigantes y apenas alumbrados, caras de personas que se hablaban desde sus camas sobre la gangrena que crecía en la pierna del rey, era impresionante. Más tarde, en un bar, después de la premier del *Viejo calavera*, el Pablito me decía que la de Serra no le gustaba tanto, que le parecía un poco larga. Y esa misma discusión entre devotos y escépticos de la largura de los planos siempre, por lo que sé, ha bullido entre los miembros de Socavón Cine. Es un problema irresuelto. Quizá también explique por qué *Viejo calavera* a ratos quiera parecerse a Serra y a ratos también a Cuarón. Lograr mostrar la tremenda fuerza épica que hay en el ver a la gente en sus ratos de hueveo parece ser tan pero tan difícil. Que una persona vea y se sienta movida de alguna forma bien íntima y a la vez universal, y diga algo así como lo que Borges ante las películas de acción de su tiempo pero con algo más bien largo, lento y aburrido: “Cuando vi los primeros films de gángsters de von Sternberg, si había en ellos cualquier cosa épica –como gángsters de Chicago muriendo valientemente–, bueno, recuerdo que los ojos se me llenaban de lágrimas”.

Ramiro Sonzini nació en la ciudad de Córdoba, Argentina. Fue crítico y editor de la revista cordobesa *Cinéfilo* y luego de *La vida útil*.

Es columnista del sitio *Con los ojos abiertos* y programador del cineclub Cinéfilo, del frcrc y de la Semana Mundial de la Cinefilia. En paralelo se dedica al montaje de películas y ha dirigido algunos cortometrajes. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine.

Siete veces *Zama*

Sobre *Zama* (Lucrecia Martel, 2017)

POR RAMIRO SONZINI

Zama (2017) comienza con un gran plano general, fijo, equilibradamente dividido por la frontera entre el agua y la tierra. En el centro, Don Diego de Zama, quien nos prestará sus ojos para transitar la película. A su alrededor, el vasto paisaje: el cielo, la playa, las montañas, el río. En el fondo del plano, indios en taparrabo recolectan agua. Zama permanece quieto y observa hacia el más allá, pareciera que carece de expectativas. El río recorre su cauce lentamente. *Zama* comienza con una imagen de la totalidad y de la quietud. Una imagen desesperanzadora.

O

Este tipo de imagen no se repetirá. De aquí en adelante todo parece incompleto. Las tomas son incapaces de contener la totalidad de la materia que constituye la escena: los encuadres cercenan elocuentemente los cuerpos, desarman los espacios en las partes que lo componen, quitándoles por completo el centro (no podemos decidir en dónde enfocar la atención), y las secuencias se interrumpen abruptamente antes de resolver la acción que las convoca.

Dentro de las escenas, entre los planos, se abren grietas, agujeros negros que producen una gran fuerza de atracción hacia su misterioso interior. Por ellos se pierden los personajes, cuerpos que desaparecen en los cortes, que viven y mueren entre toma y toma, para buscar una extraña semivida en los intersticios entre escenas, tomas e incluso cuadros. Semivivos cargados de una crepuscular melancolía.

La construcción formal de cada escena es lo que produce dichos agujeros: pareciera que contenido y forma desataron

una guerra en la que la forma siempre está avasallando y desfigurando al contenido. Y esa tensión constante entre “situaciones ordinarias desarrolladas con técnicas extraordinarias” (cuya constante es correr el punto de vista del lugar del sentido común, del plano medio a la altura de los ojos) genera un extrañamiento permanente que nos hace preguntarnos “¿qué está pasando?”, pero es un qué-está-pasando que no tiene nada que ver con la dramaturgia, con no saber de dónde vienen y a dónde van los personajes, sino un qué-está-pasando que se refiere al punto de vista: ¿de quién es y por qué es así? ¿Es un punto de vista verdadero o uno falso? O incluso: ¿es el punto de vista de alguien que está siendo engañado?

1

Mientras el padre de las criadas le dice a Zama que teme por sus hijas “porque Vicuña anda violando mujeres”, estas tres giran en torno a los dos hombres recogiendo las monedas que se le acaban de caer a Don Diego. A través de la ventana se escucha el sonido de un llamador de ángeles que suena extrañamente sincronizado con las agachadas de las jóvenes para recoger las monedas. Estos dos ritmos se suman a la cadencia de la voz del padre, y van cargando gradualmente la escena cotidiana de una imperceptible extrañeza, que se corta en seco cuando ellas se sientan en la cama y susurran juguetonamente que el supuesto intruso/ladrón/violador “les dijo que iba a volver mañana”. Luego, en un plano más corto de Zama y el padre, se repite el diálogo que tuvieron inmediatamente antes, también acompañado por el llamador pero que esta vez suena con un eco que imprime un carácter de “más allá” mucho más evidente. Esta segunda vuelta instala la duda de si efectivamente esa línea de diálogo fue repetida por el padre, o si es una proyección de la imaginación de Don Diego, o si la película volvió unos segundos en el tiempo para repasar un momento de su trama. Esa repetición pone en evidencia una alteración de la forma en que

la película codifica su mundo, vemos cómo se produce una alteración en el punto de vista. Esa alteración produce una grieta, un agujero negro por el que la película se escapa, un bolsillo de ficción.

2

Hay algo muy llamativo en *Zama*: es casi imposible identificar qué tipo de lugares son los interiores de la película. No sabemos si son una casa, una posada, un bar, un cabaret, un establo, un edificio público, o qué. Como si la lógica que determina la identidad de un lugar a partir de la función que cumple y el aspecto que esta le otorga fuera completamente inútil. Los interiores simplemente son lugares con techos (y los techos nunca se ven) en donde se acumulan cosas y la gente va a hacer algo o simplemente a estar. Por ejemplo, el lugar al que Zama va con su amigo el Oriental al comienzo, lleno de nobles (identificados por estar haciendo nada y por sus pelucas y trajes) y esclavos (por estar trabajando para los nobles y no tener prácticamente nada puesto), después del intento de robo. El lugar está constituido por cinco habitaciones, una al lado de la otra, comunicadas por ventanas o puertas, que todos los encuadres utilizan para generar reencuadres internos y diferentes “niveles” o planos dentro del mismo plano, y cada habitación pareciera pertenecer a un edificio distinto: en la primera, que funciona como recibidor, vemos a unos indios haciendo pan, en la segunda, la principal, unas “nobles” damas sentadas charlando mientras un negro las abanica, la tercera es un establo en donde hay caballos, en la cuarta un hombre blanco le pinta el cuerpo a un negro desnudo, a la quinta nunca accedemos pero se logra entrever en ella a un grupo de esclavos desnudos que son ofrecidos por el hombre blanco a Don Diego: “Han llegado unas mulatillas, ¿se va a servir?”.

En este “espacio” hay un montón de gente y se hace de todo, pero no sabemos *qué es*. Tampoco podemos definir claramente

si es un espacio público o privado. Pareciera estar ubicado en una franja media entre ambas alternativas. El interés de los interiores reside más en su potencial abstracto que en su aspecto figurativo. Como si las habitaciones representaran el espacio mental del protagonista, y las aberturas que producen reencuadres internos, distintos planos en un mismo plano, fueran metáfora de las distintas dimensiones de su punto de vista. En el ejemplo anterior: la habitación principal es lo que él ve junto con nosotros, en la habitación del fondo lo que nosotros vemos pero él no, y la habitación en la que estamos (la cámara) lo que él puede ver (y por lo tanto desear) pero nosotros no. De tal modo que la geografía pasa a estar unida a las emociones.

3

En general, se tiende a describir las imágenes con metáforas de elementos sólidos y a los sonidos con metáforas de elementos líquidos o gaseosos; porque lo sólido/visual posee dimensiones más definidas y estables que lo líquido/sonoro. Se suele utilizar la banda sonora como si fuera una especie de goma espuma con la que se recubren las imágenes y la unión entre ellas, para que el conjunto sea más suave y más prolijo. Los Straub se referían a esta terrible tendencia como “la sopa”: mezclar una gran cantidad de ingredientes (sonoros) hasta que se fundan en un líquido amorfo de sabor homogéneo (el sonido ambiente). Se podría llegar a dividir la totalidad del cine entre aquellas películas que utilizan el sonido para disimular la disyunción y aquellas que lo utilizan para abrir esas grietas. *Zama* claramente pertenece a este notable segundo grupo. En ella los elementos sonoros son utilizados con una precisión que suele ser exclusiva del reino de la visión. Pongamos por ejemplo la escena en que Don Diego visita a Luciana Piñares de Luenga con su amigo el Oriental. En esta, el fuera de campo sonoro está protagonizado por tres sonidos específicos y recurrentes: el tintineo de unas copitas de cristal al ser manipuladas y servidas, el zumbido de las cigarras

típico de los ríos y el rechinar del abanico que acciona el esclavo de la señora para refrescar a los invitados. No solamente que cada uno de ellos adquiere una identidad inusitada en la escena (podríamos hablar de la personalidad de cada sonido), sino que también cumplen una función narrativa específica más allá de su rasgo referencial. El rechinar del abanico funciona como compás de la escena, va marcando el ritmo y acompaña los cambios de velocidad. El zumbido de las chicharras aparece cada vez que un personaje menciona el río: cuando el Oriental rememora sus viajes, cuando hablan del traslado de Zama, y cuando Luciana, en medio del coqueteo, le dice “Las casas me ahogan, prefiero el río”; su función es aumentar la carga mitológica y melancólica del recuerdo, un equivalente al “érase una vez” de los cuentos fantásticos. Las copitas de cristal son pequeñas máquinas del tiempo, y lo explica la propia Luciana en la escena: “Mis copitas venían envueltas en impresos de Buenos Aires. Y curiosamente, en esa flota, los impresos que llegaron eran de fecha anterior a las hojas que envolvían mis copitas. Mis copitas traían noticias más frescas que los impresos que se repartieron acá”. E inmediatamente después menciona el traslado de Zama y se escucha el eco de una copita que choca con otra, y ese eco queda suspendido, desdoblado el tiempo: el de la escena “normal” y uno paralelo, detenido, que es el de la mente de Zama, que queda tildado por la idea de su traslado. El sonido de las copitas, el eco que producen al chocar, ese estiramiento y esa permanencia de un tono, son una forma de fractura en el continuo temporal de la escena.

4

Los niños y los animales aparecen de manera recurrente y extraña, no están ahí para interpretar el papel de niños y animales, sino para dotar de misterio las escenas. Los niños que aparecen son todos raros: el hijo del Oriental que le habla solamente a Zama como si su voz viniera del más allá, o el niño

que aparece entre las piernas de los adultos que están haciendo un ritual y al que Zama le pregunta “¿Quién eres?” justo antes de que desaparezca, o el hijo bastardo de Zama que aparece jugando entre los pescados bañado en sangre, tripas y escamas. Es como si todos los niños que aparecen en realidad fueran múltiples representaciones de un mismo ser. Un niño conceptual, que cada vez que aparece produce una brusca alteración en la dirección de la escena, un quiebre en su lógica. La recurrencia de estos produce un montaje a la distancia que les da un valor extra que no proviene de cómo se articulan narrativamente en la trama, ni de su valor mimético, sino de cómo van constituyendo un orden simbólico que no se basa en el del mundo real. La película incluye elementos desconcertantes en momentos desconcertantes, y de manera recurrente, y los desacopla de su dimensión referencial, para convertirlos en presencias enigmáticas que van conformando un orden simbólico distinto, propio del mundo de la película, que les resulta ajeno a Zama y a los espectadores.

El verdadero trabajo en *Zama* es el de construir un orden simbólico completamente nuevo y enigmático, y mediante las herramientas del cine, permitirnos vivir junto a Don Diego la experiencia maravillosa y trágica de enfrentarse a lo desconocido. Por momentos pienso que Lucrecia Martel hizo *Zama* tratando de vencer la tragedia de que se hayan acabado los territorios desconocidos en los mapas. Martel inventó un mundo y salió a descubrirlo con el cine.

5

Este texto se llama “Siete veces *Zama*” porque la idea que lo motivó fue ver la película todos los días durante una semana tratando de identificar si en la repetición algo se iba modificando (ya sea en la película o en la forma de ver). Todo lo escrito anteriormente, quiero creer, es un poco producto de una alteración en la forma de ver: ir paulatinamente a lo microscópico, estar

cada vez más cerca de la materia e intentar vislumbrar su esencia. Pero al mismo tiempo que veía cada vez más nítidamente, iba creciendo una sensación general de opacidad y de resistencia que cobró sentido a partir de una idea genial de Adrian Martin que voy a descontextualizar y reformular un poco para que encaje con *Zama*: con las sucesivas revisiones fue creciendo en la película una extraña vida interior, algo que tiene muy poco que ver con la psicología de los personajes o con los saltos enigmáticos del guion. Las películas que tienen esta cualidad inequívocamente cambian de lugar sus piezas, redistribuyen sus elementos en la mente del espectador a través del tiempo: cada vez que se las vuelve a ver se prolonga y se engrandece este movimiento. Es como si cada unidad cinematográfica —cada plano, cada bloque de sonido, cada gesto, cada paisaje— fuera una pequeña porción enviada desde algún espacio del texto no visto, de gran perspectiva, un espacio que al mismo tiempo es completamente imaginario y fantásticamente concreto. Estas pequeñas porciones, entonces, se juntan, se tocan, se entretejen, creando nuevas lógicas, nuevas conexiones, nuevos bolsillos de mundos. Las dinámicas sonoras de *Zama* sin duda crean la parte más *visible* de la arquitectura del interior de esta película viva: un nuevo orden surge repentinamente de cada escena, e incluso al mismo tiempo se esconde en sus recovecos, como si realizara un tipo de labor similar al del ocupado mundo de las termitas.

Florencia Donadi nació en la Argentina. Es Profesora y Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente desarrolla su tesis de doctorado con beca de CONICET. Su investigación aborda las obras de escritores y artistas brasileños que transitaron la territorialidad amazónica, haciendo hincapié en los diálogos entre escritura e imagen. Ha realizado traducciones literarias y de artículos de crítica literaria y cultural. También ha publicado diversos artículos y capítulos de libros vinculados a su tema de investigación. Es docente y miembro del equipo de investigación “(Des)Territorializaciones en las escrituras latinoamericanas contemporáneas (1990-2015)”, de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Es miembro del staff de la revista *Caligari*.

Un lugar imaginario para habitar lo real

Sobre *Arabia* (João Dumans y Affonso Uchoa, 2017)

POR FLORENCIA DONADI

El cine brasileño de las últimas décadas sigue sorprendiendo. La aclamada *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, significó en 2017 un reposicionamiento del cine brasileño en carteleras argentinas, incluso en el circuito llamado “comercial”.

La situación de *Arabia* y su circulación es aún incierta por estas pampas. Lo cierto es que obtuvo el premio a Mejor Película en el Festival de Rotterdam y en el Bafici, dos de los espacios más significativos para el cine independiente.

Algo está sucediendo con el cine brasileño contemporáneo, como ya ha dicho Roger Koza. Ese algo aún carece de nominación, pero se impone con calidad estética y política, dos dimensiones que vuelven a darse la mano para levantar los puentes de la resistencia ante el avance de lo que se avecinaba y que, tras las últimas elecciones, sabemos se ha consolidado como el *mito*: sombras que ganan terreno y arrinconan derechos. Quizás esta insistencia y “triunfo” de ciertos relatos que se instalan como *nuevas fundaciones* no hagan más que corroborar la necesidad de la palabra y de la escritura para la producción de una comunidad real, de un vivir juntos, sin imposiciones, con disensos pero a sabiendas de que nadie es sino con otros.

Es en función de la palabra que se organiza *Arabia*. La pregunta por la posibilidad de narrar una experiencia por definición subjetiva y social es la que impulsa el movimiento del film. *Arabia* responde a esa pregunta con el recorrido de una vida que se cuenta, en la que pesan tanto las acciones como las palabras. El lenguaje, del que la cultura visual pareció haberse despedido a partir de cierta experimentación sensorial y sensible, al que cierto furor voyeurista —típicamente omnipresente

en aplicaciones novedosas en las que ya hemos ingresado para siempre— pareció haber desplazado o desterrado hacia lugares supletorios o protéticos, ese lenguaje retoma su potencia formadora de experiencias político-estéticas subjetivas y comunitarias.

Un lugar: la zona fabril de Ouro Preto, estado de Minas Gerais, Brasil. Una historia que se cuenta: la de Cristiano y, lateralmente, la de André, el joven que se esfuerza en bicicleta entre subidas pronunciadas típicas del paisaje minero, al ritmo de “Blues run the game”, por Jackson C. Frank, que viene a dar el tono poético-melancólico de ese comienzo que promete.

Invitación al viaje, la canción que abre *Arabia* ofrece algunas pistas: “Livin’ is a gamble baby/ Lovin’s much the same” (vivir es una apuesta/ el amor algo así también), es un riesgo y un juego —ciertamente peligroso— que el mismo Cristiano pone por escrito cuando nos dice que “no tenía nada, menos aún, nada que temer”. Obviamente, hay algo de esta *road movie* que se liga de manera directa a lo que sería su contraparte literaria: el *Bildungsroman*, la novela de aprendizaje. Es la experiencia de vida, recordada y escrita por Cristiano —y en su propia voz en off— la que se nos narra en una dirección con tantos laberintos que emula el infierno, aunque, como se adivina, tendrá sus propios paraísos. A fin de cuentas, nos dice el personaje, lo que queda es el recuerdo de lo vivido.

La cualidad de *road movie* se instaura ya desde las pedaleadas iniciales. Como género, ha sido bastante transitado —metáfora que viene al caso— por el cine brasileño de las últimas décadas. *Cinema, aspirinas e urubús* (Marcelo Gomes, 2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2010), por mencionar dos itinerarios que podrían construir una genealogía común, marcan un ritmo semejante: como si caminar y escribir la propia vida fueran de la mano. En esas tres películas el vínculo entre el andar y el relato (en el primer caso marcado por la sintaxis propiamente cinematográfica y su

circulación) es estructurante. Sin embargo, el énfasis de *Arabia* estriba en el modo sutil pero incisivo en que las dimensiones políticas y sociales de la existencia constituyen, condicionan e intersectan la subjetividad.

La vida se “camina” y se escribe: Cristiano asume, en la escritura de su diario, su propia voz y la expone a la par de la serie cronológica en imágenes que irán desovillando su historia personal. De esta manera, Cristiano se convierte en escritor: una voz singular, resuelta e irreductiblemente singular (mortal), expuesta a la lectura de otros. Así, el diario llegará a manos y ojos de André, a partir de la muerte de Cristiano. Esa escritura aparece como una *ofrenda* que abre la posibilidad de que ocurra algo en común: André y Cristiano, quienes probablemente no hubieran cruzado más que miradas o presencias físicas, aparecen a través de la escritura que, como acontecimiento, llega eventualmente al primero de ellos tras la muerte, inesperada, del segundo, en la fábrica.

El diario de Cristiano inscribe un “estar-en-común”, para el otro y por el otro, una comunidad a través del lenguaje que implica el vivir con otros sin intención de finalidad ni de totalidad. Es allí en donde se distingue del mito, que pretende la fusión, la unificación y la trascendencia en un cuerpo superior. En estas vidas son la inmanencia y la singularidad las que importan.

Sin embargo, Cristiano no existiría sin André. Cristiano y André nos reconectan a través de una escenificación a distancia (esa que se interpone entre escritura y lectura, que no es sino una conversación en tiempos y espacios disímiles) con un ritual originario: el del fuego y el relato. Contar historias, recibir relatos, transmitir experiencias y atesorar recuerdos son algunas de las prácticas más antiguas y propias del ser humano, en las que se encuentran lenguaje y comunidad. Al respecto, Giorgio Agamben, en un breve y bello texto titulado *El fuego y el relato* (2016) sugiere que la literatura, el relato, se delinea conforme se

aleja de las fuentes del misterio, es decir, de cierto lugar de reunión en torno al fuego para la oración en que se pedía y se cumplía lo deseado, una escena mítico-performativa. La literatura se convierte así en un recuerdo de la pérdida del fuego, porque se separa de ese contenido mítico, lo interrumpe.

El diario de Cristiano, la escritura de su vida, que se inicia a instancias de su participación en el grupo de teatro de la fábrica de telas, conserva, sin embargo, como toda escritura, las huellas de ese vínculo con el misterio, con el fuego, con el milagro de que aquello deseado se realice. Pareciera que el film se esboza como respuesta y argumento a la enunciación de Marco, hermano de André, cuando este le pregunta si cree en Dios: “É mais fácil crer no Capeta do que em Deus. No mundo só tem mataçao, tiro, morte... E não tem milagres” (Es más fácil creer en el Diablo que en Dios. En el mundo sólo hay matanzas, tiros, muerte... Y no hay milagros).

En efecto, la vida narrada, la historia de Cristiano es y produce milagros: “A lembrança do que a gente passou” (“A fin de cuentas, lo que queda es el recuerdo”), dice en su diario. El borde que separa la existencia de André, quien mira la fábrica desde la ventana, de la de Cristiano, obrero de la fábrica —cuyo trabajo repetitivo y dilatado, a orilla de las llamas abrasadoras, ocupa una tramo importante de la película, quizás para convencernos de lo que sus palabras expresan respecto de esa esforzada tarea insuficientemente remunerada— es el espacio en el que vidas singulares aparecen para otros seres singulares y pueden tocarse: “Es un contacto, es un contagio: un tocar: la transmisión de un temblor al borde del ser, la comunicación de una pasión que nos hace ser semejantes, o de la pasión de ser semejantes, de ser en común” (Nancy, 2000). *Arabia* nos convoca a dejar de ser espectadores, las imágenes nos tocan en lo que vemos y somos afectados por ellas.

La vida de Cristiano está atravesada por milagros que contrarrestan las imágenes infernales de la fábrica de telas. Son

misteriosos encuentros, bajo el signo de momentos compartidos en que la música, la guitarra, la palabra –que llega en forma de cartas o se expresa en algunas afirmaciones y reflexiones– hilvanan la amistad y el tránsito de la vida. El amor ocupa, también, un espacio importante en ese recorrido y en esa escritura: experiencias y aventuras que contornean y modelan su caminar.

Arabia es un espejismo, una ilusión. Ese lugar, mencionado al pasar, en una conversación, durante una pausa de trabajo, sugiere los engaños que ciertas promesas de una vida fácil y mejor pueden esconder. Es quizás una premonición del momento de lucidez final en que Cristiano nos regala algunas de las más bellas palabras respecto del ser, estar y habitar este mundo. No es casual que su cuerpo junto al fuego –fotograma que ilustra el afiche de la película– haga reverberar su imagen acompañada del crepitar de ramas: el misterio de una vida que se cuenta, de una experiencia que se (nos) comparte. Una existencia que podría entenderse insignificante y desencantada como tantas, reencuentra su encanto, destierra la desilusión, erige el misterio, esgrime sus milagros, toma la palabra y encierra para siempre una imagen que comparece para hacernos vibrar y temblar en una zona de afectos y pasiones –alejadas de una mera empatía o de un altruismo inocuo– profundamente políticas.

El cine brasileño contemporáneo parece haber comprendido que junto a la lección carnal y revulsiva de Glauber Rocha (y su estética del hambre), junto a las condiciones materiales de producción, es hora de adicionarle una sensibilidad compleja, sin golpes bajos, que reencuentre la sencillez de las historias con la gravedad de la coyuntura y apunte a la razón y a la emoción.

Manuel Bandeira escribía en 1930, “Vou-me embora pra Pasárgada”, poema que describe un lugar imaginario en el que todo lo deseado es posible. *Arabia* lo reescribe, con menos encanto y utopía, pero apostando aún a posibles milagros.

Daniela Alcívar Bellolio nació en Guayaquil, Ecuador, en 1982. Es escritora, editora, crítica literaria e investigadora académica. Es candidata a doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, becaria doctoral de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA, Argentina). Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas de Argentina, Colombia, España, Alemania, Italia, Estados Unidos y Ecuador. Es editora general en editorial Turbina y miembro del comité editorial de la revista *Sycorax* (www.proyectosycorax.com). Es autora de los libros de ensayos *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias* (Quito, Turbina, 2016) y *El silencio de las imágenes* (Quito, La caracola, 2017), del libro de relatos *Para esta mañana diáfana* (Quito, Ruido blanco, 2016; Valparaíso, Libros del cardo, 2018) y de la novela *Siberia* (Mención La Linares, Quito, Campaña de Lectura Eugenio Espejo, 2018; Premio Joaquín Gallegos Lara, 2018; Santa Cruz de Bolivia, Mantis narrativa, 2019; Barcelona, Candaya, 2019). Es la directora del Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito. Vivió en Buenos Aires entre 2005 y 2017.

Ir hacia lo leve

Sobre *Hermia & Helena* (Matías Piñeiro, 2016)

POR DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO

¿Qué hace que el rumbo de una vida se torsione hasta lo irreconocible, que lo que una vez fue fundamental pase de pronto a ser accesorio o, más aún, indiferente? ¿Cuáles son los movimientos decisivos de una persona, los que marcan la variabilidad de su potencia de vivir? ¿Cómo es que el amor, ese acontecimiento extraordinario que cualquiera puede experimentar pero que no responde a ninguna voluntad, pasa de ser una fuerza absoluta a una ausencia banal? Pocas cosas, como el enamoramiento, tan poderosas en su capacidad de desarmar las certezas y los planes de los sujetos para entregarlos al flujo y al choque de fuerzas e impulsos que nadie domina. Pocas cosas, como el enamoramiento, también, tan misteriosas en su modo de, súbitamente, desaparecer.

Las preguntas del principio son engañosas. Parecerían presuponer que en efecto hay algo, un acontecimiento o momento decisivos, fundantes, que hacen que la vida cambie, o que la vida cambia en el instante en que tiene que cambiar, como si existiera para el advenimiento de lo extraño un programa capaz de ejecutarse. Esas preguntas no tienen respuesta porque la materia misma de la vida está hecha de la forma intempestiva en que puede siempre volver a comenzar; del modo discontinuo en que ejerce sobre las personas su caudal de mutabilidad, su soberana posibilidad de empezar a ser otra vida en cualquier momento.

Algo de esto, pero con mayor gracia, con enorme ligereza, parece decir *Hermia & Helena* (Argentina-Estados Unidos, 2016), la sexta película de Matías Piñeiro, estrenada en agosto de 2016 en el Festival de Locarno. Ahí, la vida y los planes de Camila (Agustina Muñoz), una joven actriz que gana una beca

para traducir el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare en Nueva York, cambian decisivamente, aunque ella permanece ajena a cualquier decisión. Si en los días previos a su partida Camila lamenta un poco tener que irse cuando su relación con Leo está en su mejor momento; si está decidida a terminar su proyecto antes del cumplimiento del plazo de la beca para poder volver lo más pronto posible; si, en efecto, al principio rechaza distracciones para concentrarse en el trabajo, el movimiento de la historia, ajeno a las causas, pura deriva de encuentros y reencuentros, la lleva a dejarse atraer por las fuerzas azarosas del amor sin programas.

Camila recuerda un poco a Suzanne, la amante compulsiva de *A nuestros amores* (1983), esa película inagotable de Maurice Pialat: su salto de pareja en pareja no obedece a ningún programa, ocurre distraídamente, sin moral, sin maldad, como si las relaciones, los eventos y los lugares cotidianos pero enigmáticos de la ciudad en la que se mueve fueran el solo requisito, la sola excusa, para torcer radicalmente el rumbo, sin aspavientos pero también sin reparos. No hay dramatismo, reflexión, cuestionamiento: ejemplar es la escena en que se encuentra después de un período considerable con Gregg, otro de sus amores neoyorquinos, y hace con él, en ese instante del reencuentro, planes de casorio, hijos, mudanzas; muestra una entrega absoluta, inocente, casi romántica. Sin embargo todo lo interrumpe abruptamente, diría que con crueldad si no fuera que el acto carece de premeditación, ante la simple llamada de Lukas, otro amor. Entonces besa a Gregg y huye corriendo a un nuevo encuentro.

La lógica de la comedia de enredos (Hermia y Helena son los personajes femeninos de la comedia shakespeariana que Camila traduce en Nueva York, y la plasticidad de sus aventuras evoca las de Camila y Carmen, interpretada esta última por María Villar, amiga que acaba de volver de Nueva York cuando Camila está por irse y que le da extraños consejos marcados por la principal y tal vez única conclusión de su experiencia con la

beca: que nada cambia, que el año fuera la dejó exactamente igual que antes de haberse ido), esta lógica, pues, como es usual además en la filmografía de Piñeiro, es instrumentalizada por el relato para exacerbar sus propias posibilidades: las relaciones, los desencuentros, los equívocos y las coincidencias se multiplican para multiplicar también las derivas de la historia, su caudal de contingencia y las líneas de fuga hacia relatos por venir.

En ese trabajo grácil con las posibilidades de registro de lo espontáneo, del amor en el momento de su in-significante nacimiento, *Hermia & Helena* explora también algunos ámbitos inusuales en la cinematografía de Matías Piñeiro: la maternidad y, sobre todo, la condición de ser hijo, ese equívoco ineludible. Es significativo que el único momento en que Camila suspende la amorosa indolencia con que deja y encuentra viejos y nuevos amantes sea cuando viaja hacia las afueras de Nueva York para conocer a su padre, un contador solitario que vive cerca de un río y de un bosque. La forma extraña en que se aproxima a él (lleva anotada una lista de preguntas para hacerle, como si se tratara de una entrevista periodística, sobre-actuando de este modo la distancia que la une a su progenitor), el modo amable pero desapegado en que se relacionan (son, finalmente, dos extraños unidos únicamente por una invisible cadena genética que corre, anodina, por ambos cuerpos) se contrasta con el llanto de Camila, a oscuras y en silencio, conmovida quizá por la irrelevancia de ese encuentro fundamental. Recordaría tal vez, entonces, las palabras de su amiga Carmen: “Yo volví y estoy igual a cuando me fui”, la mentirosa textura de una verdad irremediable.

Hacia el final, en lugar de la vuelta anticipada a Buenos Aires, en lugar de una extensión de la beca (propuesta insistentemente por Lukas), Camila emprende viaje hacia Montana para encontrarse con Danièle, otra enigmática figura de amor/amistad que Carmen había dejado en suspenso y que presenta para Camila nuevas vías para el viaje, nuevos desvíos posibles. Si Carmen

dice, en un límite indecible entre la verdad y la falsedad, mintiendo y siendo veraz al mismo tiempo, haber vuelto igual que como se fue, Camila participa de una mutación a la vez radical y modesta: no emprende sus cambios de planes como grandes hitos existenciales ni como gestos inaugurales de ningún tipo. En lo que representen para ella el amor y el desapego se cifra sobre todo una melancolía sin contenido: la que sentimos cada vez que constatamos que la vida no avanza ni retrocede; que comienza, diáfana y extraña, cada vez, al ritmo inaudito del acontecer azaroso del tiempo que nos tocó vivir.

Jaime Grijalba Gómez nació en Chile en 1990. Estudió dirección audiovisual en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ha escrito para medios en español como *El Agente Cine* y *La Fuga*, pero principalmente internacionales como *Kinoscope*, *MUBI*, *Brooklyn Rail*, y *Filmmaker Magazine*, entre otros. Es programador del Festival Internacional de Cine de Valdivia, y se encuentra en la post-producción de su primer largometraje.

Si te portas mal en esta vida, en la próxima vuelves como chileno

Sobre *La telenovela errante*

(Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2017)

POR JAIME GRIJALBA GÓMEZ

La edición número 70° del Festival Internacional de Locarno tuvo un pequeño regalo para sus asistentes. Seis años después de la muerte del cineasta chileno Raúl Ruiz, quien realizó más de cien películas en diversos géneros, se estrenó su nuevo largometraje. *La telenovela errante* fue filmada en 1990 y terminada en 2017 por la viuda de Ruiz, Valeria Sarmiento. Sarmiento hizo sentido del material descubierto en lugares tan diversos como la Cineteca Nacional de Chile, el archivo fílmico de la Duke University, así como el sótano de un sonidista. Ella agregó algunas tomas, la mayoría de enlace e imágenes de viejos televisores, y creó una estructura.

Locarno pareciera haber sido el lugar natural para la première de este film: en 1969 el Festival le dio a Ruiz su primer premio importante, el Leopardo de Oro, por su primer largometraje. Ruiz realizó *La telenovela errante* poco después de sus años de exilio en Francia (él había vuelto a Chile antes, durante la dictadura, pero tenía que ocultarse), y estaba poco a poco enfrentándose a la joven democracia luego de la dimisión de Pinochet en 1988. Ruiz se enfrenta a una sociedad que había sido adormecida por la televisión durante los ochenta, usando la estética (diseño de sets barrocos, fondos pintados, abuso de utilería), actores, tramas usuales y los excesivos gestos de las telenovelas (o “comedias” como también se les llama en Chile). De esta forma, *La telenovela errante* funciona mayormente como una comedia absurda apuntada al *status quo* de Chile. Se enfrenta al orgullo infantil que los chilenos tenían sobre su recientemente reconstruida, aunque aún débil, estructura democrática.

Con un buen ojo para las estructuras rizomáticas, el film está dividido en siete días (a partir de la ficción de que Ruiz sólo filmó siete días). Cada sketch funciona como un mundo en sí mismo, una telenovela que está siendo transmitida para una audiencia de tv. Sin embargo, los personajes de las telenovelas son conscientes de que sólo están actuando y de que sólo existen en el reino del entretenimiento serializado. Ellos pueden ver otras telenovelas, los mismos actores pueden interpretar diferentes personajes, y a veces uno, dos o un grupo entero de personajes pueden cruzar de una telenovela a “la del lado”, dando la ilusión de eternos universos paralelos en los que infinitas ficciones están siendo transmitidas en infinitas televisiones, las cuales son ubicuas en cada secuencia. Los sets en los cuales estas secuencias ocurren también son extremadamente autorreferenciales, como si Ruiz no sólo usara la estética de la telenovela para criticar a la sociedad chilena, sino al mismo tiempo para crear distancia, y apuntar hacia cómo las telenovelas mismas contienen elementos distanciantes haciendo que estos sean más aparentes.

Ruiz trabajó el guion con los actores y el equipo técnico, haciendo un film colectivo bajo la excusa de un taller, con el objeto de apuntar a los problemas de la joven democracia chilena. Algunos diálogos versan sobre cómo los que retornaron del exilio se aprovecharon económicamente de la situación, o cómo apenas volvieron dejaron a sus esposas atrás para casarse con mujeres más jóvenes, o cómo se volvieron políticamente inertes durante su extrañamiento. El lenguaje está lleno de irreverencia hacia aquellos que volvieron como si fueran héroes. Y sólo con más de veintisiete años de distancia es que podemos darnos cuenta de lo adecuado del crítico tono de Ruiz. El sistema de capitalismo rampante instituido por Pinochet ha sido mantenido gracias a los políticos que volvieron del exilio. El hecho de que Ruiz en 1990 haya sido capaz de captar todo eso, sólo aumenta las formas en las cuales él fue un pionero y visionario

de lo que constituye el ser chileno: una extraña manera de hablar el español, la constante contradicción entre lo que la gente hace y dice, y la pasividad a la hora de mirar cómo el mundo cambia.

Pese a vivir en Francia y establecerse como un cineasta europeo, Ruiz ve el ser chileno como estar maldito: uno nunca puede escapar de la presencia interna de tan enigmático y extraño país. Según Ruiz, ser chileno es nunca escapar de serlo, lo que significa que “se burlan de ellos mismos para evitar que lo hagan los demás”, “ocurren cosas chocantes pero (...) nosotros no creemos en ellas” e “insistir en ser chileno es como insistir en estar resfriado, pero aun así es un país que existe e insiste”. Las creencias de Ruiz permean su filmografía, en sus films se mencionan ciudades chilenas al pasar, adapta autores chilenos, y hace referencias veladas, desde las algas chilenas hasta actores hablando “español chileno”, el cual ha sido notoriamente catalogado como incomprensible para otros hispanohablantes.

Uno de los mejores y más disfrutables films del año, una comedia absurda cuya sátira se vuelve cada vez más relevante, *La telenovela errante* testifica la derrota (y el triunfo) de un director que trató de alejarse de Chile, pero que nunca pudo dejarlo atrás.

Santiago González Cragolino (Córdoba, Argentina, 1988) es Técnico Productor en Medios Audiovisuales. Trabaja como crítico, programador y docente. Es uno de los miembros fundadores de la revista cordobesa *Cinéfilo* y crítico invitado en el sitio *Con los ojos abiertos*.

De la supervivencia y el éxtasis

Sobre *Mambo cool* (Chris Gude, 2013)

POR SANTIAGO GONZALEZ CRAGNOLINO

Vi esta película hace varios años en el Festival de Mar del Plata, sin saber nada sobre ella. Ya desde el título la ópera prima del estadounidense Chris Gude me generaba desconfianza. Se llama *Mambo cool*¹ y la producción es colombiana, pero contrario a lo que podía esperar, no se trata de la celebración de una imaginaria república bananera. La película transcurre en una villa miseria, pero no se trata de una historia de pobreza-en-el-tercer-mundo-como-infierno-en-la-tierra. *Mambo cool* no tiene nada que ver con esas representaciones *for export* tan habituales en el cine de y sobre Latinoamérica.

El mundo de la película es el bajo fondo de Medellín, con una serie de personajes incómodos: prostitutas, adictos, enfermos. Son incómodos porque son reales, sin el refugio para el espectador de saber que son actores y actrices, y sin la respetuosa, a veces tímida, distancia del neorrealismo. En *Mambo cool* se puede ver la mirada perdida de un hombre probablemente loco, se observa la piel carcomida de las manos de una mujer que trabaja la pasta base, se escucha el balbuceo incoherente de un tipo perdido por el paco. Sus protagonistas son personas marginadas, pero la película no los reduce a esa condición, no se autocomplace en la misericordia, ni tiende un velo paternalista sobre el asunto. El director reconoce la dignidad intacta de sus personajes, que se mantienen estoicos ante la miseria.

1 En una entrevista realizada para el N° 15 de la revista Cinéfilo, Chris Gude me comentó: "Mambo tiene sus orígenes en el centro de África, el Congo y sus alrededores. No hay un significado exacto de la palabra, pero más que todo tiene que ver con la palabra, con la conversación, con el diálogo, la poesía, el canto. Y mucha gente dice que tiene que ver con la conversación con los dioses, pero siempre está esa conexión: palabra-poesía-diálogo-canto. Esa palabra llegó a las Américas

Una película estoica, entonces, hecha de cosas concretas. Una villa, sus habitantes, su idioma y sus expresiones, sus diálogos afiebrados que suenan a poesía maldita, a veces producto de la locura, otras del humo de la droga venenosa. Cuando no conciernen al intercambio de dinero o de drogas (el ineludible motor de esta particular microeconomía y forma de supervivencia), los diálogos siempre giran en torno a atenuar algún dolor.

Compartir el padecer y tornarlo lenguaje poético, uno de varios puntos en común con un referente claro que es Pedro Costa, con quien el director coincide en su cercanía a los personajes, en algo de su paleta de colores, en su sensibilidad visual para captar la belleza en un mundo en el que supuestamente estaría vedada. Otro motivo quizás prestado del cineasta portugués es la composición de naturalezas muertas con unos pocos objetos al interior de una vivienda precaria. Un encendedor, un cutter, unos tubitos de plástico, tijeras y papel metalizado, con pasta base espolvoreada por aquí y por allá. Sin embargo, *Mambo cool* no se trata de una traducción de Costa al colombiano.

La película de Gude comparte cierta parsimonia al interior de sus planos, pero su pulso es más nervioso, saltando de escena en escena con sabor a asociación libre. El uso de voces en off juega un papel fundamental en esto, ya que nunca comentan la imagen, sino que la dotan de más misterio y tonalidad lírica. La película tiene su cadencia particular, una cadencia elusiva, de planos secuencia sin un núcleo dramático, de palabras que se pierden en lo inhóspito, seguidas de silencios, seguidos de explosiones de cumbia y salsa. *Mambo cool* inventa un teatro

principalmente por Cuba. Cool también tiene raíces en África, pero nos llegó desde Norteamérica. Tiene que ver con el balance, la compostura ante el atropello, el sufrimiento. Es un concepto muy profundo, pero ya hemos perdido su significado original. Es un concepto filosófico-espiritual que tiene que ver con el manejo de las emociones. Yo creo que los personajes llevan el aire del cool, porque ellos se enfrentan a mucho atropello... ya en sus miradas llevan lo cool, un balance y un misterio donde realmente no podemos entrar en las emociones de ellos”.

en medio de casuchas derruidas, con personajes que surgen entre las sombras y recitan sus parlamentos, mitad jerga callejera, mitad poética afiebrada. El montaje de todas esas pequeñas escenas desarma cualquier idea de narración clásica que se intente establecer.

Mambo cool es una forma sincopada, que encadena sus arranques y sus pausas con placas negras. La imagen abandona la pantalla y cuando vuelve nos encontramos en el mismo lugar, pero no se sabe si es antes o después o durante; no parece haber forma de hacer una linealidad de ese mundo y de esas vidas. Ahora, si bien es evidente que no hay una progresión dramática, lentamente la película comienza a revelar que se conduce a un lugar definido o, más bien, a un estado definido. Las escenas nocturnas comienzan a tener paulatinamente cada vez más presencia, tras la introducción de un antro donde los personajes y el verde tóxico de las paredes son bañados por la luz rojiza de bulo. Los sonidos empiezan a retumbar y el ritmo de la música que escuchan se hace cada vez más feroz. Luego de un momento de suspensión, con planos en cámara lenta y los personajes mirando hacia cámara, una voz en off anuncia: “Estamos muertos, pero no caídos, hermano”.

Comienza a sonar una trompeta y *Mambo cool*, ya perdida en la noche, desemboca en un par de escenas de baile que son intensas, doblemente intensas por todo lo que vimos anteriormente. La sección rítmica suena convulsionada, potente, agresiva; los vientos son chirriantes. Los personajes bailan como poseídos por el ritmo, en un intenso raptó, pero parecen a su vez conscientes de cada movimiento. Es un momento que muestra al baile no como una serie de pasos pautados, ni como exhibición de destreza, sino como una forma de expresión personal. Una interpretación de esas personas sobre esa música, bailando en ese contexto; un baile autobiográfico.

En medio de tanta sordidez, los habitantes de *Mambo cool* encuentran una descarga en ese momento de comunión con

la música, una forma de aliviar los males de su mundo. Suena la salsa y los tambores se escuchan atronadores, mientras los metales se estremecen sobre el compás; la música suena como un eco natural de ese ambiente, del olvidado bajo fondo y la vida de sus sobrevivientes. Finalmente se entiende ese trance musical como un momento de puro goce. *Mambo cool* es una película que se afirma sobre el poder que tiene la música para transportarnos fuera del tiempo y el espacio.

En otra película, una música similar es parte del paisaje, es color local. En *Mambo cool* esos ritmos toman una dimensión sobrecogedora. Se abre una puerta para entender esa música desde otro lugar. Esa es la operación de la película, una forma hipnótica, una experiencia sensorial que permite perderse en su laberinto, un juego irracional; y su contracara lógica y lúcida: la convicción de que la poesía, la música y el arte también son patrimonio de los desposeídos.

Juan Francisco Gacitúa nació en Mar del Plata, Argentina, en 1990. Es técnico en Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Escribió artículos sobre cine en revistas y sitios como *Funcinema*, *A Sala Llena*, *Haciendo Cine*, *Los Inrockuptibles*, *El Amante Cine* y *Cinéfilo*. Actualmente integra las áreas de comunicación y proyectos especiales del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y co-conduce el podcast de cine argentino *Los jóvenes viejos*.

Chicas, chicos, arte, placer

Sobre *¿Somos?* (Carlos Hugo Christensen, 1982)

POR JUAN FRANCISCO GACITÚA

Era 1943, y Carlos Hugo Christensen se disponía a guiar por el buen camino a la juventud argentina. O al menos eso disimuló que hacía, anticipando sabiamente que su adaptación de *Safo* de Alphonse Daudet sería presa fácil de la censura de la época. Con una leyenda al principio de la película (“Versión cinematográfica de la obra maestra que Alfonso Daudet dedicó a sus hijos, y escribió para enseñanza moral de la juventud de todos los tiempos”), y otra al final (“Para mis hijos, cuando tengan veinte años. Firmado: Alfonso Daudet”), el director logró desviar parcialmente la atención de lo que sucedía –o estaba implicado– en todo el metraje del medio: el joven Roberto Escalada encarnaba a un personaje masculino hecho pedazos por una Mecha Ortiz avasallante y proactiva en su deseo, los diálogos desechaban el uso del “tú” que imperaba en los estrenos argentinos del período, la puesta en escena incluía metáforas poderosas que guiaban al argumento, y jamás un romance prohibido había sido retratado de manera tan tentadora en el cine nacional. Según Domingo Di Núbila, *Safo* inauguró el cine erótico en el país; según Fernando Martín Peña, los melodramas clásicos de Christensen ventilaban los fantasmas de cualquier homosexual de aquellos tiempos. Por lo pronto, la policía secuestró la primera versión del afiche, en la que Escalada besaba en el pecho a Ortiz.

De todos modos, los choques de Christensen con la moral corriente no hacían más que empezar. Sus dos estrenos de 1946 sufrieron recortes: *Adán y la serpiente* fue la primera película argentina no apta para menores de 18 años, además de ser prohibida en Chile, y *El ángel desnudo* incluye un plano de espaldas

de Olga Zubarry que durante mucho tiempo se consideró el primer desnudo del cine nacional (la actriz aclaró que llevaba puesta una “malla color carne”, dejando la verdadera marca a la Coca Sarli en *El trueno entre las hojas*, de 1958). Dos años después, *Una atrevida aventurita* (1948) era un título modificado del originalmente planeado, “Una aventura inmoral”, que la censura consideró “inadecuado”. Y en 1981 se topó con una restricción más severa: fue al intentar estrenar en la Argentina *La intrusa* (producción brasileña y adaptación del cuento de Borges), que la dictadura declaró “de exhibición prohibida en todo el territorio del país”. Recién pudo ser proyectada en 1984.

En el medio, Christensen sufriría el destrato de los estudios Lumitón (que entregaron su contrato como inventario de la empresa cuando fue puesta a la venta) y la persecución política del subsecretario de Prensa y Difusión Raúl Alejandro Apold, que lo forzó a dejar el país para poder seguir trabajando. Por la primera circunstancia aceptó realizar algunos trabajos pioneros en la industria cinematográfica venezolana, y por la segunda eligió instalarse en Brasil, donde desarrolló una larga filmografía. Ambas experiencias terminaron de definir ese perfil de virrey wildeano que el director encarnó: a Venezuela llevó la sensualidad y los climas oscuros de sus melodramas e incursiones en el suspenso, y en Brasil *Anjos e demônios*, de 1970, estuvo entre los comienzos de la ola de cine erótico en aquel país. Fue un éxito de taquilla, para el que la dictadura brasileña solicitó cortes muy puntuales en dos escenas. Cuando Christensen quiso estrenar la película en la Argentina le exigieron veinticinco minutos de cortes.

Este *racconto* no pretende colgarle medallas de rebelde al director, sino marcar una pauta viable de cómo seguir su obra en relación con su contexto y con la actualidad: en el desnudo y el crimen estaría el morbo, pero la libertad de arrojarse sin culpas al placer fue siempre lo chocante de observar. Con los lógicos altibajos de la *prolificidad*, y la variedad de inspiración

entre ideas propias y producciones por encargo, Christensen fue una figura que incansablemente se dedicó a modelar cada película en función de subir la apuesta, sea en perjuicio de las convenciones de un género (en más de una acepción de la palabra), de respetar un cuento de Borges o de su propio bienestar trabajando en la Argentina. En sus melodramas los personajes pierden bastante más que el sueño o la simpatía familiar por un romance tóxico: los abandona la rapidez de reflejos frente al dolor y la humillación, desde el punto en el que superponen con la dosis de pasión perseguida. En sus comedias hay un goce honesto y sin reparos en romper los códigos morales, o emplear el doble sentido más básico; y en su paso por el suspense sacó provecho de cómo las atrocidades pueden volverse más crudas desde la mirada de la niñez, o exploró la efectividad de un villano cuando tiene voz y cámara para florearse y seducir al espectador. Lo que hoy puede resultar atrasado, ridículo o caricaturesco gana en la elegancia (o la rusticidad) con que eligió mostrarlo, sin contar que varios autores contemporáneos se hicieron un banquete identificando las crecientes señas de identidad queer en sus argumentos y personajes. Si el destape de su etapa brasilera (1955-1980) pierde frente a la sugestión de su carrera en la Argentina (1939-1954), al menos habrá que admitir que ninguna época o tierra más permisiva amilanó sus ambiciones.

Por eso *¿Somos?*, su película de regreso al país en 1982, es tan deliciosamente mala. Basada en el cuento “Si no vino es porque no vino”, de Eduardo Gudiño Kieffer, surgió –según las declaraciones a la prensa– como un intento de delinear a una nueva generación a partir de la observación de un pequeño segmento, determinado por las calles de Recoleta que enfrentaban el cementerio con la fauna que la película entendía por juventud porteña: un compendio de chongxs en cueros de colores chillones y motos tuneadas (piensen en Pappo si hubiese sido

un paninaro), de apareamiento constante en las mesas de La Biela, y preocupaciones que no cruzaban más allá de sostener ese look y los gastos de pasar el día *haciendo huevo* por avenida Quintana. La secuencia de títulos repite tres veces el nombre de la película, mezcla la banda sonora de Piazzolla con un tema de Rick Springfield y adelanta su tesis en un sobreimpreso: es un barrio pequeño pero que dicta modas, son sólo tres manzanas (pero una sola bastó para hacer caer a Adán y Eva), la vida está en una vereda y la muerte en la otra, y desde esa oposición brotan la libertad individual y la rebelión contra los convencionalismos.

El estanciero Roberto (45) llega desde Azul con su novia Celia (19) y su hijo Marcelo (17) a pasar unos días en Buenos Aires. El viaje es de negocios, pero la idea es que Celia se reencuentre con sus amigos de la Recoleta, y especialmente que Marcelo se abra a los placeres que la masculinidad que un estanciero impone. Para el padre es una obsesión que el niño se haga hombre, y no deja de ofrecerle consejos sobre el sexo opuesto, plata para salir a divertirse, revistas pornográficas o algún elogio sobre sus primeros pelos en el cuerpo: el rubio y prístino adolescente no soporta ni siquiera la mirada orgullosa de Roberto mientras se cambia la ropa (treinta y seis años después de *El ángel desnudo*, Christensen muestra sin inconvenientes y antes de la media hora las colas de Celia y Marcelo, en sus respectivos cuartos de hotel). Después del incómodo intento paternal por mantener una charla de hombres, la película acompaña brevemente a un contingente extranjero por los mausoleos de Facundo Quiroga (el Tigre de los Llanos) y Luis Ángel Firpo (el Toro de las Pampas), para cortar inmediatamente a Marcelo reconociendo el barrio con su campera colgada al hombro, y deteniéndose en la vidriera de una florería. En la vereda de enfrente, mientras tanto, descansaban los restos de la sutileza.

Llevado por Celia a conocer a sus amigos, la suerte de Marcelo sigue empeorando: el miembro más misterioso de la pandilla se

hace llamar “Todo”, lo trata de mujer y comienza a asediarlo y humillarlo con un paseo vertiginoso en moto. “Todo” pasa las mañanas trabajando en el mercado de Abasto y el resto del día presumiendo otro estilo de vida en Recoleta; cuando encuentra a Marcelo en su primer paseo por el barrio lo lleva hasta su departamento en Villa Lugano, donde vive junto a su abuela. Los intentos agresivos del motoquero por ir a los bifes son un fiasco esperable, pero se toma la delicadeza de no librar al tierno muchacho a su suerte entre los monoblocks, y llevarlo de vuelta a tierras patricias. Allí es donde le escupe el desolador diagnóstico de una generación que se cocinaba bajo la presión en lenta retirada de la dictadura, anticipando el destape a la vuelta de la esquina: “¿Sabés lo que sos? ¿Sabés lo que somos? Una generación de probeta. No podemos opinar, tenemos que marcar el paso y obedecer. ‘¡Sí, señor! ¡Sí, señor! ¡Sí, señor!’ Ellos piensan por nosotros. ¿Te das cuenta, boludo? Por eso inventamos disfraces, para ser libres a pesar de todas las presiones y de todos los tabúes”. Sin el tono acartonado de Jorge Sassi habría podido ser una catarsis memorable, pero nadie en el elenco principal tuvo la cintura para gambetear la pomposidad de un guion horrorosamente sobrecargado para provenir de alguien como Christensen, que justamente dominaba el arte de explicar las cosas en la síntesis de lo visual: la combinación de la rigidez actoral y la ingenuidad en la concepción de los personajes jóvenes es un doloroso cóctel de autoparodia involuntaria que hoy reventaría las cabezas de los millennials que descubrieron la apreciación irónica del cine nacional en títulos como *Un buen día*. Paradójicamente, la única que sabe llevar la carga con gracia es Olga Zubarry, que se limita a deambular por el barrio haciendo de una demente que se queja de cómo “le pica la música”, con la soltura y la desfachatez que faltó en el resto del casting. “Todo el placer entra por los agujeros”, dictamina sabiamente en uno de sus desvaríos.

El pobre Marcelo no deja de ser un joven de 17, y naturalmente queda bastante estimulado por las personas y situaciones con las que se va cruzando, con mayor o menor conciencia de la calentura o los sentimientos que le provocan: está Lucía (14), que lo consuela y escucha después del *bullying* de “Todo”; está la misma Celia, que oficia de nexo comprensivo entre padre e hijo pero deja al púber en llamas con su particular manera de limpiarle una lágrima; está el espíritu avasallante de “Todo”, quien termina desnudando sus emociones ante la pureza incorruptible de su presa; está la tendencia edípica de Marcelo por su padre, y la particular visión de unas vacaciones perfectas junto a él que le describe a Lucía, y que la película representa en imágenes: los dos en la misma habitación, comentando los beneficios de la lluvia en el girasol, haciendo pis con la puerta abierta, viajando sin la amante que el padre renueva anualmente. En último término está la misteriosa señora de blanco, presencia imponente en los pasillos del cementerio que cautiva a Marcelo sin necesidad de palabras, trucos de moto, ataques sensuales a su rostro o ínfulas machistas. No es difícil asumir que la mujer dejó este mundo, pero la película le guarda un desenlace insólito.

Inevitablemente, el pequeño Marcelo estalla. La noche arranca con una cena elegante junto a Roberto y Celia, pero algo en la complicidad y la condescendencia de los novios empieza a perturbar al chico, que sin resistencia frente a algunos sorbos de vino espeta: “Me gustaría ser como vos, papá: alto, fuerte, hermoso. Como un tigre. Un caballo salvaje. Un tiburón. Celia, ¿por qué te acostás con papá?”. Expulsado inmediatamente de la mesa, deambula por el barrio con un sobre que Roberto le regaló en la cena, y que supuestamente contiene un manual de inglés: la pandilla de “Todo” lo abre y descubre una revista porno. Más humillación, burlas en inglés y monólogos insufribles del líder insolente, hasta que aparece un patrullero y los atacantes prefieren guardar las apariencias. Nuestro protagonista agarra su segundo aire y recibe un folleto que lo invita a

una fiesta privada, a la que llega junto a la señora de la música: el desfile de freaks franeleándose lo deja atónito, empieza a tomar sorbos de cuanto trago le ponen en la mano y los ratones se asoman sin culpas: por allá está “Todo” bailando, en otro rincón la señora de blanco comiéndoselo con los ojos, acá aparece una chica cualquiera a clavarle un beso. De vuelta en el hotel, las imágenes lo atacan furiosamente entre sueños y no tarda mucho en despertarse, sobresaltado y con un regalo del inconsciente en su ropa interior.

La mañana posterior comienza prometedora, con Celia visitando la habitación de Marcelo sin ganas de recordar abruptos, y dispuesta a introducirlo en el código lingüístico de onda: “Hacer huevo es no hacer nada”, “Achicar el pánico es quitar una preocupación”, “No podés decir ‘Esperame’, tenés que decir ‘Bancame’”, y la escena sigue así por algún tiempo más (hay que tener en cuenta que es el acercamiento más empático y noble que recibe Marcelo en toda la película). Roberto sale de viaje relámpago a Uruguay, y por la noche vuelve con una actitud mucho menos conciliadora: cuestionando frente a Celia lo sucedido en el restaurante, la discusión en la sala de lectura del hotel escala hasta el ataque (al psicoanálisis, a lo normal de la masturbación y a la posibilidad de que el chico “salga maricón”), la defensa categórica (a debutar con una prostituta) y una propuesta indecente (que Celia haga debutar a su hijo). La chica sale indignada, el estanciero la persigue, y Marcelo había escuchado toda la conversación entre lágrimas: nueva caminata intempestiva por el barrio, pero la señora de blanco aparece en el momento justo a calmar los pesares con un beso. Otra vez la noche de Recoleta se dispone a cobijar a sus jóvenes sin rumbo, y mientras Celia y “Todo” intentan sin éxito ahogar las penas en un hotel alojamiento, el director se toma un momento para retratar a las criaturas desfilando por el barrio: los patinadores, el hombre en cueros con dos carteles de taxi libre, la mujer maniquí, el mozo-mimo-robot, el esqueleto de traje, los corredores

en fila con estrellitas en la mano, los hippies bailando un cover de “Green River” en la vereda. Imaginarse la Recoleta como un happening callejero del Di Tella sobre música de Piazzolla sepultaría cualquier carrera, si bien hubiese sido un final lógico para la película que se venía desarrollando. Pero Christensen tiene tiempo para un volantazo más.

Celia vuelve a su hogar en Buenos Aires, y padre e hijo finalmente confluyen en una sola habitación. Roberto recibe la mejor noticia: Marcelo quiere mostrarle a la mujer que conquistó. Un recorrido rápido por los bares da sus frutos, y el joven puede hacer las presentaciones. La señora de blanco se acerca a paso firme y sugestivo, pero Roberto la mira atónito tomando del brazo a Marcelo: “Es tu hijo... Es nuestro hijo”. La señora no parece mosquearse por el incesto metafísico, y vuelve a encerrarse al cementerio. Por alguna razón queda tiempo para un epílogo conciliador, y aparece de la nada la santa Lucía para invitarle un helado a Marcelo.

La pauta más clara del *offside* de Christensen está en las reseñas de la época: no hay absolutamente nadie escandalizado (al menos desde una moral corrompida). El gran Hugo Paredero recorre la trama para la revista *Humor* –con mayor gracia y cinismo que este servidor–, pero se desdice de su evidente diversión declarándola “de interés especial para la quema”; Mariano Vera y Armando Rapallo hacen bien en preguntarse qué razonó la censura para dejar pasar esto en vez de *La intrusa*, y una crónica de *La Nación* desde el rodaje rescata dos momentos bastante reveladores: cuando dos señoras asombradas por el brillo de las motos elucubran que debía estar filmándose una publicidad de cigarrillos, y cuando el director explicaba su inclinación por Silvia Kutika para interpretar a Celia: “La elegí porque probablemente es la única actriz que no tiene el cabello platinado”. ¿Pero qué le quedaba por decir a un director que ya se había enfrentado a la policía, al gobierno y a las buenas costumbres cuando Armando Bo todavía era una cara bonita? ¿Qué iba a

hacer con un guion ridículo que no fuera empujarlo a perder cualquier instinto de autoprotección? *¿Somos?* es el hermoso registro de Christensen burlándose de la única convención que le quedaba por derrumbar: la de su propio legado.

Giuliana Nocelli es realizadora y docente egresada de la carrera de Artes Audiovisuales en FBA, Universidad Nacional de La Plata. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine. Forma parte del staff del Festival de Cine Latinoamericano de La Plata y ha programado el Encuentro Cinematográfico Otra Ventana en 2017. También publicó con la revista *La Cueva de Chauvet*, el libro *La imagen primigenia: Un enfoque multidisciplinar del cine* y colaboró en la revista de cine *Pulsión*. Sus trabajos audiovisuales han participado en festivales como la Semana del Film Experimental y el ciclo Cine de Artistas-Doc Buenos Aires. Actualmente es miembro de Colectiva Audiovisual Feminista en La Plata.

La emboscada en *La casa lobo*

Sobre *La casa lobo* (Cristóbal León y Joaquín Cociña, 2018)

POR GIULIANA NOCELLI

El colectivo audiovisual chileno Diluvio, integrado por Cristóbal León, Joaquín Cociña y Niles Atallah, ha realizado un magnífico trabajo con la técnica de animación stop-motion en sus obras. En 2007 se estrenó *Lucía* y al año siguiente *Luis*, dos cortometrajes que retratan traumas y miedos de una forma espeluznante a partir del relato de un niño y de una niña. Diez años después, León y Cociña nos traen su ópera prima *La casa lobo* (2018), la cual podría considerarse la tercera parte que completaría esta aterradora serie audiovisual.

Un prólogo de carácter documental nos introduce en el punto de vista de la comunidad alemana La Colonia, la cual reside al sur de Chile. La voz narradora presenta a un grupo de alemanes que eligen vivir en la naturaleza, puros y aislados de las tentaciones del mundo exterior. De esta forma, se eximen de todo prejuicio y rumores que circulan entre generaciones por la población chilena, implícitamente vinculados con la dictadura militar de Pinochet. Luego de esta introducción cuasi institucional y cargada de ironía, se da paso a la historia central del film: María, una niña que vive en La Colonia, decide huir para evitar ser castigada. En su fuga por el bosque encuentra un refugio, donde hallará a dos cerditos que la acompañarán en esta peripecia.

Es a partir de aquí que la película se sumerge de lleno en el uso de la animación stop-motion: paredes, sombras, cuadros, muebles y cuerpos cobran vida. Respiran, se mueven y la puesta en escena se vuelve versátil y dinámica. Como en un sueño, María se vuelve etérea al entrar al refugio y de miles de formas se reinventa y recrea nuevos escenarios según sus pensamientos

y sensaciones. Los directores chilenos trabajan al extremo la materialidad, las dimensiones y las proporciones de los elementos. Los personajes pueden ser dibujos pintados con carbón en diferentes superficies, muñecos tridimensionales contruidos con papel, cintas, telas, hilos, entre otros materiales. También los objetos sufren variaciones de escala, pueden desarmarse y esfumarse. Todos habitan de forma caótica esa casa infinita e impredecible.

Al igual que en *Alice* (1988), de Jan Švankmajer, en un espacio reducido se construyen con premura miles de atmósferas y ambientes que se encuentran en permanente mutación, creando encrucijadas, largos y oscuros laberintos que se adentran en lo más profundo de las emociones y percepciones de María. Del mismo modo, la yuxtaposición de planos sonoros, como aullidos, insectos, el roce entre objetos y la sonoridad de las palabras de los personajes refuerzan el enrarecimiento de los escenarios.

La carga simbólica de los detalles religiosos y la combinación de diferentes cuentos folklóricos populares también son piezas de este rompecabezas que construyen Cociña y León. Lo desconocido, al igual que lo impredecible y el peligro a la muerte, son los cimientos del miedo, que también han servido de base a las leyendas y cuentos populares. Y la religión no es una excepción. Los objetos espirituales que aparecen a lo largo del film, desde cuadros y crucifijos hasta los nombres bíblicos de los personajes, denotan la presencia divina en cada rincón. Cada uno de estos elementos sumado a la voz en off del lobo connota una mirada omnisciente que controla y pone a prueba a María enfrentándola a sus temores.

De esta forma, la animación stop-motion posibilita que la construcción de este relato de terror adquiera tridimensionalidad, y que los cuerpos inanimados que cobran vida se despeguen de su función primaria, resignificándose, como si se tratara de una casa tomada por una fuerza sobrenatural.

Si bien en un principio esta cualidad le otorga vitalidad a este universo surrealista, es necesario mencionar que, avanzado el film, el mundo onírico que se había construido comienza a envilecerse, como si el espectador despertara lentamente del mismo, hasta notar fuertemente el artificio de la técnica y su materialidad. Las transiciones a otros escenarios se vuelven algo predecibles, la formación y desintegración de los personajes ya se vuelven recurrentes. Ahora los finos hilos y los alambres que sostienen los cuerpos que danzan en el espacio adquieren mayor atención y el relato, en conjunto con sus personajes, pasa a segundo plano. Quizás por ello, ese *Deus ex machina* sobre el final es sistemático con la pérdida de atención, y la fuerza de la trama queda subordinada a la desmesura de la técnica de animación. Y lo que al principio –la animación– hacía de la obra una pieza audiovisual llamativa, arriesgada y visualmente poética, más tarde, al igual que el refugio del bosque para María, se termina convirtiendo en su propia emboscada.

Vanja Milena Munjin Paiva nació en Chile en 1989. Es socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de Cine por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa un doctorado en Estudios Artísticos en la Universidad Nova de Lisboa, Portugal. Becaria CONICYT (Programa Avanzado de Formación de Capital Humano), Beca Chile 2019. Colabora como crítica de cine en *El Agente Cine* y es programadora en FIC Valdivia y Cineclub Proyección.

La pensatividad del cine

Sobre *Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016)

POR VANJA MILENA MUNJIN PAIVA

Entre 1979 y 1982 Ignacio Agüero realiza su primer largometraje, *No olvidar*, en el que muestra la búsqueda de los cuerpos de sus hijos y esposo por parte de Elena Maureira y sus hijas, hasta ese entonces detenidos-desaparecidos de la dictadura de Pinochet bajo el caso conocido como los crímenes de Lonquén.

Luego de este documental, Agüero escribe una idea basándose en un hecho real acerca de un dirigente sindical que se esconde de los aparatos represivos en el entretecho de su casa por seis años. Siendo esta una película imposible de filmar en dictadura, el director se encuentra ante la pregunta sobre qué hacer, sobre qué película es posible hacer en Chile en contexto de dictadura. Así nace *Como me da la gana* (1985), donde lo vemos tomar su cámara y asaltar los rodajes en curso en ese momento: Juan Francisco Vargas, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Tatiana Gaviola, Joaquín Eyzaguirre, Luis Vera, Cristián Lorca y Andrés Racz son los cineastas que aborda y que son interrumpidos en plena filmación, cuestionados sobre qué están haciendo.

Treinta años después, Agüero retoma el gesto de interrumpir los rodajes de sus colegas para hacerles preguntas sobre lo que realizan. Pero los colegas son otros, los de una nueva generación de cineastas chilenos y se trata de un contexto político y cinematográfico totalmente diferente. Si en 1985 ante la pregunta de quiénes esperaban que fueran a ver sus películas los cineastas contestaban con naturalidad “los que más puedan”, los cineastas de hoy, acostumbrados a las postulaciones, a fondos, a dar *pitch* sobre sus proyectos y lograr insertar sus películas en circuitos de festivales ganando premios, se desconciertan ante

preguntas más esenciales como “¿qué es lo cinematográfico de tu película?”.

El corte desde el rodaje en plena protesta de *Dulce patria* (1984) de Racz en el que dice “estamos en el centro del problema” al “iacción!” del aparatoso rodaje de *Neruda* (2016) de Pablo Larraín marca las distancias generacionales y tecnológicas que los separan. Larraín responde con la certeza de que lo que le fascina del cine es el artificio, Marialy Rivas (*Princesita*, 2017) habla de la temática gay y de todo lo que no está escrito en el guion de sus películas y que aflora en los rodajes, Christopher Murray (*El Cristo ciego*, 2017) habla de su proyecto de insertarse en comunidades, Cristian Jiménez y Alicia Scherson se enredan entre la co-autoría de Alejandro Zambra y la idea de las miradas y lo escenográfico en *Vida de familia* (2017).

Pero lo cierto es que en *Como me da la gana II* (2016) la interrupción de los rodajes es sólo un puntapié que le sirve a su director para tomarse en serio el título de su film y empujar a toda la película a responderse esa pregunta. Para responder qué es lo particular del cine, Agüero se somete a un ejercicio autorreflexivo y revisa parte de su filmografía, aunque también lo lleve a bucear en otras imágenes que forman parte de su archivo. Un archivo histórico, familiar y personal en el que el pasado, el presente, lo íntimo y lo público se confunden y se expanden.

En ese sentido, Agüero retoma el hilo con habilidad y lucidez desde la sala de montaje, donde accedemos a las cómplices conversaciones del director con su montajista. Su voz en off pierde el carácter externo omnisciente y aparece la de Sophie França: allí la película se vuelve más autorreflexiva que nunca. Este juego que comienza por la interrupción o el asalto a los directores en sus rodajes, que se deja distraer de una cosa a la otra, perdiéndose y retomando sus riendas varias veces, funciona como el pensamiento en sí mismo, que es algo que se realiza siempre con imágenes. En ese sentido, este parecido es algo propio del cine como arte.

Si dentro del cine de Agüero el espacio –y la observación de ese espacio– funciona como eje articulador desde el cual despliega sus proyectos y búsquedas, aquí es el film en sí mismo lo que se vuelve territorio a recorrer y transitar, un mapa de imágenes que se interrogan por su lugar y pertinencia dentro del espacio cinematográfico. Un cine que se piensa a sí mismo, en el que el dispositivo, el modo o la forma en que la película se hace es lo central. Esto está en sintonía tanto con el trabajo anterior del director (*El otro día*, 2012) como con el cine de José Luis Torres Leiva (*El viento sabe que vuelvo a casa*, 2016), que ante las preguntas de Agüero (quien además protagoniza este film y ya había aparecido junto a Sophie França en su documental *¿Qué historia es esta y cuál es su final?*, de 2013) responde que lo que le interesa en su película es cómo en esta historia de ficción –sobre un documentalista que busca una historia en la isla de Meulín, Chiloé– al enfrentarse el protagonista con las personas reales se confrontan cinematográficamente el lenguaje ficcional con el carácter documental.

También sintoniza con Niles Atallah, quien desde el rodaje de su último film, *Rey* (2017), plantea que lo cinematográfico está en indagar en la volatilidad de la historia y sus posibles versiones. *Rey* aborda la historia de un francés que se supone fue nombrado rey de la Araucanía en 1860. Ahí donde la película intenta avanzar hacia un relato realista, fracasa, mientras se interviene en el tratamiento de los recursos plásticos que dan cuenta de estos agujeros de la historia en los que la imaginación cinematográfica puede jugar a sus anchas: esto parece también servir de resumen perfecto para la película de Agüero.

Recorriendo un bosque parecido al de *Rey*, la película nos lleva de vuelta a la mujer que hace treinta años le dio la respuesta a Agüero sobre qué cine era necesario hacer en Chile durante la dictadura, y que persiste hasta hoy día: Alicia Vega, la adorable protagonista de *Cien niños esperando un tren* (1988) que lleva más de treinta años haciendo su taller de cine para los niños de

Chile. Ahí, con los ojos de los niños maravillados e hipnotizados hasta la emoción y las risas ante las imágenes en movimiento, parece ser el lugar en el cual está palpitando la respuesta a la pregunta sobre lo cinematográfico. Ahí, donde la mezcla de las imágenes del taller filmado en 1988 y el registro del actual sólo se distancian por su textura analógica versus la digital actual, pero el sentimiento que transmiten es genuinamente continuo.

Las libertades del documental le permiten a uno de los cineastas más destacados de nuestro país abrir su propia filmografía y realizar un manifiesto sobre la pregunta que cualquier película debiese hacerse a sí misma: ¿por qué hacer cine y no otra cosa?

Griselda Soriano nació en la Argentina. Es docente, traductora audiovisual, realizadora y crítica de cine. Es licenciada en Artes Combinadas (UBA) y profesora en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la misma universidad. Es egresada de la carrera de Realización Cinematográfica del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Vicente López, donde también da clases. Fue co-fundadora y editora de la revista digital *El Ángel Exterminador*, y redactora en la revista *Haciendo Cine*, entre otros medios. Hoy forma parte del podcast *El club de las cinco* y sigue escribiendo donde la inviten.

Otras historias del cine argentino

Sobre *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1990),

El acto en cuestión (Alejandro Agresti, 1993)

y *Las cinéphilas* (María Álvarez, 2017)

POR GRISELDA SORIANO

¡Que vivan los crotos! (Ana Poliak, 1990)

No debe existir en la historia del cine argentino una directora de perfil más bajo que Ana Poliak. Nos acostumbramos a recitar durante años “Rejtman, Perrone, Sapir, Agresti” —o alguna otra variante de esa lista— cuando hablamos de los antecedentes del Nuevo Cine Argentino, pero pocas veces (por no decir nunca) las historias mencionan una película que sorprende por infinitas razones: *¡Que vivan los crotos!*, su primer largometraje. Filmada en 1990 (¡en 1990!) y estrenada cinco años después, *¡Que vivan los crotos!* estuvo tan adelantada a su época que ni siquiera quienes miraron atrás para escribir la historia de esos años repararon en su absoluta singularidad. El año 1990 no era 1998, ni en el cine ni fuera de él, y —en cualquier contexto pero más en ese contexto— la sensibilidad de Poliak para tejer una historia que conjuga lo íntimo y lo social es asombrosa. En la figura de Bepo, un croto ya mayor que eligió una compleja libertad, se condensan pasados y presentes, recuerdos, fantasías y duras realidades. Pero *¡Que vivan los crotos!* sorprende no sólo por sus temas, sino también por su forma: la disolución de los límites entre documental y ficción no son aquí, todavía, una pose, sino la forma más coherente de abordar la existencia de un personaje que, en sí mismo, parece ocupar el territorio liminar entre esos dos mundos. Poliak se adelanta no sólo a las primeras películas del Nuevo Cine Argentino, sino también a las que vendrían después.

Lo más conmovedor de *¡Que vivan los crotos!*, sin embargo, no es ninguna de esas cosas. A diferencia de un Nuevo Cine Argentino que, después de su estallido inicial, se vio aquejado más de

una vez por el solipsismo, la película de Poliak sabe conectarse amorosamente –y sin ningún atisbo de condescendencia– con un mundo, unos personajes y una generación que no son los suyos, y tender un puente, a través del cine, entre ellos y nosotros. Como tantas otras grandes películas, *¡Que vivan los crotos!* hace que resuene, por enésima vez, esa frase hermosa de Daney: “Y sé muy bien por qué adopté al cine: para que en cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro”.

Cuando escribamos otra historia del Nuevo Cine Argentino, Ana Poliak va a ocupar un lugar muy importante.

***El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993)**

“Esta película está dedicada a la memoria de nuestro recientemente desaparecido mago, el gran Miguel Quiroga. Con su acto, él se recorrió en sucesivas giras todo el mundo. Pero su felicidad siempre se encontró mucho más cerca de lo que él se imaginaba. Ahí nomás, a unos metros. Sus famosos asuntos amorosos y los secretos que vivieron torturando su dislocada vida interior han sido minuciosamente investigados por un grupo de científicos, astrólogos, adictos a las cosas raras y deportistas. Así es que confeccionamos esta cinta que tratará de ilustrar, desde sus comienzos, la vida del ilusionista de San Cristóbal. Para vos, Miguelito, es esta película, que es tu vida, y que es, también, el acto en cuestión.”

Si tuviera que escribir una historia contrafactual del cine argentino, esa historia empezaría así: ¿qué habría pasado si *El acto en cuestión* se hubiera estrenado en 1993 y no en 2015? Todavía no sabemos qué va a pasar cuando se estrene; de hecho, hay demasiado silencio en torno a lo que promete –debería– ser uno de los acontecimientos cinéfilos de 2015. No es extraño: película maldita como pocas en nuestra cinematografía, *El acto en cuestión* tenía (tiene) todo para ser una de esas películas que sacuden a los espectadores de su letargo. Pero la historia del cine es impredecible y, como si fuera parte de uno de esos trucos de

magia que su protagonista no termina de dominar, la película se pasó prácticamente veinte años siendo un secreto a voces, sorprendiendo de vez en cuando a algún que otro cinéfilo desprevenido, apenas mencionada en los márgenes de nuestras historias del cine.

El acto en cuestión es una película holandesa en los papeles, argentina de alma, y extraterrestre en lo que al devenir del cine argentino respecta: tan lejos de la solemnidad declamatoria del cine de la posdictadura como del realismo del Nuevo Cine Argentino; no hay cómo ni dónde encuadrarla en las categorías que nos permiten contar el cuento del cine nacional. Por eso, y volviendo a la ucronía del principio, al verla es inevitable preguntarse qué habría sucedido si la película se hubiera encontrado con sus espectadores coetáneos. ¿Cómo habría recibido el establishment el humor con el que Agresti encara la cuestión de las desapariciones? (sí, dijimos “humor” y “desapariciones”). ¿Cómo habrían recibido los futuros cineastas y espectadores del Nuevo Cine Argentino una película que se construye desde el más puro artificio y se asume, orgullosa, como un pastiche desmedido? “Soy maximalista”, dice Agresti, y se despega de un cine argentino cuyas raíces se hunden en el realismo. Pero dice también: “La riqueza está en la combinación del todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino está en los ruidos y en la mezcla”. Y se construye otra filiación, que también está profundamente enraizada en la cultura argentina, aunque de otra manera, y plantea una historia del cine alternativa echando mano de los elementos más diversos.

“Las cosas no pertenecen al que simplemente las enuncia; las cosas pertenecen al que las lleva a cabo. Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos. Ese, queridos amigos, es el verdadero acto

en cuestión: el querer creer desesperadamente que somos algo por nosotros mismos.”

Excesiva como es, *El acto en cuestión* es una película que convoca al desborde de adjetivos, pero a la vez se escapa de todo intento de síntesis; por eso es difícil encontrar una manera “objetiva” de recomendarla. No es una película perfecta, tal vez por ese mismo exceso, pero también por eso su fuerza es innegable, así como es innegable su amor infinito por el cine y por ese acto de magia insuperable que es la ficción.

***Las cinéphilas* (María Álvarez, 2017)**

Todos los que vamos al cine asiduamente hemos visto a las “cinéphilas”. Aunque quizás no a las de esta película, cualquiera que frecuente el circuito alternativo conoce a esas espectadoras misteriosas: señoras mayores que no se condicen con la imagen de las criaturas que se supone habitan los cineclubes y que resultan un misterio hasta para quienes nos hemos detenido a hablar con ellas. Todas las hemos visto y, aunque no nos lo confesemos ni siquiera a nosotras, también las hemos evitado en secreto y las hemos mirado de reojo con recelo. Hay un sentimiento extraño y casi inenarrable que las “cinéphilas” provocan en sus compañeros de sala; hay otro, me arriesgo a decir, más fuerte aún y de otro orden entre quienes somos sus compañeras. ¿Qué son esas mujeres para nosotras? ¿Un miedo? ¿Una premonición? ¿Un espejo?

Gracias a *Las cinéphilas*, el documental, dejan de ser fantasmas para convertirse en personas tangibles. La cámara de María Álvarez las acompaña, cómplice, a una distancia justa, en un registro que –a excepción de una serie de entrevistas o alguna que otra escena un poco más estetizada– privilegia la caza del instante cotidiano. Estos registros inevitablemente “desprolijos”, sin embargo, están engarzados con delicadeza en el montaje. La película es amorosa; es este un material que en otras manos

podría haber tomado el nefasto camino del cinismo; en cambio, su humanismo es uno de sus méritos. El otro gran mérito de *Las cinéphilas* es el de ir creciendo y haciendo crecer a sus personajes de a poco, sacudiéndonos de maneras más o menos incómodas, según cuán sinceras estemos dispuestas a ser con nosotras mismas, y alejándonos de los estereotipos; a veces profundizando en ellos, a veces contrariándolos. Bastan como ejemplos los brillantes recuentos de algunas películas que hacen estas mujeres.

Pero no estamos tampoco ante una película condescendiente (un vicio tan dañino como el otro). *Las cinéphilas* es mucho menos “simpática” de lo que parece: en los gestos, los relatos, los espacios que han construido estas mujeres, se vuelven palpables las cicatrices del tiempo y del dolor; detrás de las sonrisas espera un estremecimiento sombrío. Pero también conmueve la falta de pudor de una entrega total. Tal vez nosotras, las menos valientes, necesitemos disfrazar ese amor por el cine de “otra cosa”: una profesión, cualquiera, que lo justifique y que sirva de escudo ante las miradas recelosas. Ellas, en cambio, no necesitan excusas. Una incluso se ofende ante la idea de que el cine pueda ser para ella un refugio; no hay nada de qué refugiarse, y el que vaya al cine a esconderse del mundo se equivoca: vamos al cine a vivir más y mejor, y esto implica también, por supuesto, un sufrimiento. ¿Podremos nosotras, las cobardes, llegar a esos años con la misma entrega radical, con las fuerzas para abrazar por fin eso a lo que, disimuladamente, le entregamos el resto de la vida?

La pregunta de fondo tal vez sea ¿a quién le pertenece el cine? ¿Acaso tener aire acondicionado o calefacción gratis no es una excusa tan válida para acercarse al cine como cualquier otra? La respuesta debemos recordarla la próxima vez que nos crucemos con una “cinéfila”.

Las cinéphilas nos echa en cara lo que somos y lo que tememos ser. Y lo que, al fin y al cabo, seguramente terminemos siendo. Si todo sale bien.

Sebastián Sánchez nació en Ecuador, en 1988, año que comparte con el estreno de *Histoire(s) du cinéma* de Godard, un especial engarce para su posterior devoción por el cine. Sebastián es director de fotografía, co-director de *God/Art* (www.godartcine.com) y fundador del colectivo audiovisual Zero Gravity Toilet. *Karma* (Cuba, 2016), cortometraje de su autoría y tutelado por Abbas Kiarostami, se exhibió en distintos festivales de cine alrededor del mundo. Su película favorita es *Punch-Drunk Love*. Su jugador de fútbol favorito es Lionel Messi.

Agarrando pueblo

(Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977)

POR SEBASTIÁN SÁNCHEZ

Colombia, 1977, *Agarrando pueblo*, película y/o documental co-escrito y co-dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo. Se desarrolla en la pantalla como un “documental-no-documental”, cuyo propósito primordial es registrar la pobreza y sus correspondientes víctimas en un día común y corriente de sus vidas. Posteriormente, el material registrado será enviado a un canal de tv alemán, siendo este el más gracioso y ridículo argumento que los realizadores aprovechan para salir a las calles y cinematografiar a la muchedumbre sumamente pobre, sin ningún tipo de remordimiento hacia lo que perciben. Durante casi todo el film, los autores actúan como magníficos seres supremos, hambrientos de obtener de sus subyugados la sangre que tanto desean... un tipo de sangre digna de ser transportada al celuloide.

Uno de los aspectos más interesantes de la película se manifiesta cuando el film a *color* interactúa con el film en *blanco/negro*, es decir, el material que se está registrando se intercala con el video que registra el proceso. Las imágenes a color son las postulantes a ser expedidas hacia Alemania.

Conductor: —*¿Eso para qué es, para qué están tomando estas imágenes?*

Alfredo García: —*Eso es pa' mandar pa' Europa, pa' la televisión alemana.*

C.: —*¿Para saber cómo vive la gente aquí en Cali?*

A. G.: —*No es pa' filmar todas esas escenas de miseria.*

Por lo tanto, los ciudadanos germánicos se deleitarán con una miseria maquillada y totalmente estilizada, exclusivamente colombiana, orgullosamente latinoamericana... Mientras que el

material en *blanco/negro* permanecerá en casa, es decir, en Cali particularmente. La miseria de cada día, oscura, misteriosa e impenetrable, permanecerá en casa.

Este aspecto provocará en *Agarrando pueblo* una fragmentación en la línea narrativa. En primer lugar: el documental a *color* bautizado *¿El futuro para quién?* está siendo rodado por el documentalista y/o director Alfredo García. Mencionado anteriormente, el documental imprime en el celuloide escenas de miseria y pobreza, a lo largo y ancho de la ciudad de Cali, Colombia. Alfredo juega el papel de vampiro, cuyo principal recurso para conseguir las imágenes que tanto necesita es un puñado de monedas; es el amo y propietario de la personalidad, humildad y voluntad de las personas a las que documenta. La escena clave –sino la más importante– que resguarda su labor es la que registra todo lo que sucede en su habitación de hotel. En ella, Alfredo decide el rol que desempeñarán las personas contratadas para el papel de “gente pobre”, y decide también sobre la cantidad de dinero a ser desembolsado por dicha función. Asimismo, la cámara completamente estática permanece invisible para Alfredo y compañía, cuyas acciones dentro de cuadro revelan de cierto modo un tratamiento teatral y/o ficcionado, que será debidamente verificado hacia el final de la obra.

En segundo lugar, *Agarrando pueblo* es el documental en *blanco/negro* que registra el proceso de rodaje de *¿El futuro para quién?* Gracias a los artificios mencionados en el párrafo anterior, y otros más que se presentan a lo largo de la película, se vislumbra de forma nítida y precisa que estamos presenciando un “documental-no-documental”. El final de la película es bastante revelador, es decir, la entrevista al dueño “desquiciado” del humilde domicilio en donde se filma la última escena de *¿El futuro para quién?*. En dicha conversación los realizadores conversan acerca de los segmentos favoritos de la película escogidos por el propietario del lugar. La entrevista además denota que el hombre no posee ningún tipo de locura, y que puede –y

en realidad lo hace— responder a las preguntas de forma común y corriente. Los créditos de *Agarrando pueblo* son los últimos y más evidentes indicios de su dramatización, en este caso, conocemos que Alfredo García estuvo encarnado e interpretado por Carlos Mayolo, co-escritor y co-director de la película, y que Luis Ospina encarnaba el papel de sonidista.

Agarrando pueblo es una obra fundamental en la historia del cine colombiano y sobre todo latinoamericano. Fundó las bases para el posterior ejercicio documental en todo el continente, sirviendo como punto de referencia en cuanto a estructura dramática y narrativa se refiere. Su condición política es claramente evidente, enfrenta el problema de manera directa, es decir, la mediatización de una subcultura que busca únicamente el posicionarse dentro del circuito televisivo o cinematográfico, des-cuidando, o en otras palabras, evadiendo el carácter o significado real de su personaje principal, tal y como se demuestra en la película, la miseria.

Emmanuel Báez es crítico de cine y nació en Paraguay. Es miembro del Online Film Critics Society. Es una de las pocas voces en la crítica de cine contemporánea en Paraguay, dueño y fundador de *Cinefiloz.com*, que funciona como uno de los pocos portales de crítica de cine en el país desde 2008. Cuenta con años de experiencia como columnista de cine en programas de radio, televisión, y podcasts. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine.

Nunca es tarde para buscar la libertad

Sobre *Las herederas* (Marcelo Martinessi, 2018)

POR EMMANUEL BÁEZ

Se podría escribir copiosamente acerca de la mirada de Ana Brun en *Las herederas* (2018), ya que es a través de sus ojos que Marcelo Martinessi logra contar una historia de variados y complejos matices. Tanto el director como la fotografía de Luis Armando Arteaga los aprovechan sin ser invasivos, dejando que la mirada de Chela refleje sus miedos e incertidumbres, así como su aflicción y su exultación, manteniendo una distancia prudente de planos cercanos que se sienten íntimos, como una invitación personal a hacer compañía en un relato de liberación de índole psicológica, emocional, y sexual. La simbiosis entre la sensibilidad de Martinessi y la naturalidad interpretativa de Brun hacen el pilar central de una de las películas más hermosas realizadas en Paraguay.

Recalco antes de proseguir algo que me parece profundamente importante: no hay planos generales en la película, excepto como fondo cuando el enfoque es Chela en un plano medio o algunos pocos adicionales simplemente para ofrecer un poco más de información. Incluso en los breves momentos en los que la vemos en un plano abierto, el encuadre está claramente compuesto como para no desviar la atención de ella, cuya mirada evoca tantas emociones sucesivas que se hace difícil procesarlas rápidamente. No es mero accidente, ya que Martinessi entiende perfectamente lo que Chela está sintiendo y creo que su intención (o, al menos, una de ellas) es provocar las mismas perturbaciones y las mismas alegrías en el espectador. Es por eso –y por otras razones que mencionaré– que me resultó tan delicada la invitación y me hizo sentir tan agradecido por

haber acompañado tan de cerca a este personaje en su tardío pero merecido despertar.

La trama sigue a Chela y a Chiquita (Margarita Irún), dos mujeres de la alta sociedad que durante décadas vivieron juntas, escondiendo el lazo emocional y sentimental que las unía, sin mayores preocupaciones que las tribulaciones mundanas de la alta alcurnia. Dos mujeres que no parecen haber enfrentado jamás en la vida cualquiera de las incontables vicisitudes que afectan a personas de clases más bajas, y cuyo mundo cambia para siempre cuando Chiquita ingresa a la cárcel como medida preventiva tras ser acusada de fraude. Ya entonces la pareja se estaba viendo forzada a empezar a vender sus bienes, la mayoría de ellos heredados de sus padres, para poder pagar deudas y seguir disfrutando de la vida a pesar de los problemas financieros que se iban acumulando.

Esta separación física revela una dependencia emocional asumida como normal por ambas, y supone para Chela un desafío como ninguno que haya imaginado enfrentar. La mirada de Brun sugiere una inocencia prolongada, así como una inexperiencia con la cual tendrá que lidiar de alguna manera para poder sostenerse. Al principio, adherida a su intrascendente rutina, pero luego, abriéndose paso en la renovada libertad que no había conocido hasta ahora. Tras una serie de simpáticos sucesos que la llevan a desempeñarse como chofer de una vecina todavía más mayor y de su grupo de amigas adineradas, llega a su vida Angy (Ana Ivanova), el catalizador que despierta en ella sensaciones especiales, que tal vez fueron olvidadas o inclusive jamás llegaron a existir. Como quizás no había hecho en años, Chela se observa, se disfruta, se vuelve a conocer, y se enamora.

Martinessi acompaña con una cámara silenciosa, respetuosa de su guion y su protagonista. Su dirección adquiere al principio un simbolismo inmediato, exteriorizando una sensación de opresión que contagia, pero que va desdibujándose poco a poco

con la ausencia de Chiquita. Puede parecer extraño, incluso ilógico, tener la cámara tan cerca de ella hasta cuando empieza a experimentar el mundo de una forma más abierta. Sin embargo, es la mirada de Brun la que transforma esa constante, convirtiendo la opresión en alivio. Uno termina queriendo seguir de cerca a Chela, y experimentar de primera mano lo que está atravesando, y es imposible no perderse en la penetrante mirada de la actriz que realmente hipnotiza con una interpretación encomiable y comprometida. No se quedan atrás ni Irún ni Ivanova, que también ofrecen actuaciones medidas y bien orgánicas. Un ejemplo más de la importancia de la dirección de actores, un apartado en el que el cine paraguayo languidece bastante.

El primer largometraje de Martinessi es una demostración de talento innegable. Es un estudio de personaje que revela un sistema social podrido, pero sin jamás llegar a ser un panfleto ni propaganda de ninguna clase. La vida de sus protagonistas expone injusticias, pero sin jamás encararlas directamente, sino a través del camino que recorren y de todos los pormenores que van enriqueciendo el sólido guion, que de por sí ya tiene suficientes elementos bien pensados como para que funcionen tanto de forma literal como figurada. Desde el automóvil que usa Chela (el vehículo a la libertad), y la cantidad de veces que se encuentra detrás de una puerta, escondida, hasta la decisión de atravesar (sus miedos) y salir, que bien podría interpretarse también como una salida de closet, una emancipación de los temores del pasado y una manifestación de una emergente determinación. Con *Las herederas* el cine paraguayo también atraviesa un nuevo umbral que eleva el estándar para un tipo de cine mucho más reflexivo e introspectivo, que no da lugar a excusas y que reafirma la agudeza de un artista al cual espero seguir viendo trabajar durante mucho tiempo.

Aldo Padilla nació en Bolivia en 1987. Es crítico de cine e ingeniero químico. Colabora en medios como *Desistfilm* (Perú), *El Agente Cine* (Chile) y publica en las revistas *Cero en Conducta* (Colombia), *La Fuga* (Chile) e *Imagen Docs* (Bolivia). Ha sido jurado en el Festival de Cine Universitario Eureka y Lima Independiente. En 2017 fue seleccionado en el Talents Buenos Aires. También colaboró en la preselección de películas en Antofadocs 2017. Hace diez años vive en Antofagasta, donde ha trabajado como investigador y docente en la Universidad de Antofagasta y la Universidad Católica del Norte.

Tres críticas

Sobre *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla y Kiko Goifman, 2018), *Algo quema* (Mauricio Ovando, 2018) y *La siesta del tigre* (Maximiliano Schonfeld, 2016)

POR ALDO PADILLA

***Bixa Travesty*, de Claudia Priscilla y Kiko Goifman (2018)**

La transexualidad puede verse como un arma de protesta, no contra la naturaleza sino más bien contra una sociedad que impone las reglas básicas de lo que es un hombre y una mujer. La idea de la transexualidad no es arrepentirse de haber nacido bajo un determinado género, sino decidir sobre lo que cada uno quiere hacer con su cuerpo, con su imagen frente al mundo; la transexualidad es uno de los actos políticos más comprometidos, decidir por encima de las reglas convencionales y manifestar una posición de forma radical.

Todas las ideas anteriores son reflejadas y manifestadas de forma muy clara y lúcida por Linn da Quebrada, protagonista de *Bixa Travesty*, donde su manifiesto político sobre las imposiciones de la sociedad y del machismo está expresado de forma divertida y didáctica a través de su música, diálogos con otras personas y discursos radiales, en los cuales puede entenderse cómo cualquier mínimo acto de resistencia sirve para enterrar el discurso machista. El funk, que es algo que define tanto a Brasil, es el arma más poderosa de Linn, que con letras ácidas y con una intensidad performativa impresionante permite que su mensaje pueda calar hondo. Desde la libertad sexual hasta el ataque a las clásicas ideas sobre cómo debe ser un cuerpo femenino, Linn rompe con todo apoyándose en la fuerte autoestima que tiene, un amor hacia sí misma que se nota a cada momento y que le da la confianza necesaria para seguir adelante con su lucha.

Priscilla y Goifman encadenan un enérgico montaje mediante el registro de las diferentes actuaciones de Linn en las que se muestra que esa energía está en cada presentación pública, ya sea en escenarios grandes o chicos. Por otro lado, está la filmación de la creación de su melodía y letras que nacen de forma espontánea y ayudan a darle más honestidad al discurso. Estas presentaciones parecen ser acordes con la forma en la cual la cantante vive su día a día, que se refuerza con la interacción con sus compañeras de lucha y grandes momentos de alivio cómico donde puede notarse el gran ingenio de la protagonista: todo esto exhibe cómo su cuerpo está en armonía con lo que su mente trata de expresar. Sólo un pequeño tramo muestra a una Linn frágil, instante en el que recuerda el complejo cáncer que debió enfrentar pero que a la vez le dio una mejor conciencia y comprensión de su cuerpo; la enfermedad para entender sus límites y para armarse mejor aun frente al reto planteado.

Bixa Travesty fue una de las sorpresas del Festival de Mar del Plata de 2018. En medio de películas que parecen enfocarse en la ambigüedad humana y la falta de definición, el film se juega claramente por un discurso, sin maniqueísmos, sin concesiones y con rabiosos versos que muestran una gran fortaleza en medio de un Brasil que pasa por uno de sus momentos más complejos, ahora que el conservadurismo y la corrupción parecen arrasar con todo.

Algo quema, de Mauricio Ovando (2018)

En octubre de 2017 se cumplían cuarenta y ocho años de la nacionalización del petróleo bajo el gobierno de facto del general Alfredo Ovando, y hasta el presidente Evo Morales rememoraba el logro más importante de las gestiones exprés de Ovando. Curiosamente, unas semanas antes el mismo Morales era parte del aniversario de los cincuenta años de la muerte del Che Guevara en Bolivia, ejecutado bajo el mando de las fuerzas armadas del mismo Ovando.

Estos hechos, aparentemente contradictorios, definen en buena parte la imagen de Ovando en la historia boliviana. Por un lado, su gobierno del 69, con una fuerte tendencia nacionalista, con un gabinete que incluía a reconocidos intelectuales de izquierda, un gobierno que se contrapuso a la oscura faceta relacionada con la represión en episodios como los de la guerrilla de Teoponte. Frente a la figura inabarcable de Ovando, ¿cuál ha sido la respuesta de la historia y el arte? Ha tenido que ser el nieto de Ovando el que se encargue de un reto tan complejo, quien no sólo retrata a su abuelo como figura pública a partir de archivos visuales, sino también desde la intimidad con su familia, a través de films en 8 mm y testimonios frente a una memoria difusa.

Las múltiples capas del film construyen un retrato transversal de un Ovando familiar y sensible, alejado de cualquier tema político, un Ovando militar que tuvo que enfrentar a las guerrillas comandadas por el Che y posteriores resabios, bajo la sombra de la influencia estadounidense, y un Ovando político reformista, en una competencia por momentos insana con el general René Barrientos. Todo esto oscurecido por la toma del poder por la fuerza. *Algo quema* equilibra todas estas facetas, tratando de mantener una distancia sana y buscando que los lazos de sangre no entorpezcan la investigación. Se incluyen voces radicalmente opuestas como la de Tomás Molina, quien habla sobre su libro *Ovando. Terrorismo de Estado en los Andes*, en el que saca a la luz los peores rumores sobre el ex presidente, acusándolo de haber sido el culpable de la muerte de Barrientos. Esto se contrasta con los recuerdos felices de sus familiares, quienes sin dejar de lado las dudas lógicas, completan el cuadro de un hombre clave en la transición de la revolución del 52 a las dictaduras duras de los años setenta.

Mauricio Ovando logra un montaje con visiones contrapuestas en su familia, desde el negacionismo de su abuela, las ganas de saber de su prima y la melancolía de su tía al recordar a su

padre y a su hermano fallecido trágicamente, hecho que desencadenaría una dura crisis familiar. Esta sucesión de historias que se contradicen y complementan a la vez es el gran logro del film, que no evade las evidencias que acusan a Ovando de ser uno de los responsables de la ejecución del Che o del oscuro episodio de la masacre de San Juan. Mauricio Ovando decide apagar el fuego originado por la culpa heredada, ya sea por las dudas o el inmovilismo, en base al bálsamo de la investigación y del recuerdo de un hombre que quiso mucho a su familia, en una lucha contra el tiempo y el olvido.

***La siesta del tigre*, de Maximiliano Schonfeld (2016)**

El tigre que ronda en *Tropical Malady* (2004) de Apichatpong Weerasethakul juega el rol de un ente sobrenatural que está constantemente al acecho, aunque el protagonista se pase media película esperando a dicho tigre. De antemano está la sensación de que este no puede ser cazado, que es él quien observa a los cazadores y el que trasciende a dicha búsqueda. El encuentro con dicho tigre es algo que sólo se puede definir dentro de lo infilmable, aquello que está fuera de los límites de lo audiovisual; el tigre no se puede cazar, ni filmar, pero su presencia sirve como objeto de la posesión de lo imposible, un amor platónico, el objetivo cuya existencia está definida y justificada para no ser alcanzado.

En *La siesta del tigre*, la búsqueda de los fósiles de un tigre dientes de sable es sólo una excusa para un grupo de ancianos que sueñan con trascender una vida que se sugiere como gris. A pesar de la luminosidad que destilan, la idea ambigua de encontrar los restos de este animal mítico en medio de alguna zona perdida de la provincia argentina de Entre Ríos es vista como una forma de gloria pasajera. Entre juguetes y un estado de relajación constante, los atléticos ancianos nadan y caminan disimulando una búsqueda, en medio de una sensación de libertad, que parece que sólo puede obtenerse con el paso

de los largos años. La cámara se mueve entre la improvisación estética y de guion, mientras los actores se funden con los personajes de forma que la espontaneidad permite una honestidad, una búsqueda que se siente más como una excursión que como una exploración paleontológica. El instinto y algunos básicos principios técnicos guían al grupo, aunque la armonía con la naturaleza es la principal brújula.

El ocio es visto de forma poética en el film, donde el tiempo muerto se entiende como una quimera de la cual disfrutaban los protagonistas. Es posible hacer una equivalencia con *Western* (Valeska Grisebach, 2017), un film con temática y paisajes similares, en el cual un grupo de hombres alemanes se enfrentan a un largo período de inacción que los lleva (o empuja) a interactuar con las personas de ese extraño y desconocido entorno. En el caso de *La siesta del tigre* hay un descubrimiento e interacción similares, pero más relacionados con la naturaleza. Si Grisebach convierte a los foráneos y a los locales en un solo ente, Schoenfeld convierte a los ancianos y a la naturaleza en una sola masa uniforme que van confundiendo sus roles. En ambas aventuras hay una catarsis que demuestra esa fusión; un instante en el cual la lógica deja de funcionar en el sentido horario y todo adquiere un espectro más unitario.

La siesta, ese sueño ligero pero reparador, sueño de minutos, aunque en el tiempo geológico esos minutos pueden ser miles de años. El tigre, trasmutado en el río con sus rayas que fluyen a través del caudal de ese hilo que comunica mar y montañas, en la tierra donde guarda parte de sus restos. El tigre trasmutado en los hombres que lo buscan en forma de rastros temporales.

Agustín Acevedo Kanopa nació en Uruguay. Es psicólogo, periodista y escritor. Escribe semanalmente sobre música y cine en *La Diaria* desde 2008 y también colabora en otros medios como *New York Times*, *Vice Magazine*, *Lento* y *Quiroga*, donde se han publicado perfiles, crónicas y ensayos de su autoría. Ha sido jurado oficial y FIPRESCI en los festivales de Rotterdam, Mannheim-Heidelberg, Mar del Plata y Cinemateca. En 2018 ganó la Beca Gabo de Periodismo Cultural y formó parte de un grupo internacional de periodistas para cubrir el Festival de Cine de Cartagena. En 2019 fue seleccionado por la embajada alemana para integrar la comitiva internacional del Visitors Programme de la Berlinale. Tiene tres libros de ficción publicados: *Antes del crepúsculo*, *Eucaliptus* e *Historia de nuestros perros*, ganador del Premio Nacional de Literatura, edición 2015.

El olor de la adolescencia

Sobre *Los tiburones* (Lucía Garibaldi, 2019)

POR AGUSTÍN ACEVEDO KANOPA

Aunque a esta altura ya sea un lugar común, es prácticamente imposible ver un travelling de un joven corriendo sin citar automáticamente la imagen de Jean-Pierre Léaud al final de *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959). Desde aquella escena inaugural, hemos visto un sinfín de otras con protagonistas que corren mientras la cámara les sigue el tranco, al punto que el recurso técnico pasó de ser una metáfora a casi un símbolo: siempre que lo acompañamos en su corrida es como si el personaje quisiera atravesar algo de su entorno que lo comprime, una huida casi siempre condenada al fracaso, ya que de quien huye es de sí mismo.

El *tracking shot* de Rosina (Romina Bentancur) huyendo de su padre tras haber lastimado a su hermana está, sin embargo, más cerca del deambular de los adolescentes que caminan como ratones de laboratorio por los pasillos del liceo de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) que del vitalismo trágico de la escena filmada por Truffaut. Más que correr, trota; más que escapar, quiere ser encontrada, pero en un lugar más seguro. Así, su padre la sigue hasta la orilla de la playa, y ella se mete en el mar, del que sale al poco tiempo tras ver (o creer haber visto) una aleta de tiburón. Esta dinámica de Rosina y su corrida es una buena radiografía de un personaje que está a medio camino entre la apatía y la temeridad, y que más que tomar decisiones precipita las circunstancias hasta el no retorno.

La cámara la sigue en el último mes del año, ese páramo en el que el verano todavía no empezó ni el liceo terminó del todo. Esta particularidad la lleva a tener que trabajar para su padre, que la pone en contacto con un grupo de jardineros,

entre quienes está Joselo (Federico Morosini, quien ya había sido la curiosa cara del videoclip “Jordan”, de Eté y Los Problems, y también un vértice de ese triángulo amoroso que se da en “Como animales”, de Santé les Amis), de quien se enamorará casi instantáneamente. “Enamorarse” es quizás una palabra demasiado grande o demasiado chica para lo que siente Rosina, con un sentimiento que tiene más visos de obsesión, de esa extraña alternancia entre amor y odio frente a un objeto que sube la estática de sólo acercarse.

Esto podría hacernos pensar en un film de típica factura *coming of age* marcado por los vericuetos del descubrimiento sexual, pero el acercamiento al tema está alejado de todo atisbo de sensualidad, con su directora Lucía Garibaldi optando por un registro más bien clínico.

Viscoso y ácido

Los tiburones es una auténtica oda a las secreciones corporales. Todo lo que falta de agua (producto de los cortes usuales en Rocha, para los que la familia de Rosina tiene que autoabastecerse con botellas y bidones guardados en la casa) sobra en fluidos: la menstruación y los óvulos no fecundados aludidos en los huevos, el pollo (la forma oriental de llamar al escupitajo) suspendido desde los labios de la hermana de Rosina cuando amenaza al más chico de la familia, el sudor de los jardineros y la historia de una chica sobre un curioso líquido que sale de los pezones tras ser chupados con fruición, la carne podrida de un lobo marino parcialmente devorado y aquel caldo de sangre y huevos de tortuga visto o alucinado por la protagonista.

Todo en *Los tiburones* es viscoso y huele ácido, como ropa interior olvidada por meses en un bolso de gimnasio. Y quizás este es uno de los mayores logros de Garibaldi: volver a llevarnos a los verdaderos olores de la adolescencia, ese momento de la corporalidad en el que parecería que el cuerpo infantil debiera

podrirse para que el cuerpo adulto pueda emerger como un cucumelo en la bosta de vaca.

Todo lo bello metido en un microscopio es un caldo de mitocondrias descomponiendo organelos en un sucio festín caníbal, y la mirada de Garibaldi es como ese zoom que, a una distancia, puede reproducir la mirada del enamorado, y con un triple de aumento convierte todo en algo más grotesco.

Rosina, más que conquistar a Joselo, quiere entrar dentro de él. En este sentido, la escena más brillante del film es cuando el chico se va a orinar a unos pocos metros y la protagonista ve cómo el meo se le acerca hacia las zapatillas. Cuando el hilo oscuro parece haber culminado su trayecto, el pie de Rosina avanza hasta pisar aquel charquito y es como si en la delicadeza de ese movimiento hubiese un atisbo de caricia. “Déjame ser la sombra de tu mano/ la sombra de tu perro”, diría Jacques Brel, y la protagonista parece expresar algo similar: el anhelo de sumergirse en él, aun pisando el charco de su meo.

Un mundo propio

Queda claro que Lucía Garibaldi, más que contar una historia, quiere componer un lugar (la adolescencia, de la que solemos olvidar lo horrible que fue). *Los tiburones* es evidentemente atmosférica y está llevada de la mano por ese efecto de acumulación de detalles de la personalidad del personaje, antes que por un arco narrativo típico. Sin embargo, el problema que se nota en *Los tiburones*, y que suele percibirse todo el tiempo en cierto cine independiente, es que en la composición de ese lugar, el anhelo por apelar a lo no dicho o a lo lejanamente metafórico, nos termina por dejar sin mucho. En ese sentido, *El desconocido del lago* (Alain Giraudie, 2013) se valía de un siluro –un bagre gigante que puede llegar a medir cinco metros–, de una forma similar a la referencia fantasmal del tiburón, pero de una manera mucho más interesante; la metáfora de Garibaldi, sobre todo en cómo se juega con el pueblo, nunca llega a redondearse

bien. Si en el cine independiente la composición de un lugar fuera similar a adentrarse en una extraña casa de balneario (escenario predilecto por este tipo de películas), *Los tiburones* se sentiría como si nos hubiéramos quedado en el porche de entrada oliendo las hortensias. Quizás lo auténticamente frustrante –más que decepcionante– es el final (spoilers adelante), en el que vemos a la protagonista avanzando hacia la cámara y ya sabemos que ese será el último plano del film.

El juego entre espalda y frente (escapar y encontrarse) no funciona con el periplo vital del personaje y más bien parece que aquella escena surge como un imperativo de la forma, más que como una resolución o síntesis del contenido. Es una trampa común que se suele dar en la escritura, ya sea cinematográfica o literaria: los comienzos tienen una fuerza gravitatoria que impulsa a darle un cierre simétrico con el final, pero a veces, por más pulida que parezca esa estructura, algo del contenido se pierde. Parece, así, más un forzamiento de cierta fórmula de abrir y cerrar historias (de nuevo, muy común en cierto tipo de cine) que algo orgánico del film (por otro lado, se pierde mucho en el cambio a planos generales a la hora de filmar la venganza final de Rosina; hay algo que no termina de funcionar ahí). Por estos diversos motivos, termina siendo una película que sorprende en muchos elementos y que es conservadora en otros.

Más allá de todo esto, no se puede negar que es una buena carta de presentación, que ubica a Garibaldi como una directora que maneja la corporalidad de una manera poco usual en el cine uruguayo, una película que podría ser olida o palpada incluso antes que vista.

Ensayos y una conversación

Victor Guimarães nació en Brasil. Es crítico de cine, programador y profesor. Escribe para la revista *Cinética*, ha colaborado con publicaciones como *Senses of Cinema*, *La Fuga*, *Desistfilm* y *La Furia Umana*, y con numerosos libros y catálogos en Brasil y en el exterior. Fue integrante de los comités de selección del Forumdoc.BH y actualmente es uno de los programadores de la Mostra de Cinema de Tiradentes. Programó muestras retrospectivas como Argentina Rebelde (2015), Palavras de Desordem: Cinema Político Latino-Americano 1968-1982 (2018) y Brasil 68 (2018) y también focos especiales para festivales como CachoeiraDoc (Brasil), Frontera Sur (Chile) y 3 Continents (Francia). Es doctor en Comunicación por la Universidad Federal de Minas Gerais, con estancia de investigación en la Université Sorbonne-Nouvelle (París 3).

Formas del exilio latinoamericano

POR VÍCTOR GUIMARÃES

La muestra *Raúl Ruiz y diálogos en el exilio*, organizada en la última edición del Festival Olhar de Cinema en Curitiba, Brasil, ha sido una oportunidad única para ver, cartografiar, comparar y pensar a fondo los gestos y las formas que animan la obra hecha por algunos cineastas latinoamericanos en el exilio. En las décadas de setenta y ochenta, años de violentas dictaduras cívico-militares en el cono sur, muchos realizadores y realizadoras que actuaban en esa región se vieron, de variadas maneras, obligados a exiliarse para escapar a la persecución política o la represión de la actividad artística. El caso más conocido es, sin lugar a dudas, el del chileno Raúl Ruiz, quien se ha convertido en un nombre fundamental del cine moderno a partir de su exilio en Francia. Pero hay muchos otros. A partir del eje formado por algunas obras claves y otras menos conocidas de la extensa filmografía de Ruiz en los años de Pinochet, la curaduría ha propuesto una serie de diálogos con cineastas brasileños que también han filmado fuera de Brasil durante la dictadura.

Las aproximaciones de ese repertorio con la obra extremadamente variada y singular de Ruiz, sin embargo, no son automáticas. En algunos casos, como los de Júlio Bressane y Carlos Diegues, la programación conjunta con Ruiz produce diálogos efectivos e ilumina la mirada sobre ambos los cineastas. En casos como los de Helena Solberg, Ruy Guerra, Murilo Salles, Lúcia Murat y Paulo Adário, al contrario, lo que impresiona es la inmensa diferencia entre los gestos: mientras Bressane filma en Londres, Diegues en París y Ruiz en varios países de una Europa pacificada y estable, esos cineastas brasileños, a ejemplo de otros latinoamericanos del mismo momento histórico, viajan

a países de África y Latinoamérica que viven momentos de inestabilidad y conflicto, con el objeto de participar en las luchas de liberación que sacudían el entonces llamado Tercer Mundo.

En ambos los casos, está presente una característica estructurante en tantas obras de exilio: el cineasta filma la geografía en donde vive, pero casi siempre se refiere –directa o indirectamente– al contexto histórico de donde salió; componer una escena es, muchas veces, imaginar una otra, imposible de filmar, pero que se imprime de muchas maneras en la película. Y si por una parte las estructuras narrativas asumen una forma intrincada y alegórica –como en *Der leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, 1970)–, por otra hay una entrega total al presente. Sin embargo, aun en las películas brasileñas explícitamente militantes, devotas de la intervención en las luchas de afuera, Brasil continúa siendo un horizonte ineludible.

Una cámara derrotada encuentra un pueblo en lucha

Para los cineastas brasileños en tiempo de dictadura, involucrarse en las luchas contra el colonialismo y el imperialismo en Mozambique, Chile y Nicaragua, o en su faceta machista y capitalista en la Argentina, Bolivia y México, es encontrar, en esas luchas vivas –y, en algunos casos, triunfantes–, un aliento nuevo para un cine que, desde la mitad de los años sesenta, trabajaba bajo el signo de la derrota. Si desde películas como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) o *A derrota* (Mario Fiorani, 1966) el cine brasileño formulaba, de muchísimas formas, la desesperación de la revolución fracasada, la autocrítica de la izquierda y la interrogación sobre el poder del cine al participar del cambio histórico, es impresionante percibir cómo, en los viajes de Lúcia Murat y Paulo Adário, Murilo Salles o Ruy Guerra a fines de los setenta, hay una búsqueda por contaminarse con la energía de la liberación. Es como si, sofocado en su tierra –una asfixia que ha producido una serie impresionante de obras maestras, hay

que decirlo, pero aun así una asfixia-, el cine brasileño viajara para descubrir una forma nueva de respiración.

O pequeno exército louco (1984), la rarísima primera película de la importante cineasta brasileña Lúcia Murat (co-dirigida por Paulo Adário), redescubierta por el Festival, parte de un viaje a Nicaragua en pleno proceso revolucionario a fines de los setenta para narrar la lucha de la guerrilla sandinista hasta el triunfo y los combates a los “contras” en el inicio de los ochenta. El trabajo irónico con los archivos (los noticieros estadounidenses, la apropiación de una película hollywoodense donde la *star* es Ronald Reagan) y las soluciones inventivas de montaje (el discurso amodorrado de Somoza sobrepuesto a las ruinas de un terremoto) son impresionantes. Pero lo que realmente impacta es el encuentro de esa cámara extenuada por las derrotas históricas, venida de un Brasil confiscado por una década y media de dictadura, con el vigor de un pueblo nicaragüense libre, altivo, en plena lucha revolucionaria. El funeral del sandinista abatido, en el que la madre llora mientras la vecina celebra la lucha del muchacho hasta contaminar a la amiga con su transfiguración del duelo; el grito preso en la garganta hace cuarenta y cinco años, rasgando la boca por primera vez; la emoción de los vecinos reunidos sobre los escombros de los bombardeos somozistas, mezclando el más puro odio revolucionario y la certeza en la victoria; la mirada serena e inolvidable de la guerrillera de catorce años de edad, hablando tranquilamente sobre su nueva rutina de abatir guardias genocidas en la montaña; los guerrilleros y guerrilleras, bellos y altivos, concentrados en limpiar sus armas y fumar cigarrillos en un momento de descanso; los niños con sus armas de juguete, haciendo de sandinistas y somozistas por las calles del barrio, transformando un juego infantil tantas veces filmado como metáfora de la enfermedad social en elogio a la violencia revolucionaria. El inventario de gestos es impresionante. La cámara de Murat y Adário filma la revolución como un estado del cuerpo. Su energía se deja contaminar

por un éxtasis colectivo, pero figurado siempre en lo singular: en cada gesto antes imposible, en cada postura nueva descubierta ahora, en un cuerpo envejecido por la opresión, en cada sensación inédita que el cuerpo experimenta en un mundo en estado de inauguración.

Otro cineasta brasileño importante que filma por primera vez fuera de Brasil es Murilo Salles. Autoexiliado en Europa, el futuro realizador acepta la invitación de Ruy Guerra –mozambiqueño de origen que vuelve a su país natal después de décadas trabajando en Brasil– para contribuir en la fundación del Instituto Nacional de Cine de Mozambique. *Estas são as armas* (1978) es una encomienda del gobierno expresamente destinada a denunciar los ataques contrarrevolucionarios del imperialismo, pero Salles se dedica también a narrar la historia de la guerra de liberación y a retratar el placer de los pequeños triunfos. A partir de un conjunto enorme de imágenes preexistentes, realiza una película de montaje en la que se adivina una mirada muy personal, atravesada por el entusiasmo de un extranjero que vislumbra afuera un estado de inauguración histórica imposible en su país. Si consideramos el hecho de que en Brasil la dictadura ya se arrastraba por más de una década, la escena memorable de las elecciones democráticas en un pueblo rural de Mozambique –en donde los analfabetos ejercen por primera vez su derecho de elegir y de presentarse como candidatos– se vuelve aún más significativa.

Algo muy distinto ocurre en *Mueda, memória e massacre* (1979), la obra maestra de Ruy Guerra hecha en Mozambique. Todos los años, en el altiplano de Mueda, la comunidad local se reúne en un enorme espacio público para poner en escena un episodio histórico fundador: en aquel mismo espacio, en 1960, una aún tímida rebelión popular contra el colonialismo había terminado en una enorme masacre perpetrada por la guardia colonial. A fines de los setenta, rehacer los eventos históricos

como obra de teatro popular es poner en escena un encuentro extraordinario entre memoria y ficción, historia y performance, que la presencia de la cámara provoca y transfigura cinematográficamente. Sin abandonar la fuerza de la evidencia histórica –el montaje convoca testimonios de los sobrevivientes de la masacre e incluso de los verdugos–, la cámara supera el registro puramente factual –función muchas veces asignada a la cámara militante– para transformarse en un instrumento de encantamiento, cuyo trabajo es multiplicar las fuerzas de invención de la puesta en escena. En un conjunto de planos secuencia cargados con la energía de los cánticos revolucionarios –que, repetidos en *looping* en la banda sonora, se transforman en mantras–, poblados por la presencia de una multitud que se derrama por los bordes del encuadre, la cámara poco a poco se pone en trance. En el mismo movimiento, redobra la visibilidad farsesca del artificio –los actores negros haciendo de blancos como en *Soleil Ô* (Med Hondo, 1970), las barrigas y narices de plástico– y acentúa la presencia performática de los espectadores, componiendo una teatralidad verdaderamente hipnótica, anclada en un espacio en donde aún se ven los huecos de las balas. Considerado el primer largometraje de ficción mozambiqueño, *Mueda, memória e massacre* es la culminación de las utopías estéticas y políticas más íntimas del proyecto del Cinema Novo brasileño. Paradójicamente, hay que salir de Brasil para conseguirlas, pues solamente allí, en este país recién liberado, el sueño de un cine popular y revolucionario puede, al fin, realizarse.

El espíritu del Cinema Novo también sobrevive y se desdobra en Helena Solberg, una de las únicas mujeres que integran el movimiento en los años sesenta. Luego de haber hecho dos cortometrajes visionarios en Brasil –*A entrevista* (1966) y *Meio dia* (1970), ese último también incluido en la retrospectiva–, Solberg se exilia en los Estados Unidos y desde allá viaja para realizar algunas películas involucradas en las luchas de

liberación en América Latina. Antes de la bellísima *De las cenizas... Nicaragua hoy* (1982), que retrata el proceso posrevolucionario en Nicaragua, la mirada de la cineasta se posa en otra lucha, menos visible en la época pero igualmente emancipatoria: *La doble jornada* (1976), filmada en la Argentina, Bolivia y México, traza un panorama amplio y multifacético de la lucha de las trabajadoras contra la opresión machista en las sociedades patriarcales latinoamericanas. La primera secuencia, en donde el montaje convoca la presencia simultánea de las trabajadoras detrás de la cámara y de las trabajadoras frente a la cámara, tiene la fuerza de poner en perspectiva las contradicciones de la construcción histórica e ideológica del Cinema Novo. Más allá de la desconstrucción del machismo interno al movimiento, es justamente aquí, en esa película hecha entre mujeres, que la alianza entre quienes filman y quienes son filmados –utopía mayor del Cinema Novo– deja de ser una mera ilusión bienintencionada para transformarse en una figura fílmica decisiva.

Monólogos y diálogos de exiliados

Hay dos películas en el programa que se dedican a tratar frontalmente la condición del exilio. La primera es *No es hora de llorar* (1971) hecha en una alianza entre el cineasta brasileño exiliado en Chile Luiz Alberto Sanz y el chileno Pedro Chaskel junto a los revolucionarios brasileños también exiliados en el país de la Unidad Popular. La película es más conocida por su importancia histórica –reúne algunos de los primeros testimonios de las torturas en Brasil, en la voz de los sobrevivientes, que aún traen en el cuerpo las marcas de la represión–, pero su forma es igualmente notable. Si la teatralidad de *Mueda, memória e massacre* es incendiaria, la de *No es hora de llorar* solamente puede ser gélida. El montaje alterna entre los monólogos testimoniales de los sobrevivientes y una escena ficcional, que reconstituye las prácticas de los torturadores brasileños. El silencio obsesivo de esas secuencias, los gestos lentos de los actores, la sobriedad del

tratamiento fotográfico en blanco y negro, la artificialidad de la puesta en escena son una figuración tan potente de la tortura como los testimonios monotónicos y rigurosamente desapasionados de los revolucionarios exiliados. Como en el mejor cine latinoamericano de aquella época, el compromiso revolucionario no está divorciado del compromiso con el cine.

Si *No es hora de llorar* hace del exilio en Chile el espacio de la rememoración estricta y la puesta en escena desafectada de los horrores de la dictadura brasileña, *Diálogos de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz, se dedica a figurar el cotidiano de los exiliados chilenos en París entre lo banal y lo absurdo, distanciándose de cualquier discurso de izquierda oficial. En una película recibida con escándalo en la época –por su tono fuertemente satírico y autoirónico y por la ausencia de los crímenes cometidos por los militares–, Ruiz compone una ficción fragmentaria y coral, en la que las situaciones se vuelven más y más extrañas mientras crece la ambigüedad de los personajes. Ruiz se rehúsa a ser “el pintor de las cosas simples para el pueblo” –definición dada en la película por un dueño de restaurante en referencia a su hermano artista– o a ser portavoz de los oprimidos de su país, y prefiere voltear la cámara hacia su propio círculo parisino, explorando las contradicciones internas al grupo de los exiliados, examinando críticamente la “ayuda” de los aliados europeos –frecuentemente atravesada por la colonialidad–, apostando al absurdo de la propia situación de exilio. Las aperturas y cierres de puertas en los espacios internos que reorganizan constantemente la escena y apuntan a la desorientación espacial, la esquizofrenia del discurso de ese personaje notable llamado Fabián Luna, lo insólito del cotidiano militante –las huelgas de hambre de la nada, el asambleísmo para resolver cualquier tema–, los chilenos que gritan por la ventana contra la fealdad de los edificios nuevos de París, el industrial que quiere colaborar con los exiliados para conseguir mano de obra barata... Si Sanz y Chaskel apuestan a la aridez del monólogo y a la sequedad de la

puesta en escena, la polifonía de Ruiz afirma la exacerbación del absurdo como única posibilidad de razonamiento sobre el exilio.

Sin embargo, antes de que veamos jerarquía donde no la hay, ya es hora de combatir un discurso crítico perezoso y desinformado que opone dicotómicamente la militancia y la creación artística, como si no hubiera invención formal en el compromiso político o como si toda obra de arte desinteresada fuera automáticamente menos valiosa. Un texto del maestro cubano Santiago Álvarez publicado en 1969 definió el problema mejor que nadie: “El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico sustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate”. La fuerza de la sobriedad estética de *No es hora de llorar* no es menos valiosa que la exuberancia absurdista de Ruiz. Por otra parte, la autocrítica ruiziana no es más importante como arma de combate que el enfrentamiento de Sanz y Chaskel.

Formas de la profanación

Una de las escenas más brillantes de *Diálogos de exiliados* es una intervención de Edgardo Cozarinsky, escritor y cineasta argentino también exiliado en París en aquel momento (y que también sería responsable de una prolífica y vigorosa obra fílmica durante el exilio), que llega para interrumpir un diálogo lleno de racismo entre dos burguesas francesas. Cozarinsky comienza hablando en francés, y luego cambia al español para proferir su monólogo: “Las experiencias más típicas del hombre moderno, una cierta impermanencia, una cierta transculturación, un cierto estar de paso por las cosas, fueron hechas por los latinoamericanos, mucho antes que por todos los europeos. Porque en el fondo somos todos mestizos. En segundo lugar,

todas aquellas cosas que los latinoamericanos más envidian en Europa, son aquellas de las que Europa, hoy mismo, está tratando de desprenderse, con una gran dificultad. Me refiero a ciertas formas del súper desarrollo, del adelanto tecnológico. Es una situación que podría compararse con la que quizás usted, señora, hace años, cuando era pobre, sintió al ver en la vitrina de Balenciaga un modelo que le gustaba, y que no podía comprar. Y hoy, cuando puede comprarlo, se da cuenta de que ese modelo ha pasado de moda”.

La intervención anticolonial de Cozarinsky es una oportunidad para pensar un gesto estético-político frecuente en la obra de Ruiz en el exilio. Por un lado, la obra de Ruiz es el antídoto más inmediato contra una doxa colonialista –seguramente vigente aún hoy en los festivales, en la cinefilia eurocéntrica, por todos lados– que suele exigir del arte latinoamericano una suerte de espontaneísmo, una vinculación obligatoria al contexto social, mientras el arte europeo podría dedicarse solamente al trabajo de las formas. Ruiz es para el cine como Borges para la literatura mundial: nadie que conozca sus obras podría dudar del grado de sofisticación y modernidad de sus obras, fácilmente comparables con los más grandes escritores y cineastas del siglo xx. Una película de Ruiz desarma inmediatamente toda condescendencia, todo intento de seguir considerando el cine latinoamericano como una especie de episodio periférico en la historia, útil apenas cuando se trata de obtener un poco de “color local”. Por otro lado, parte significativa de la fuerza de la obra de Ruiz reside justamente en ese enfrentamiento anticolonial con Europa. La obra de Ruiz en el exilio es pródiga en momentos en cual el cineasta, explícitamente, se dirige a la herencia cultural europea para profanarla.

Las formas de la profanación son muchísimas. En una de las funciones más curatorialmente logradas del Festival, el corto *Las divisiones de la naturaleza* (Ruiz, 1978) fue programado juntamente con *Memórias de um estrangulador de loiras*

(1971), película realizada por el más grande cineasta brasileño vivo, Júlio Bressane, durante su exilio en Londres. A la primera vista, una película y otra no tienen nada que ver: *Las divisiones de la naturaleza* es una investigación arquitectónica y filosófica sobre un castillo en Francia, mientras que *Memórias...* es una suerte de *slasher* experimental lúdico. Pero en ambas hay un gesto muy pronunciado de profanación. Ruiz recibe la encomienda de filmar el castillo de Chambord, pero todo lo que hace es corromper la arquitectura del edificio, deconstruir sus líneas y contornos equilibrados, encontrar mil maneras de desfigurar sus formas. Bressane, por su parte, concibe la forma más inesperada del cine estructural: un *serial killer* (interpretado por el enorme actor brasileño Guará Rodrigues) camina por las calles y parques de Londres estrangulando rubias, y toda la película es una variación constante sobre el mismísimo motivo. El estricto serialismo de la película –Bressane se apropia del cine de vanguardia– genera un juego estrictamente formal de modalidades de composición: entre la simetría y la asimetría, entre la estabilidad y la inestabilidad, entre la panorámica y el plano fijo. Por otra parte, la presencia paradójica de Guará –a la vez perfectamente racional y radicalmente salvaje–, y el color rojo de su vestuario, profana la quietud de los jardines, la homogeneidad de la arquitectura de las casas, lo gris del invierno londinense. “*We are what civilization calls inhuman*”, escribe en sus memorias el asesino escritor, la bestia literata.

No estamos lejos del gesto de Glauber Rocha en *Der leone have sept cabeças* (1970), también incluida en la retrospectiva. Al filmar en el Congo, Glauber concibe una alegoría de la lucha anticolonial en una ruptura violenta con los racionalismos eurocéntricos, llena de formas a la vez dialécticas y sensuales, personajes ambiguos al borde de la histeria, fuerzas dispares que la cámara y el montaje no tratan de apaciguar, sino de multiplicar las tensiones. La profanación de la figura de Jean-Pierre Léaud es ejemplar: el actor francés por excelencia adquiere en

Glauber una bestialidad insospechada, arrastrándose por el suelo africano mientras pierde la razón y se ahoga en el delirio. Ruiz, Bressane y Glauber se encargan de la tarea de profanar la arquitectura sensorial de Europa, concibiendo la tradición siempre como un modelo dudoso. Los cineastas se nutren de los modelos europeos, pero su gesto ya nace con la conciencia de que la vitrina centenaria de Balenciaga solamente puede ser un espejo roto.

En el extremo opuesto de la irreverencia radical y sistemática de Ruiz, Bressane y Rocha, está la ceremonia floja y lamentable de Carlos Diegues. Su mediometrage *Un séjour* (1970) es un ejercicio de reverencia frente a los señores. Partiendo de una encomienda de la televisión francesa, Diegues sale a la calle para construir una mirada sobre Francia desde su lugar de exiliado, pero se limita a coleccionar respuestas aleatorias a una pregunta banal (“¿Qué es Francia para usted?”) y a homenajear cariñosamente a la Nouvelle Vague –la figura de Jean-Pierre Léaud recupera aquí el lirismo inofensivo de los homenajes-. Y cuando Diegues se dedica a un gesto un poco más complejo, viajando a las aldeas pobres de Francia para deconstruir la imagen positiva del país, repite los mismos problemas del Cinema Novo en su aproximación con la marginalidad, ignorando su propia posición de clase en un afán de denuncia.

Mientras Diegues hace un producto televisivo cualquiera, Ruiz se aprovecha de las encomiendas de la televisión para hacer películas memorables y enteramente personales, como *De grands événements et des gens ordinaires* (1979). La película es uno de los mejores ejemplos de una definición posible para la filmografía Ruiz: un cine sistemáticamente dispersivo. El documental sobre las elecciones en un barrio de París –es lo que decía la consigna– ni siquiera llega a empezar, porque desde el primer plano ya está totalmente dislocado por la fuerza centrífuga de la dispersión. Ruiz transforma un simple documental para la televisión en una investigación ensayística laberíntica

sobre la naturaleza misma del cine documental, que se desdobla en cada movimiento de cámara, cada fragmento del texto, cada apropiación de imágenes ajenas, cada collage. Mientras Diegues delega a críticos franceses el discurso sobre su propia admiración personal por el cine francés, Ruiz reúne los críticos de los *Cahiers du Cinéma* en el escritorio de la revista para discutir sobre la naturaleza del cine documental, y la manera de filmarles es hacer una panorámica circular en la habitación de al lado. Su cine es eso: la creencia obsesiva de que lo periférico es, muchas veces, más importante que lo central; una fuerza energética de descentramiento capaz de perturbar todas las estructuras estables.

El descubrimiento más impresionante de toda la retrospectiva es la más ejemplar en ese sentido. En *El techo de la ballena* (*Het Dak Van De Valvis*, 1982), de Ruiz, un científico europeo acepta la invitación de un aristócrata comunista latinoamericano para viajar a la Patagonia con su esposa y su hija, con el intuito de estudiar la lengua practicada por los últimos sobrevivientes del pueblo Yachane. El argumento de ciencia ficción es el pabito de una bomba con el cronómetro roto, a punto de estallar de nuevo y de nuevo en colores aberrantemente bellos, formas elásticas que no cesan de sorprendernos, movimientos de la lengua o del paisaje que, a cada doblez de la ficción, relanzan el juego de la película. Raúl Ruiz, como Borges, es un hacedor de arquitecturas rigurosamente incongruentes, de laberintos infinitos contruidos a medida que aprendemos a caminar. La panorámica es la forma del misterio: a cada paseo perturbado de la mirada, una dimensión insospechada del mundo siempre puede surgir para barajar de nuevo todas las cartas. La sátira de la izquierda católica se desdobla en teatro del absurdo, que se transfigura en farsa metafísica, que poco a poco se transforma en una invocación exuberante de la sinrazón violenta del sueño latinoamericano para dinamitar de una vez por todas la colonialidad del pensamiento-lenguaje. Aunque la Patagonia sea

filmada en Holanda (gesto más ruiziano imposible), esta obra monumental sólo podría surgir del extremo sur del mundo, y sus únicos pares posibles son obras maestras como *La edad de la Tierra* (Glauber Rocha, 1980) y *Org* (Fernando Birri, 1979). La copia restaurada de *El techo de la ballena* es un meteoro incandescente a punto de alcanzar la atmósfera tóxica de la razón colonial.

La filmografía de los cineastas latinoamericanos en el exilio abriga dos gestos simultáneos: de un lado, corromper la arquitectura sensorial envejecida de la tradición forjada en la metrópolis por la acción de una energía rupturista que solamente podría venir del sur; de otro, ponerse al lado de las luchas anti-coloniales del Tercer Mundo para descubrir formas nuevas y respirar el aliento fresco de un mundo en inauguración. Esas dos lecciones son, en el fondo, indisociables.

Lucía Salas nació en la Patagonia argentina, es porteña por adopción y cordobesa en primeras nupcias, aunque ahora vive en Los Ángeles. Estudió Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires y Estética y Política en CalArts. Junto con el colectivo La Siberia dirigió Implantación (2016) y varios cortos, algunos mejores que otros. Trabaja en redacciones, festivales, universidades y archivos, pero sobre todo en *La Vida Útil*, revista de origen digital que ahora sale en papel.

Retiro (*Prisioneros de una noche*, 1962) - Constitución (*Breve cielo*, 1969) - Once (*Tres veces Ana*, 1961). Tres películas de David José Kohon

POR LUCÍA SALAS

El transporte público da una versión de la ciudad que se descompone en tipos, líneas y ramales. La versión de la ciudad que reina para la redacción de la revista es la que hace un recorrido vertical desde el puerto hasta la General Paz, si consideramos la versión del mapa de la Guía T que ubica arriba el puerto y el Riachuelo a la derecha, a diferencia de la versión del Mapa Interactivo que pone el puerto a la derecha y la esquina Riachuelo-General Paz abajo del todo. Varios colectivos comparan recorridos parciales, sobre todo los consecutivos. Y si no, se pueden trazar algunas líneas entre ellos. Entre el 29 y el 47 está el 28, que los cruza a ambos en la General Paz (altura Puente Saavedra, altura Liniers), o el 46, que cruza al 29 en la Boca y al 47 cerca de Deportivo Riestra. El 48 y el 30 no existen. Hace unos días, me tome el 47 para hacer un recorrido horizontal que suelo hacer en diagonal. Chacarita, Avenida San Martín bordeando Agronomía y de ahí todo un mapa desconocido para mí. En algún momento entramos a un barrio de casas con árboles que competían por el espacio aéreo de la calle con el colectivo. Ninguna persona en la vereda. Sin solución de continuidad apareció la autopista, lo cual me aseguró que estábamos en Versalles, el barrio que linda con Liniers. Las calles se ensancharon, se industrializaron y *monoblockizaron* en una versión de la ciudad que parece encastrada después de hecha.

Prisioneros de una noche (1962, aunque en realidad ¿1960?), la primera película de David José Kohon, comienza en un remate de terrenos en Escobar en el que se conocen María Vaner y Alfredo Alcón. Ya juntos y en el tren pasan por una estación que yo recuerdo como Castelar y Lucas Granero como Caseros.

Ambas son imposibles porque el tren que pasa por Escobar (actual Mitre) no pasa por ninguna de esas estaciones. Si bien algunas líneas de tren se cruzan en el infinito (el ramal del Sarmiento que va a Lobos se cruza en algún punto con el Roca), este no es el caso. Queda pensar que el tren era inventado, lo cual es raro considerando lo específico que era Kohon en la elección de estaciones y fachadas. Los personajes descubren que trabajan cerca del Abasto y uno de los últimos planos de la película es en la esquina de Anchorena y Corrientes, la Plaza San Martín aparece directamente como la Torre de los Ingleses que corta directamente al Obelisco, y buscando a Vaner, Alcón se detiene frente a la puerta del Teatro San Martín (sin los eternos andamios de ahora). De la ciudad se eligen puntos como retazos de caminos, todos preexistentes en lo reconocible, para que transcurran las acciones. Alguna vez pensé que *Breve cielo* (Kohon, 1969) sucedía en Retiro, pero eso es imposible porque cuando van a buscar pensiones a San Telmo les queda exactamente al lado.

Estos puntos se unen por entidades intermedias de movimiento que son los trenes, subtes, tranvías y colectivos, entre la ciudad que es estática y las personas que son dinámicas y medianamente indeterminadas. Estas entidades intermedias son determinadas por la huella de su recorrido y marcan las opciones como algo limitado, con estaciones, paradas e intersecciones, o sea como un mundo en el cual hay dos o tres cosas que siempre son constantes. Cuando las películas empiezan, estas entidades se usan para ir del trabajo a la casa, en un estado de sueño o inercia del tiempo que está organizado entre perderse un poco en el transporte, perderse mucho en el trabajo y perderse un poco menos en la casa. Ahí la gente se acumula y en la acumulación es inevitable alguna vez cruzarse y en ese caso las opciones son también muchas pero no infinitas, es un poco una condena y un poco magia del destino. Se cruzan porque además de tener como inevitable un viaje largo en tren cargan con una vigilia que no los deja dormir y se materializa en merodeo.

Curiosos y distraídos hasta que suceda lo contrario, basta cualquier coincidencia para que decidan tomar por lo menos (y por lo más) una tarde para rescatar el control de su tiempo, de los puntos que se unen y las nuevas esquinas familiares siempre dentro de esta huella (la línea de trenes) que marca lo que es probable (faltar al trabajo, ver otra ciudad) y lo imposible (vivir sin plata, cambiar de vida, estar juntos para siempre). Un breve cambio de perspectiva sobre el espacio de siempre, como usar el mismo colectivo para dos cosas distintas y hacer de la ciudad eso que existe entre líneas de colectivo, mezclar en una versión de ciudad las calles que te toca transitar con las que elegís como favoritas. *Prisioneros de una noche* y también *Tres veces Ana* (1961) y *Breve cielo* combinan lo imposible de amar una ciudad y quererse matar cada vez que toca cruzarla, o lo absurdo de vivir una película de amor en una existencia tan ajustada.

Estas abstracciones parciales, siempre de alguna forma atadas al suelo, son los gradientes de movimiento que obsesionan a Kohon, como el péndulo de Hugo Santiago en *El cielo del centauro* (2015), que iba de un lado al otro de un personaje haciendo que quedara centrado y despegado de un fondo que pasaba de ser plano a circular. Cada tanto aparece un objeto en primer plano (una pecera), que por un movimiento de cámara se aleja y aparece como parte de un espacio, que a la vez aparece como parte de otro espacio, que al panear aparece como parte de una casa, que cuando el paneo sigue queda en una calle y al final en un barrio. No como un juego de cajas chinas, porque cada estación del recorrido se va abandonando para llegar a la siguiente, haciendo que el recorrido quede borrado de todo salvo de la memoria inmediata. La cámara puede cambiar de punto de fuga y unir dos espacios opuestos (la calle y la casa) como si el corte directo fuese incapaz de marcar este tipo de coordenadas. La ciudad de Kohon está muy alejada del mapa de Santiago en el cual para llegar de A a B hay que ubicarlas en un punto, estudiar sus distancias, las conexiones y las pistas

que deja la relación con otros puntos para después aparecer ahí instantáneamente. En Kohon los puntos jamás se unen desde una habitación, no hay planes entre A y B, sino un colectivo, un tren o un tranvía que avanza cruzando la ciudad como si fuera un avión que corta el aire cuando pasa. Todo es tridimensional de una forma en la cual es imposible abstraerse de la fachada; las veredas y el tránsito son parte de la vida. No hay elipsis.

En medio de esto, y como motor, está el amor que es la coincidencia más o menos desfasada de entender lo importante de vivir en la ciudad en la que se duerme. Más que preguntarse si vale la pena vivir una vida de zombi por dos o tres días de aire, a Kohon le interesa cómo es esto cuando pasa y qué ciudad nueva se forma en el recorrido. Todo esto tiene algo de un *de ahora en adelante* que no deja que la ciudad se hunda para siempre. Cincuenta años y tres películas más tarde, todo lo que no fuga hacia el puerto o alguna estación terminal parece imposible y tomarse un taxi siempre va a ser carísimo.

Mónica Delgado nació en Perú. Es crítica de cine, directora de la revista especializada *Desistfilm*. Es también licenciada en Comunicación Social, con maestría en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es directora del Cine Club del Centro Cultural de la Universidad de Ciencias y Humanidades y columnista de cine peruano en el portal online *Wayka.pe*. Ha realizado crítica de cine en diversos medios como el diario *El Peruano*, *Expreso*, suplemento *El Dominical*, *Ideele*, *Quehacer*, entre otros, y ha sido jurado en diversos festivales internacionales. Realizó video-ensayos para la plataforma estadounidense *Fandor*.

Variaciones del “filmador” en algunas películas independientes y experimentales de América Latina

POR MÓNICA DELGADO

“Me río del documental, en el sentido de documentar algo, pero aquello que se documenta, en el fondo, es una presencia física, no solamente la del otro, sino la mía propia; es quizás más importante documentar el hecho de que se estaba allí y cómo”.

Johan van der Keuken en una entrevista con Francois Niney, *Cahiers du Cinema*, marzo de 1993.

El mayor valor de los diarios fílmicos, tal y como los canonizó Jonas Mekas, está en esa sensación de que lo que vemos está recién siendo filmado. Es decir, que se reduce la impresión del proceso de “fabricación” de la película, en su montaje y posproducción, y se percibe un afán de inmediatez, ya que sentimos que mientras vemos el film, este se va haciendo. Algo de ese sentir transmite el protagonista/narrador/cineasta de la película española *Mapa* (2013), León Siminiani, cuando en un momento del film señala que “no sabe qué rumbo va a tomar la película”, o “que no tiene idea cómo acabará la historia”, porque es consciente de ese devenir durante esa hora y media o más de metraje, en ese acto que estampa la percepción del azar como corazón de todo lo que registra, como un estallido que escapa de su control.

Ese “yo no hago películas, yo filmo”, que mencionara Mekas en sus entrevistas o escritos, prodiga a sus películas de un aura de testimonio de lo real, de convicción realista de algo que no se puede falsificar, porque ese yo imponente del cineasta que lo vive todo ha fusionado su ojo con el de la cámara misma de modo excepcional. Como ese “yo filmo”, yo “filmador”, que por ejemplo queda patentado maravillosamente en la mano-cámara-cyborg

sugestiva del holandés Frans Zwartjes en *Living* (1971), una obra de ficción experimental que nos ayuda a dibujar la exploración del punto de vista subjetivo del cineasta, que se vuelve un eje aéreo, casi un satélite a la expectativa de los pasos del que se registra a sí mismo, siameses ya desde ese momento con este nuevo rol del espectador. Y así, al instalarse al filmador como único mediador entre lo real y su representación, el espectador queda fuera, impedido de suplantar ese marco de subjetividad que se le podía asignar en algunas tomas o secuencias.

El modelo del llamado cine directo o *cinema vérité* cobra un nuevo sentido con el “filmador” de lo cotidiano o desde la perspectiva personal y “yoísta”, al proponer un nuevo sentido de lo doméstico, convirtiendo a la intimidad en un asunto a publicarse, pero también debido a un estilo en el que cualquier signo de amateurismo, bajo presupuesto o estilo casero o simple reflejara una clara intención estética y de apertura al juego dentro de la experimentación del lenguaje cinematográfico.

Por ejemplo, en *Después de la revolución* (2007), del francés Vincent Dieutre, se describe claramente un diario íntimo del cineasta en su paso por una Buenos Aires desmedida, de estilo afrancesado y de nervio convulso, y cuyo contexto remite a los tiempos de la dictadura y a la recuperación poscrisis económica tras el efecto Menem. Pero aquí el rol de “filmador” queda plasmado en un acto de franqueza brutal: el registro de un acto sexual gay vertiginoso, metiendo a la cámara en ese instante para formar una tríada insólita que compacta y abstrae.

Sea como fuere, si lo llamamos diario fílmico, cine autobiográfico, cine autorreferencial o cine de lo doméstico, el cineasta se vuelve parte del campo de visión, y lo interviene, extiende, reduce o rompe, permitiendo percibir nuevas relaciones con la realidad y también nuevas conexiones con el film mismo, transgrediendo el propósito de la representación (ya que el espectador se ve obligado a ver a través de los ojos de los directores). Más bien la pregunta que asoma es cómo ha sido esta relación

de la proyección subjetiva del cineasta, explícita o desnuda, dentro del panorama del cine latinoamericano, ya que experiencias radicales como las de la filmografía de Mekas o Ross McElwee han sido escasas, y más bien han estado asociadas a opciones dentro de otras apuestas más grandes, que iremos describiendo a continuación a partir de algunos tópicos y que reflejan si no bien la presencia del estilo del diario filmico, por lo menos su intención o aproximación.

El filmador en off. En *Workshop* (1974), Narcisa Hirsch plantea el ingreso al espacio destinado para la representación a través de su propia voz en una conversación familiar y muy amistosa con el artista visual Leopoldo Maler, y donde sólo podemos ver un collage pegado en la pared en alguna zona de su taller de trabajo, durante veinticinco minutos (evocación directa a Andy Warhol). Este collage intacto es en realidad un grupo de fotografías familiares y de viajes, ordenadas junto a la imagen de un gorila, recortes de ilustraciones de algunas revistas o un afiche de una muestra, mientras el plano sonoro nos lleva a imaginar lo narrado fuera de campo. Entonces, ¿dónde estaría la cuota de lo íntimo o autobiográfico en sí? En *Wild Night in El Reno* (1977) sólo existe ese dato de la presencia de George Kuchar como interventor a partir de dos insertos de fotografías del realizador en dos sitios del pueblo que registra. No hay otro indicio físico tangible que remita a Kuchar, es más, estas dos inserciones resultan irónicas con respecto a esa noche salvaje del título, y que refiere a una gran tormenta eléctrica en Oklahoma. Algo de eso sucede en *Workshop*, ya que si bien la presencia material de la cineasta no aparece en el plano, sí está inmersa en dos vías, el sentido que le damos a su voz y la otra pantalla imaginaria que se genera por lo que hay detrás, de ese fuera de campo de la conversación sobre la vida familiar, sobre Bariloche y algún lugar de veraneo en Chile. Hay una necesidad de pensar en Narcisa Hirsch describiendo el film y a la vez haciéndolo en ese mismo instante.

En *Uyuni* (2005), video del también argentino Andrés Dene-gri, él incluye su propia voz en off pero asumiendo un personaje, autobiográfico o no, en un diálogo poético con una mujer invisible, ambos en aparente relación amorosa en declive, mientras se ven tomas de un día nebuloso en esta región de Bolivia. Recurrir a su voz conecta con su materialidad para romper con ese fuera de campo que excluye a todo cineasta, y deja entrever que también está su mirada en ese tiempo paralelo que establece las imágenes mientras los personajes hablan y permiten imaginar una vida en común. Como dijera Van der Keuken en *Dans le réel la fiction*: “Mis películas están en general compuestas por una serie de imágenes que forman parte de un todo presupuesto: son instantes a partir de los cuales el espectador puede formarse una imagen”. Y parece que la intención de estos cineastas van en esa vía, llenando el metraje de estos momentos, en un presente, hacia la totalidad.

El filmador en busca de explicaciones. En *Conversation 1* (2005), cortometraje de la peruana Marianela Vega, se traza la ruta de una búsqueda hacia un viaje concentrado en las posibilidades de la memoria desde el fragmento, el recuerdo y la cita familiar. Pero aquí es necesario el punto de vista de la cineasta como voz en off, sí, pero como presencia a la espera del encuentro de una madre distante y que tendrá una clave íntima, sólo entre mujeres. Se requiere un tono de sublimación pero también de pérdida, y que la cineasta traduce en su nostalgia por un tiempo pasado (se está ante las consecuencias del divorcio de sus padres) y también esperanza. En un momento del corto, ella menciona que tiene en ese momento 26 años, la misma edad en que su madre la dio a luz, mostrando así la intención de la réplica del instante mientras lo vemos “filmándose”.

En un tono opuesto aparece la argentina *M* (2007) de Nicolás Prividera, donde vemos al cineasta en una investigación sobre la desaparición de su madre en tiempos de dictadura.

La reconstrucción de los hechos se traza a partir de una suerte de transacción que también empleó Marianela Vega, pero a su manera: Prividera señala en un momento del documental que va a cumplir 36 años, la misma edad que tenía su madre cuando fue secuestrada, y de la cual apenas sabe. Esta relación con la ausente se narra desde varios ángulos, propiciados por una visión intimista de esa búsqueda entre lugares de la burocracia y del olvido, pero también apoyados en aquello preservado para el futuro, *home movies*, fotos, escritos. Pero el Prividera filmador abandona cualquier indicio que lo lleve al relato convencional y asume todo el poder de la narración en primera persona, con toda la frustración del camino a medias que eso implica.

La argentina *Los rubios* (2003), de Albertina Carri también se centra en ese camino de la hija que quiere indagar sobre el paradero de los padres desaparecidos en una suerte de “tiempo real”, pero recurriendo a un ingenioso artificio: aparece la actriz Analía Couceyro diciendo que en el resto de la película ella interpretará el papel de Albertina Carri. Entonces el papel de la cineasta que se filma se mantiene, pero a partir de esta inserción que incita a pensar en una variación del docudrama, y a una doble materialidad de la representación del cineasta filmándose, en un juego de espejos de identidad que refuerza esa búsqueda en un laberinto con pocas respuestas, donde la narración íntima requiere esta salida de ilusión.

El filmador reflexivo. Cuando Edgardo Cozarinsky decide hablar sobre su padre en su más reciente film, decide también ordenar su relato a través de la figura de lo epistolar. Es apenas un tipo de acercamiento a un personaje que ya no está, pero que en su paradoja permanece en los recuerdos y en los recursos que el cineasta decide utilizar como armas metonímicas en busca del tiempo perdido. En *Carta a un padre* (2013), Cozarinsky se acoge a la confesión en primera persona, narrando en off sus historias que también son los relatos de un grupo de

migrantes como su padre, buscando un lugar en un país lejano, y donde apenas lo “vemos”, ya que el protagonista puede ser un atardecer que evoca a la posibilidad de un sublime y añorado reencuentro en el portal de la memoria, o una cartografía simbólica de todas las identidades que nos llegan a conformar.

En *El otro día* (2012), del chileno Ignacio Agüero, el ser “filmador” no tiene la necesidad de ir a la caza de alguna verdad, porque aquella persiste dentro de una vieja casona en algún lugar de clase media de la capital, que resguarda el aura del tiempo ido con sutileza y cercanía. Pero sí requiere Agüero de la calma del relato íntimo para ahondar en la fisonomía de su ciudad a través de recuerdos familiares, unidos a la memoria del país y a la sentimentalidad actual de aquellos seres que la habitan. El cineasta aparece siendo parte del campo filmado, no necesita de la cámara en mano ni de fusionar su visión con el lente, puesto que su propuesta precisamente habla de esa inserción de lo cotidiano, dispuesta a capturar desde la distancia de una esquina o rincón diálogos con vecinos, visitas intempestivas, fotos que miden la velocidad del atardecer mientras el brillo solar se posa sobre ellas. Así, Agüero prodiga a esta memoria del cineasta “filmador”, en esa antojadiza redundancia, un estado de simpleza basada en una serie de planos, que revelan su yo sin tanto artificio ni adorno.

Lautaro García Candela nació en la Argentina en 1994. Es editor de la revista de crítica de cine *La Vida Útil*. Su ópera prima, *Te quiero tanto que no sé*, se estrenó en Bafici y se exhibió en festivales de España y Portugal.

Ramiro Sonzini nació en la ciudad de Córdoba, Argentina. Fue crítico y editor de la revista cordobesa *Cinéfilo* y luego de *La Vida Útil*. Es columnista del sitio *Con los ojos abiertos* y programador del cineclub Cinéfilo, del FICIC y de la Semana Mundial de la Cinefilia. En paralelo se dedica al montaje de películas y ha dirigido algunos cortometrajes.

Kinderspiel

Sobre *La vendedora de fósforos* (Alejo Moguillansky, 2017)

POR LAUTARO GARCÍA CANDELA Y RAMIRO SONZINI

Cuando Alejo Moguillansky nos escribió para contarnos que se iba a estrenar *La vendedora de fósforos* nos surgió la duda de si debíamos escribir una nueva nota o simplemente republicar la que había escrito Lautaro García Candela con motivo de su presentación en Bafici, un año atrás. Queríamos dedicarle un nuevo texto, pero sin perder el primero (que nos gusta mucho), así que decidimos hacer un experimento, tratando de homenajear el espíritu lúdico de la película, e intervenir el texto original con una serie de notas escritas por Ramiro Sonzini. Si el Frankenstein los aburre, pueden saltar las notas y leer el texto de Candela como un texto autónomo, o saltar los párrafos y leer las notas de Sonzini como otro texto autónomo. Esperamos que lo(s) disfruten.

La vendedora de fósforos funciona como un imán que atrae todo lo que pasa cerca (1): la ópera homónima, los paros de transporte, las películas de Bresson, *Érase una vez en el Oeste* (1968). La historia es una excusa. Walter y Marie consiguieron trabajo recientemente. Él es director de teatro y ella cuida a una señora mayor (Margarita Fernández), que pasa sus tardes tocando el piano. Tienen una hermosa hija, Cleo, a la que se van pasando según sus actividades.

(1) La lista: *Ese imán conforma una lista de elementos. La lista es la base, los materiales. Lo que precede al relato. Después viene la posibilidad de mezclarlos. Infinitamente. Este juego combinatorio es lo que define la ficción. La forma de La vendedora de fósforos es el resultado de esas combinaciones, como esos libros para chicos en donde las hojas están llenas de puntos numerados que al ser unidos en orden revelan el dibujo, pero que si se unen siguiendo cualquier otra regla posible (múltiplos, pares, divisibles) devuelven una forma incierta.*

Parece que hay una pregunta pegada a todo el cine de Moguillansky sobre las posibilidades de trabajo en el mundo del arte contemporáneo. En *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014), se habla mucho de eso pero tanto palabrerío resonaba vacío. La mejor respuesta a ese problema son la forma de *El loro y el cisne*, de 2009, y de *La vendedora de fósforos*. En ellas, a partir de un encargo documental –filmar los ensayos de ballets o de una ópera– se agrega una línea argumental mínima y se va y se vuelve de ambos registros (2). Este modo de filmar, tan pegado a la vida, vuelve a las películas flexibles y livianas, sin ningún tipo de tara formal: incluyen involuntariamente el propio diario de rodaje.

(2) El pase: *Ahí está la clave de la película. Agarrar el problema de un elemento del listado y trasladarlo y aplicarlo en otro elemento (cada elemento puede ser pensado como una subtrama). Ese pase de un lado a otro es un pase de magia, porque transforma una cosa en otra, un pañuelo en paloma. Es lo que produce el movimiento que hace avanzar la trama. Hay una escena que es como un manual explicativo del procedimiento: la voz en off (interior) de Marie cuenta lo que le dice la vieja mientras le enseña a tocar el piano y lo que eso la lleva a pensar: “La izquierda”, le dice la vieja a Marie, “debía tocar como tocan los instrumentos graves de una orquesta”. Después le cuenta una anécdota sobre Gorki y Lenin escuchando esa misma sonata que está tocando pero, en otro tiempo y lugar: “Actualmente no se puede acariciar la cabeza de nadie (...), hay que golpear esas cabezas sin piedad”, le dice la vieja que dijo Lenin y a Marie la lleva a pensar en el paro de transportes en la ciudad y en lo mal que está la política argentina actual (utilizando la analogía de la mano izquierda y derecha tocando el piano para describir ambas alas de la militancia nacional) y, luego de una deriva más extensa sobre la*

desigualdad, concluye que los que gobiernan tienen todo y son capaces de “dejar morir a una niña en una noche de año nuevo” y con esto efectúa el pase a la siguiente escena, en la que Walter graba voces de niñas para la ópera.

Así van apareciendo diversos elementos que ocupan por un momento toda la atención, se retraen, y luego vuelven. Son los materiales con los que trabaja la ópera, pero la película también agrega su parte cinéfila. De ellos los personajes hablan y a veces los juzgan con sorna, desconfiando de la tendencia *contemporánea* (3) de la música que aparece. Helmut, el compositor alemán, hace música concreta pero después declara que su compositor favorito es Ennio Morricone. Ese tipo de tensiones aparece todo el tiempo: pareciera que a cada referencia de la alta cultura tiene que buscársele otra más popular, una especie de contrapeso. Lo mismo sucede con cierta aristocracia (más cultural que económica) en la que viven los personajes. Moguillansky trata de darles un marco real y les encuentra un contexto chirriante con algunos carteles de campañas políticas al fondo del plano, o usando el paro de transporte para hacer avanzar el argumento.

(3) Lo contemporáneo: *A Walter lo convocan para hacer la puesta en escena de una ópera que montará el compositor alemán Helmut Lachenmann en el Teatro Colón. Pero no una ópera normal, sino una contemporánea: hay argumento pero no hay personajes; hay cantantes pero son parte de la orquesta; se basa en el cuento fantástico del escritor danés Hans Christian Andersen pero también en una carta de Gudrun Ensslin, activista del ejército rojo alemán, y en un escrito de Da Vinci sobre un volcán de Italia, el Mongibello. Pareciera que “contemporáneo” significa mutar algo cuya forma original conocemos (una ópera, en este caso) al punto de volverlo irreconocible; ir desarmándolo, quitándole cosas e incorporando otras, y a partir de*

ese nuevo estado de desmembramiento y desidentización (una lista de partes) tratar de volver a armarlo y recuperar su identidad original (un vestigio de ella en realidad) mediante una forma novedosa. Encontrar esa forma es lo que tiene que hacer Walter. Y también Moguillansky, que en vez de una ópera tiene que reconstruir una comedia de enredos. ¿Cómo unir el montaje de la ópera de Lachenmann con la historia de amor de Walter y Marie? Mediante un simple pase: Walter está bloqueado, entonces le cuenta a Marie lo que tiene que hacer (le da la lista) y Marie le ofrece posibles soluciones para resolver la puesta (se pone a combinar los elementos de la lista), es decir que hay una transferencia del problema de una subtrama a otra para poder enlazarlos.

La política de *La vendedora de fósforos* no hay que buscarla tanto en los largos parlamentos de María Villar sobre el lugar de los partidos de izquierda en su país, sino en la concepción que tiene la película sobre la naturaleza de las imágenes. Todos los planos, filmados de manera documental o no, pueden ser habitados por la ficción. Lo mismo sucede con la música. Es como si utilizara Buenos Aires para trazar los apuntes de una futura comedia musical. Esa me resulta una tesis más desestabilizadora. Vemos la escena de la orquesta discutiendo sobre la posibilidad de un ensayo general el día del paro –con su salario correspondiente–, y la cámara se mueve, está desprolija, imagino que no habrán sido momentos muy cómodos para filmar. Pero después lo mismo sucede con la escena final, en la que mientras Margarita y Helmut siguen charlando y tocando el piano, vemos a Walter, María y Cleo que duermen. La desprolijidad es adrede. En ese último momento, la película termina de mostrar sus cartas, y al mismo tiempo se deshace de cualquier idea preconcebida de elegancia (4).

(4) Ein Kinderspiel: *En la última escena Walter, Marie, Cleo y Helmut pasan la noche en la casa de Margarita esperando que se levante el paro de transporte y puedan volver a su casa. Mientras la familia intenta dormir en un sillón, Helmut entra en modo seductor y se la pasa tocando obras de Ennio Morricone y hablándole a la vieja de cuando era joven y se juntaba con honorables miembros de la RAF en los setenta: “Yo en esa época, 69 o 70, era cuestionado por los jóvenes. ¿Para qué sirve tu llamada ‘música de vanguardia’? Lo único que hacés son payasadas para la burguesía. ¿No es una suerte de divertimento exótico? ¡No, yo no quería ser divertido; yo quería ser serio! No deberían ver sólo locura. Deberían entender que hay un método detrás de la locura. Es cosa seria. No son sólo payasadas. Esto es una provocación. Porque la gente no va a un concierto para ser molestada. Quieren ser felices”. Margarita lo escucha como si estuviera en otra, hasta que le suelta de golpe: “Pero tu música no es provocativa”. Silencio. Ella se ríe. Él queda boquiabierto. “Es como un juego. Para niños.” Silencio. “Ein Kinderspiel.”*

Los propios materiales que conviven en la película generan tensiones internas que no terminan de resolverse (5). La película las expone a la vez que las deja en suspenso. Presenta sus costuras, sus contradicciones, sin miedo ni cálculos previos (6). Por eso es tan frágil, más deseosa de nuestro afecto que de nuestra aprobación.

(5) La pianista y la actriz: *Hay una escena notable en la casa de Margarita, en la que Marie se roba dos fajos de billetes y se los esconde en el corpiño y luego se pone a trabajar. La vieja toca una obra de Schubert, totalmente compenetrada, mientras Marie la sigue atentamente y le da vuelta las páginas de la partitura. Hay algo extraño en*

este momento. Pareciera que la película por primera vez se concentra solamente en la pureza del material que registra en presente y se olvida del juego de pases. Aquí la interpretación de Margarita Fernández lo es todo y la película se concentra a fondo, con una mayoría de planos detalle de las manos tocando (extensos, que dan cuenta del virtuosismo) y primeros planos de su rostro cuya inexpressividad no impide que veamos el nivel de concentración que alcanza. Cuando termina la obra, levanta levemente la cabeza y mira a Marie casi de reojo pero incesantemente; esta la mira e inmediatamente baja la vista. La vieja sostiene la mirada, que por momentos resulta inquisidora y por momentos perdida, introspectiva. De fondo resuena el eco de la última nota y se produce una tensión sorprendente. Por un segundo pareciera que estamos ante el final de un duelo. Hay algo que choca entre estas dos mujeres, desde el comienzo hasta el final de la película. La vieja es la encarnación de lo documental: todo en ella está como desfasado, siempre demora un poco más en decir su diálogo o irrumpe súbitamente cuando nadie la espera, salvo cuando toca y la película se acomoda a ella. Marie es todo lo opuesto: es la encarnación de la ficción, cada milímetro de su presencia produce ficción. Podríamos pensar que el arco de tensión que se crea entre ambas es lo que define a la película, y que se expresa también en ese intento de nivelar lo alto y lo bajo, entre la erudición musical/cinéfila/literaria y los problemas económicos/laborales, entre el deseo de hacer obras de vanguardia (musicales y cinematográficas) y que estas estén conectadas con la realidad, que interpelen al mundo, entre el cuento de hadas y la guerrilla revolucionaria.

(6) El accidente: *En medio de la escena-manual-explicativo-del-procedimiento-pase ocurre un accidente: Marie está abstraída en sus pensamientos (el monólogo que escuchamos en off) mientras Margarita toca el piano. De repente le dice: “¡Mirame las manos, María!”*, lo que produce una reacción sorprendente en ella: *se tienta y empieza a reír, pero lo hace como a destiempo, en una reacción no “actuada”*. El reto de la vieja verdaderamente sorprendió a la actriz, regalándonos un momento casi secreto pero extremadamente conmovedor. Un detalle clave: cuando Marie le da rienda suelta a su desparpajo el monólogo interior se interrumpe, como si Moguillansky reconociera que tal exabrupto lo sorprendió también a él, y entendió que había que mantenerlo dentro del sistema porque estos accidentes son una parte fundamental del experimento que está llevando a cabo, son los representantes de la porción de mundo que se escapa al control, y por contraste ayudan a definir la forma de juego del juego que está intentando concretar. (7)

(7) Paréntesis: *Mientras escribo estas notas leo el Diario argentino de Witold Gombrowicz. Anoche, antes de dormir, me encontré con esto, que es mejor cierre que cualquiera que pueda imaginar yo: “En la confusión de mi vida, en este caos de acontecimientos, noté desde hace tiempo cierta lógica en el desarrollo de las tramas. Cuando un pensamiento llega a ser dominante, empiezan a multiplicarse hechos que lo estimulan desde el exterior; es como si la realidad exterior comenzara a colaborar con la interior”*.

Álvaro Bretal nació en La Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina. Es estudiante avanzado de la carrera de Sociología (FAHCE-UNLP). Ha colaborado en las revistas digitales *Détour*, *Tierra en trance* y *Caligari*, y en los portales web *indieHearts* y *Marcha*. Actualmente es miembro del espacio editorial de la revista digital *La Cueva de Chauvet* y escribe regularmente en *Revista Pulsión*. Colaboró en la edición del libro *La imagen primigenia* (Malisia, 2016). Dicta cursos sobre historia del cine. Es miembro del espacio cultural Colectivo Rutemberg, con quienes fundó la editorial del mismo nombre y editó el libro *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (Rutemberg, 2019).

Ficciones destructivas. Mosaico (Néstor Paternostro, 1969) y Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1964): miradas ácidas sobre productos culturales para el consumo masivo

POR ÁLVARO BRETAL

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

Se trata, sin embargo, de un relato algo esquemático e injusto. Es posible ver las cosas de otra manera, descubriendo un afán crítico en algunos films de aquella primera ola. Tal vez esa crítica no estuviera dirigida de forma explícita al imperialismo, a la burguesía o a los gobiernos autoritarios. Pero lejos de anular el valor crítico de las obras, eso invita a pensar, a la distancia, cuáles eran –y por qué– los objetivos de sus dardos. Puntualmente, me interesa detenerme en dos películas de los sesenta que comparten un análisis ácido de la industria cultural capitalista. Una es *Pajarito*

Gómez (1964), tercer largometraje de Rodolfo Kuhn, sobre el ascenso a la fama de un cantante pop. En la otra, *Mosaico* (1969, titulada *La vida de una modelo*), debut de Néstor Paternostro, una joven modelo se introduce en el mundo de la publicidad. Si bien ambas retratan industrias creadas y manipuladas por empresarios, se trata de productos destinados al consumo masivo o popular, lo cual introduce un segundo factor crítico. A la visión irónica de los decadentes universos del capitalismo cultural hay que agregarle la recepción –sobre todo en el film de Kuhn– de un público irreflexivo que, a través del consumo del producto, avala su existencia. No sólo se trata de películas que buscan generar una comunicación con el público sin caer en la complacencia, sino que incluso lanzan una mirada particularmente ácida a ese público con el que intentan comunicarse.

Kuhn venía de filmar *Los jóvenes viejos* (1962), un film sobre tres amigos y un viaje a Mar del Plata, en el que los tiempos muertos ponían en escena la desorientación y el desamparo de cierta juventud burguesa de comienzos de los sesenta. *Los jóvenes viejos* estaba en sintonía con el cine de contemporáneos como Torre Nilsson o Manuel Antin. El quiebre de *Pajarito Gómez* –cuyo subtítulo, *Una vida feliz*, enfatiza la distancia irónica de la perspectiva de Kuhn– es muy marcado: si bien no es la única película de la época en la que hay un interés en analizar relaciones de poder (podemos pensar en *Dar la cara* de José A. Martínez Suárez, de 1962, o *El jefe* de Fernando Ayala, de 1958), la diferencia es que acá el foco no está puesto tanto en los vínculos interpersonales como en la estructura de un mercado cultural –el musical– que sólo puede concebir al arte como mercancía y, en ese proceso, devorarse a cualquier persona que tenga la desgracia de caer entre sus engranajes. Con canciones compuestas por Kuhn, el humorista Carlos del Peral y el escritor Paco Urendo, la referencia más clara de *Pajarito Gómez* son los grupos pop prefabricados de los sesenta (El Club del Clan y, específicamente, la figura de Palito Ortega), y sugiere que detrás de esos fenómenos de masa

existen mecanismos oscuros de explotación y ocultamiento. La vida privada de Pajarito (Héctor Pellegrini) se vuelve pública y, para eso, es necesario crear una ficción de unidad familiar y candidez provinciana.

Paternostro, por su parte, estrena su primer film en noviembre de 1969 (si bien antes había transitado por algunos festivales), durante la llamada “segunda ola” del Nuevo Cine Argentino. El director formaba parte del Grupo de los Cinco, que también incluía a Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Ricardo Becher y Juan José Stagnaro. Figura inventada por el periodismo de la época, el grupo nucleaba a cinco cineastas independientes, provenientes de la publicidad, que aún no habían estrenado sus óperas primas. Con el estreno de sus primeras obras, sin embargo, se revelaría la distancia (formal, narrativa e ideológica) entre los cineastas, lo cual marcaría su pronta disolución. Por otra parte, sólo en *The Players vs. Ángeles caídos* (1969) de Fischerman –el más arriesgado y vanguardista de los cinco debuts– hubo algo parecido a un trabajo colectivo. Paternostro financió *Mosaico* con el dinero que ganaba haciendo publicidades, y lo acompañó en la realización del film un equipo técnico que se desempeñaba en el mismo rubro. Técnicamente brillante, con un ritmo acelerado marcado por las composiciones de aire jazzístico de Alberto Núñez Palacios y las canciones de Owe Monk y los Con’s Combo, la ópera prima de Paternostro cuenta el descubrimiento de una modelo (Perla Caron) por parte de un ejecutivo de la publicidad (Federico Luppi), su ascenso al estrellato y su inevitable colapso, tras una serie de engaños, decepciones, abusos y la siempre complicada confusión entre el ámbito personal y el profesional. Sin embargo, *Mosaico* triunfa, entre otras cosas, porque pone en segundo plano el vínculo personal entre el publicista y la modelo, enfatizando la lógica cínica y destructiva del mercado publicitario.

Tanto en *Pajarito Gómez* como en *Mosaico* el concepto de “lo popular” aparece cargado de tensiones e incomodidad. Ambas películas, si bien se inscriben dentro de lineamientos estéticos y

narrativos propios de las nuevas olas de los sesenta (modernismo, fragmentación, distanciamiento, diálogo con la publicidad), no tienen un lenguaje hermético. *Pajarito Gómez* es, ciertamente, más accesible que el film previo de Kuhn, y *Mosaico* se diferencia de otros debuts de miembros del Grupo de los Cinco al no apelar a una experimentalidad radical (Fischerman y *The Players vs. Ángeles caídos*) ni retratar a grupos minoritarios como la bohemia porteña de la época (Becher y *Tiro de gracia*). Los films de Kuhn y Paternostro se sumergen en la burguesía cultural para demolerla. Incluso, en el caso de *Mosaico*, Paternostro –que, como varios de sus coetáneos, venía desarrollando un extenso trabajo en el mundo de la publicidad– se apropia del lenguaje del universo al que busca criticar y hasta usa varios fragmentos de publicidades reales. Hay algo fascinante en la acción de meterse a fondo en un mundo ajeno y poderoso para luego distanciarse, exponiendo sus miserias e injusticias.

Uno de los momentos más significativos de *Mosaico* ocurre cuando el publicista asiste a un happening que consiste en un hombre que insulta al público presente. Lo relevante de la escena tiene que ver con la representación del público, un elemento central tanto en el film de Paternostro como en el de Kuhn. En *Mosaico*, el público del happening es también el público del film. La voluntad de ambas películas es interpelar a sus espectadores en tanto consumidores de música pop, en un caso, y de la publicidad, en el otro. Los films introducen a la recepción como parte de su crítica cultural. En la película de Paternostro, tras asistir a otra performance, en el contexto de una fiesta, la modelo huye asustada porque “de pronto [los asistentes] parecían autómatas”. Entre risas, el publicista le contesta “¿eso te asustó?”, y la película corta a una muchedumbre tomada desde arriba (en lo que parece ser una estación de trenes) y al proceso de envasado de una gaseosa. Hay algo mecánico, poco reflexivo, en la consumición de ciertos productos y eso puede extenderse a otros ámbitos de nuestra vida. La producción en masa implica

un consumo en masa. La publicidad degrada a sus espectadores y ellos ofrecen poca o nula resistencia. En *Pajarito Gómez*, varios intelectuales tienen una charla televisiva sobre el “arte de masas” y los consumos populares en la que, con cinismo, uno de ellos (sociólogo) afirma que los productores y las empresas no fabrican tendencias, sino que aprovechan intereses que ya existían previamente en el público. Y remata: “Hitler, por ejemplo, toma la persecución judía y la explota, pero la persecución judía ya era cosa común en Alemania”.

Las críticas de productos populares que proponen Kuhn y Paternostro comparten, más allá de diferencias estéticas y narrativas, un rechazo a la ampulosidad y a la mirada despectiva sobre ese “pueblo” consumidor. No hay lástima, pero tampoco condescendencia. ¿Cómo emitir un juicio crítico sobre lo popular sin caer en el reaccionarismo?, podría ser la pregunta. Se trata de reflexionar políticamente, sin renegar del hecho –finalmente inocultable– de que en el fondo de todo esto hay posicionamientos ideológicos más o menos definidos. Allí está la clave, y lo que determina que haya un abismo entre estas películas y ciertos representantes contemporáneos (pienso, por ejemplo, en *El ciudadano ilustre* de la dupla Cohn-Duprat, 2016) que, con la excusa de que lo popular es factible de ser criticado, construyen representaciones indiscriminadas en las que las personas humildes y de clase media siempre transitan entre la imbecilidad y la maldad. Si podemos acordar que en la actualidad existen productos culturales masivos que necesitan ser analizados –con inteligencia, con gracia, con acidez– desde la izquierda, aunque más no sea para entender un poco mejor lo popular, y si acordamos que es posible hacerlo sin subestimar a sus consumidores, ¿dónde están hoy esas películas? ¿Existen o han sido relegadas por otros intereses políticos y personales? ¿O tal vez naturalizamos tanto ciertos productos culturales que ya ni nos preguntamos por sus orígenes, su relevancia y las razones de su éxito?

Lucas Granero nació en la Argentina. Es egresado de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Fue uno de los fundadores de la página web *Las Pistas*. En la actualidad se desempeña como uno de los editores de *La Vida Útil*, que ya va por su segundo número en papel. Sus textos han aparecido en publicaciones como *Grupo Kane* y *Cinéfilo*, entre otras. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine.

Las lentas sombras. Los recorridos de *El limonero real* (Gustavo Fontán, 2016)

POR LUCAS GRANERO

“Amanece y ya está con los ojos abiertos”: tal es la frase con la que Juan José Saer abre su libro *El limonero real* y que Gustavo Fontán toma como base para su adaptación cinematográfica. Esa descripción inicial sirve como base para que una película como esta exista y no resulta para nada descabellado que Fontán la tome como emblema. ¿Qué ve ese hombre cuando amanece? En principio, una imagen nebulosa del río Paraná, ese que forma parte de su vida, el que tantas veces le ha devuelto su reflejo. Pero sobre todo se enfrenta siempre con la visión de un pasado que nunca deja de latir, constante en formas insospechadas, fantasmagóricamente presente al igual que la niebla matinal. O quizás sea que Wenceslao, el hombre en cuestión, abra los ojos pero no vea nada, afectado por los avatares de una percepción alucinada de ese contexto que lo rodea, en el que todo parece acontecer como en una siesta imposible de interrumpir y sólo sea posible arrastrarse entre las horas de ese 31 de diciembre en el que acontece el relato de la misma manera en la que el agua del río discurre por sus cauces.

“Adaptación” es una palabra que a esta película le queda chica. Fontán no ha querido acercarse a la novela, sino a la experiencia de vivirla. Quizás es esa intención de aprehender el ritmo propio de la literatura de Saer la que ha convertido a *El limonero real* (2016) en una película de sensaciones antes que de acontecimientos que, aunque no se los vea, están presentes en los cuerpos de cada uno de los personajes con la diferencia de que algunos han aprendido a llevar el peso de los mismos mientras que otros aún no saben cómo hacerlo. Este es un camino que Fontán conoce porque su cine ya ha circulado por este entorno de río y vegetación. *La orilla que se abisma* (2008)

y *El rostro* (2012) navegan también por el río Paraná, aunque el puerto al que arriban sea levemente diferente. En la primera de ellas, acaso la más cercana, el desafío era encontrarle imágenes a la experiencia poética de Juan L. Ortiz, una vez más escapándole a las anquilosadas reglas de la adaptación y proponiendo en cambio un recorrido múltiple en sus aperturas y acercamientos. *El rostro*, vista ahora a la sombra de su nueva película, se revela casi como un apéndice de esta, en la que pasado y presente se unen en un momento de celebración para luego volver a su estado de evanescencia perpetua. Junto con *El limonero real* forman una trilogía que centra su importancia en torno a la propia naturaleza de ese río que los cerca y del que Fontán extrae la lógica elemental de su cine: la corriente interminable de temporalidades que se entremezclan, como si de pequeñas olas que van y vienen se tratase.

Amanece, entonces, y con la llegada del alba se ilumina el último día del año en un diciembre que calcina pero al que Wenceslao y los suyos están acostumbrados. Es día de festejos y las horas se organizan en torno a la anhelada noche. Wenceslao saldrá de su hogar rumbo a la casa de Rosa, su cuñada, donde se llevará a cabo la celebración. Su mujer, hermana de Rosa, se quedará en la casa, escapando de la reunión familiar, porque asistir a una fiesta no sería respetuoso con su estado de ánimo, con su suspensión, con ese estar pero no estar cuyo profundo motivo iremos conociendo de a poco, a medida que su hermana se queje por su ausencia y Wenceslao se lo reproche en silencio. Antes de partir, Wenceslao recolecta limones de su árbol. Y si este se trata de un momento importante es porque en su aparente nimiedad encierra la gran perplejidad ante la cual nos dejan los pequeños actos cotidianos si se les presta la debida atención. Hay algo de una fragilidad insoslayable en la manera en que Wenceslao se contacta con el entorno que lo rodea y no será esta la única vez que lo veamos en tal condición. Hay en *El limonero real* dos viajes por el río, uno de día, otro de noche. Una ida y un regreso.

Entre esos dos desplazamientos se encuentra la reunión con los otros, pero sobre todo una sentida aproximación a la ausencia.

Fontán siempre ha sabido darle a estos momentos la atención que merecen. No estaríamos equivocados al enunciar que todo su cine se piensa en torno a la pequeñez de algunos gestos, movimientos, luces. Elementos a los que su cámara vuelve enormes, capturados en su desnuda belleza. En ese viaje inicial de Wenceslao por el río se encuentra un momento de inusitada grandeza para algo tan chico. Navega por el río acompañado de su sobrino. Ninguno de los dos habla: el sonido que los enreda es el del propio contexto con sus pájaros, su agua, su viento que mueve las hojas, convirtiendo todo en una sinfonía hecha de follaje. Y esto es importante porque aquí el viento no sólo se ve sino que también se escucha al igual que ese río al que Fontán registra en todos sus estados posibles, sorprendido incluso por una breve lluvia, un chaparrón inesperado, que los agarra a los personajes mientras se mueven por el agua. Una lluvia que no se corresponde con el tiempo presente, sino que acontece como un arrebató que viene de más lejos, del pasado que siempre envuelve, una reminiscencia momentánea en ese recorrido que Wenceslao ha hecho ya tantas veces. Y de pronto otra vez el sol. Todos los elementos naturales forman parte de esta película porque de ellos está hecha. Incluso podríamos decir que *El limonero real* es elemental en un sentido estricto porque todo lo que en ella se muestra es esencial, primario. Así lo son las emociones que mueven a los personajes: un duelo que no cesa, una culpa, la momentánea felicidad de un baile. La naturaleza misma se contagia de esas emociones y por ello la percibimos algo suspendida por momentos, como si los personajes se separaran de ella, sumidos en una fuga emocional que interrumpe el flujo normal de sus percepciones. Wenceslao ansía esa fuga y la realiza cada vez que puede: primero en una siesta que parece extenderse más de lo debido (“te anduvimos buscando por todos lados”, le reclamará Rosa) y sobre todo en una zambullida

al río, un desplazamiento hasta el fondo verde, donde encontrará un refugio momentáneo, la tan deseada “explosión de la zambullida”, tal como Saer la refiere en su novela.

Pero acaso lo más importante suceda en el viaje de regreso al hogar. Sumido en la oscuridad total, Wenceslao casi no se percibe dentro de la densa noche y sin embargo somos capaces de verlo todo porque así lo permite Fontán. Aquí, no sólo se ve con los ojos sino también con los oídos. Que Fontán permita un momento de oscuridad total dentro de su película es una clara señal de la importancia sonora que rige a *El limonero real*. Uno podría cerrar los ojos y de todas formas ver la película a través de su sonido porque así como las hojas de un árbol moviéndose al viento guían hacia los más variados recuerdos, el sonido de los remos repetido como mantra funciona como un rumor que permite la apertura del tiempo y su depósito: la memoria que se activa, imparable, y lo enreda todo.

La luna, gigantesca, aparece como la única fuente de luz posible de guiar el viaje de Wenceslao. Pero él no la necesita: sabe muy bien cuál es el camino y se mueve por ese río con magnética precisión, como si sólo hubiera una sola ruta posible. Así llegará Wenceslao a su hogar, con esa luz golpeándole la espalda. Quizás volverá a pensar mientras escucha esa canción que forman los susurros rítmicos del remo, en esa historia que se contó en la fiesta, en la cual él vio a su hijo muerto con la forma de un ángel, vigilándolo desde lo más alto de un árbol. Tal vez pensará en acercarse a ese árbol y ver si la aparición se hace concreta una vez más en ese amanecer. Pero al llegar a su casa, Wenceslao se sienta frente al río. No queda nada por hacer en el día, excepto esperar la llegada del alba, la primera luz de un nuevo año. Y no podrá hacer otra cosa que recibirla con los ojos bien abiertos.

Arantxa Luna nació en México en 1990. Es guionista y crítica de cine, egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM). Ha escrito en las revistas *Código*, *Nexos*, *Cine Premiere*, *Sector Cine*, además de ser panelista en el programa *Mi cine, tu cine* de Canal Once, y colaboradora en festivales como el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) y el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). Actualmente es la encargada de prensa y comunicación en INTERIOR XIII, distribuidora y productora de cine en México y Colombia. Es estudiante en el Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc) con líneas de trabajo sobre feminismo y desaparición forzada.

Acuérdate, Rulfo

POR ARANTXA LUNA

Es difícil definir la relación entre Juan Rulfo (Sayula, 1917) y el cine. Una ley que no es ley dicta que uno de los escritores pilares de la literatura debe ser explorado a través de la imagen en movimiento. En el caso de Rulfo, no nos enfrentamos a versiones extendidas o alternativas, textos originales volátiles, cambiantes: su obra es la seducción de la simplicidad¹ resumida en tres libros, visibles y a la mano, pero que condensan un universo único y, probablemente, de los más complejos de traducir.

Sí, el punto clave es el verbo “traducir”. La densidad narrativa en la literatura de Rulfo es bien conocida y característica de su nombre. Lo rulfiano ha trascendido lo literario para insertarse en conceptos universales como la condición humana y la definición de lo mexicano. Por otro lado, la pasión del escritor por la fotografía y los temas que aborda en ella son, ciertamente, un juego de complementos: de la literatura a la fotografía y viceversa. Gracias al acompañamiento entre la literatura y la fotografía, sus obras visibilizan una recopilación de imágenes de lo que era (o es) vivir en México. Esta unión pudo engendrar un talento innato para lo audiovisual: la escritura a través del guion (una práctica que realizó) y la mirada entrenada y sensible.

Por el contrario, Rulfo se mostró cauteloso con el lenguaje audiovisual y son conocidas sus colaboraciones como: co-argumentista y co-adaptador en *Paloma herida* (Emilio Fernández, 1962); argumentista en *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964); co-guionista en *Pedro Páramo. El hombre de la media*

1 Olivier, Florence, “La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo”, en Juan Rulfo. Toda la obra, Universidad de Costa Rica, 1996, p. 735.

luna (José Bolaños, 1976) y una fugaz aparición en *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964), aunque negó algunas de ellas y mostró poco entusiasmo por otras tantas. Eso sin mencionar las adaptaciones de sus obras como *Talpa* (Alfredo B. Crevenna, 1956) o *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967), por las que expresó decepción.

A pesar de esto, hay una conexión especial entre su literatura, la fotografía y el cine. Un entramado de tres protagonistas que piden una sensibilidad muy particular que no se refiere, de ninguna manera, a una “exquisitez” o a una experiencia dogmática. Por el contrario, el viaje cinematográfico hacia Rulfo debe ser absolutamente libre: “Encontrar el recurso estilístico correspondiente al lenguaje cinematográfico implica haber detectado en el lenguaje literario aquello que le da un carácter singular al texto, haber entendido otro sentido, más allá de la anécdota”, afirma Gabriela Yanez.²

Aunque Yanez sólo se refiere aquí a la literatura, es claro que el objetivo de un cineasta, gracias al entendimiento de los diferentes lenguajes, es crear, no ilustrar, un punto de partida fundamental que no fue del todo entendido en las primeras adaptaciones de *Pedro Páramo*, algunos cuentos de *El llano en llamas* (como “Talpa”) o el caso de *El gallo de oro*, un texto que fue pensado para cine pero que se ha visto limitado a la historia superficial con un Ignacio López Tarso como un Dionisio Pinzón poco convincente o una Lucha Villa proveniente del estereotipo femenino.

En ese sentido, mirar a Rulfo desde el cine conlleva una aventura titánica, estremecedora y, al mismo tiempo, excitante. En la década del sesenta, dos producciones lograron, con el reconocimiento de la crítica y del propio Rulfo, un ejercicio novedoso que rebasó las exigencias comerciales o las carencias creativas:

2 Yanez, Gabriela, Juan Rulfo y el cine, Universidad de Guadalajara, México, 1993, p. 32

El despojo (Antonio Reynoso, 1960), y *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964). En el primero, Rulfo fue guionista y en el segundo, autor del texto poético que acompaña la narración.

Las dos producciones tienen un punto de intersección: la experimentación del lenguaje audiovisual como vehículo y creador de sentido. Por ejemplo: en *Pedro Páramo*, ¿cómo hacer de los saltos de espacio y tiempo una imagen audiovisual? Al detectar la inexistencia de la cronología convencional en los textos del escritor jalisciense, lo simbólico y lo abstracto impregnan el trabajo de Reynoso y Gámez. Su perspectiva del México de los desposeídos captura la esencia que se niega a una fidelidad acartonada de las historias y buscan la fuerza del estilo literario.

Desde la concepción de sus primeros cuentos publicados en las revistas *América* y *Pan*, el reto sigue vigente. Posteriores a estos dos títulos experimentales, llegaron nuevas propuestas que asemejan esta soltura creativa: *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972); *El imperio de la fortuna* (Arturo Rips-tein, 1986), basada en *El gallo de oro*; *Tras el horizonte* (1984) y *Los confines* (1986), ambas de Mitl Valdez; la trilogía en los años noventa de Rafael Corkidi: *Rulfo aeternum* (1991), *Pasajeros de Luvina* (1993) y *Urbano y Natalia* (1994). La gran mayoría están basadas en un collage de los cuentos de Rulfo.

Si bien el telón de fondo de las obras de Rulfo es un contexto posterior a la Revolución Mexicana, sería ingenuo pensar que su alcance está reservado a esa temporalidad. La relación de Rulfo y el cine, además de la obsesión de traducir su agudeza a imágenes, incluye el reconocimiento de su vigencia a más de sesenta años de la publicación formal de sus cuentos en *El llano en llamas*.

Los ejes de su literatura como lo espectral, una violencia que actúa hacia el interior, la temporalidad alterna, un sinsentido perpetuo que explora el alcance de los recuerdos, por mencionar algunos, retratan –como pocos lo han logrado– un México

en tonos grises, gobernado por destinos funestos que se arremolinan en una cosmovisión dolorosa, depredadora.

Aunque hace unos años parecía que sólo el cine experimental podía penetrar con mayor contundencia en el estilo del autor de *Pedro Páramo*, la continua búsqueda del lenguaje ha logrado que se trasciendan los parajes fantasmagóricos literarios. Un logro que retumba en la creación fílmica posterior: un cine que mira su pasado lacerante y absorbe la herencia de lo que somos como país ilegible. No debería sorprendernos que el cine, como espacio para trastocar, sea una de las disciplinas más interesadas en ello.

Así, a pesar de la tropezada relación entre el escritor y el séptimo arte, el universo de Juan Rulfo pasa a ser una constante en la cinematografía mexicana, una herencia en la que los grandes temas del autor jalisciense rompen estructuras, perduran para regresar una y otra vez.

En ese sentido, su presencia rompe la representación de un folklore mexicano. Atrás quedan las mujeres del campo con vestidos coloridos, sumisas, planas, prototípicas, o los hombres con traje, botas y sombrero, los machos cantores que parecen estar exentos de las adversidades y reproducen una mirada bucólica de la vida en el campo.

El cine mexicano de los últimos años ha buscado que la realidad y la metáfora trabajen al mismo tiempo, una exploración decididamente rulfiana para abordar lo social. Pensemos en *Japón* (Carlos Reygadas, 2003), en la que el paisaje y la introspección son un personaje más; la crudeza que alcanza niveles míticos en el cine de Escalante, la densidad documental de la Sección Michoacana de la Selección Oficial del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) en la que la identidad de las comunidades son un campo fértil de creación. Regresemos también a *Zona cero* (Carolina Rivas, 2003), que decide usar la semejanza estética de los parajes rulfianos, veamos *Tempes-tad* (Tatiana Huezo, 2016) o *La libertad del diablo* (Everardo

González, 2017), documentales que han diluido sus temáticas hacia lo poético. Pensemos, incluso, en el videoclip “3ww” de la banda inglesa Alt-J con sus reminiscencias al viaje de Juan Preciado y el trascender después de la muerte.

Los caminos que ha tomado una parte del cine mexicano, o las expresiones audiovisuales cercanas a él, demuestran que, al igual que Rulfo, su interés sobrepasa el estudio de una identidad monolítica para alojarse en la memoria y trazar la geografía de un paraje desolado que necesita, con urgencia, curar sus heridas.

Como señala el hijo menor de Rulfo, Juan Carlos, un destacado documentalista: “Las grandes enseñanzas del Jefe fueron saber escuchar y ver a la gente. Yo me agarré de ambas porque el cine se trata de eso”.³ Sí, Rulfo es cinematográfico, es desquiciadamente vigente, contemporáneo, necesario.

Acuérdate, Rulfo, pues gracias a ti, esta evocación dolorosa de la memoria ha logrado que los creadores, herederos del México que habitaste, perduren, renueven y sanen a través de la imagen en movimiento.

3 González, Héctor, “Juan Carlos Rulfo: ‘Pedro Páramo podría ser un perfecto Chapo Guzmán’”, Milenio, consultado en línea el 13 de mayo de 2017.

Mercedes Orden nació en la Argentina en 1988. Es periodista cultural, licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires. Su tesina de grado publicada se titula “Andréi Tarkovski. El cine como crítica de la técnica”. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine. Se desempeñó como editora y redactora en revista *Caligari* y como columnista en LPS Radio. Es creadora de *Cinema Sonor* (www.cinemasonor.com), sitio web en el que desarrolla una crítica especializada en cine independiente, social y de autor.

Adirley Queirós: ficción y realidad en el sometimiento

POR MERCEDES ORDEN

Adirley Queirós es una figura notable del cine social brasileiro contemporáneo. Nacido en Morro Agudo de Goiás, Brasil, el 18 de julio de 1970, este director propone en sus trabajos una denuncia de las diferencias entre el centro y la periferia, más exactamente entre Brasilia y Ceilândia, una ciudad satélite cuya historia queda retratada en su primer largometraje: *A Cidade é uma Só?* (2012). Allí se relata la crónica de una promesa incumplida: la de mejorar las condiciones de vida de un cierto grupo de Brasilia. Esto iba a ocurrir, decían las propagandas y *jingles* de fines de los sesenta, si corrían a todo un pueblo del centro y lo llevaban a una especie de tierra prometida cercana, es decir, Ceilândia, lugar que hasta entonces era una tierra desértica y que se presentaba ahora como un área con los servicios públicos necesarios. De fondo, la intención era clara: expulsar a los pobres de esas tierras que se les acusaba haber invadido, correrlos de la ruta aérea nacional e internacional por donde las autoridades pasaban y llevarlos lo más lejos posible, donde no resulten visibles.

En esta limpieza de la clase baja se evidencia el engaño llevado a cabo por parte del gobierno planteando una ilusión erigida en nombre de un futuro mejor, una ilusión que en verdad se traduce como una campaña de erradicación. Engaño que, como se declara en las posteriores películas de este autor, precarizó aún más la situación de una clase vulnerable a la vez que amplió la grieta a nivel político, económico, social y cultural de la periferia en relación con el centro.

Vos, chabón, ¿de qué lado estás?

Entre las primeras leyendas que presenta *Fora do campo* (2010), se explica que sólo el ocho por ciento de los jugadores de fútbol de Brasil llegan a formar parte de la elite de ese deporte. No es este pequeño porcentaje el que le interesa a Adirley, sino el resto: los que quedan en el camino, los que no son centro de atención sino parte de una mayoría postergada. Una clave presente en el director que se detecta no sólo en lo que respecta a la dimensión espacial sino también simbólica. Este mediometrage documental se acerca a un terreno conocido por este ex futbolista devenido en cineasta y observa no la frivolidad de la fama, el dinero y los autos importados, sino aquellos sujetos que podrían ser entendidos como los *periféricos* dentro del mundo deportivo.

Queirós exhibe los contrastes como una decisión política y temática dentro de su obra. Una política que es contada a través de denuncias que incumben a Ceilândia, esa ciudad cuyo nombre se formó a partir de la sigla CEI: Campaña de Erradicación de las Invasiones. Los otros dos cortometrajes, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) y *Dias de Greve* (2009), actúan, de igual modo, como una especie de precuela de lo que luego trabajaría en los largos. Sientan las bases, exponen los conflictos de esas tierras, presentan a sus habitantes, quienes viven, quienes trabajan, se expresan, oyen sus músicas –donde el rap tiene un rol protagónico–, se detienen en sus corporalidades, en fin, muestran de manera fragmentaria aspectos concretos de la ciudad.

En *Las venas abiertas de América Latina*, el escritor Eduardo Galeano aseveraba: “Nuestra comarca del mundo, que hoy llamamos América Latina, fue precoz: se especializó en perder desde los remotos tiempos en que los europeos del Renacimiento se abalanzaron a través del mar y le hundieron los dientes en la garganta”. Si partimos, entonces, de considerar a Brasil como un postergado más dentro de la desigual división económica mundial desde antaño, esta ciudad satélite lleva adelante su construcción identitaria a partir de un doble despojo, ya que

además de ser una vena de la América relegada, lo es también en comparación con su centro.

Ceilândia es su musa, la inspiración que encuentra el cine de Adirley para tener la posibilidad de hablar de sus amigos, exponer las condiciones de producción de su vida. Ser un exponente, en tanto expone sus realidades. No es el Brasil de la samba, la playa, los morros, la feijoada, el amarillo y verde lo que se nos propone, no es el “orden y progreso” que flamea en su bandera lo que se observa, sino sus opuestos: el caos y el retroceso, un modo en que el centro creció explotando a las otras ciudades, invisibilizándolas, buscando deshacerse de ellas a cualquier costo.

De manera que, en el nivel temático, estas producciones no se alejan en gran medida unas de otras. La preocupación y las denuncias son similares, cambian las modalidades narrativas, así como también los motivos que se presentan, mientras que la lógica se repite –decisión que algunos críticos han tomado como un punto débil en su obra pero también puede resultar valioso a la hora de reforzar las ideas que plantea–.

En *Branco sai, preto fica* (2014) la diferencia social es trasladada hasta un salón de baile, Quarentão, el único de la ciudad en 1986 y donde se llevó a cabo un allanamiento con una orden clara: “Los blancos afuera, los negros se quedan”. La violencia del accionar policial se pone en primer plano. Una violencia física pero también simbólica alrededor de esta persecución. Un lado y el otro se exhiben, esta vez, poniendo el foco en uno de ellos: los que quedaron dentro y cómo sus vidas se vieron afectadas por esta situación. El Quarentão se presenta aquí como la identidad de ese pueblo y como una forma de mantener viva su historia, la historia de la desigualdad naturalizada y reproducida desde su fundación. Los protagonistas de este largometraje son Marquim del Tropa y Shokito, ambos en sillas de ruedas como víctimas de ese acto de discriminación y represión, en el que la realidad y la ficción se mezclan para demostrar que son parte de lo mismo.

Lo híbrido: ficción y no ficción

En sus inicios, el cine de Queirós se encontraba ubicado de forma clara en el documental. Sus primeros cortometrajes apuestan a la especificidad enfocada en un mismo territorio: el de los que pierden. De forma paulatina, con el avance de su filmografía, tal característica comienza a mutar y termina por encontrar un híbrido, una decisión firme de su trabajo en las distintas mixturas entre las operaciones de autenticación y ficcionalización, entendiendo a las mismas desde una perspectiva semiótica que las interpreta como parte de las “macrorreglas configuracionales que operando en recepción, permiten asociar los discursos –en términos de mayor/menor grado de adscripción– a los regímenes de lo ficcional o lo no ficcional”.¹

Su más reciente producción, *Era uma vez Brasília* (2017) consolida esa alianza donde la (ciencia) ficción y el cine documental se retroalimentan, algo que ya venía abriéndose paso en *Branco sai, preto fica*. De modo tal que ciertos elementos se repiten: el mix temporal, un viajero con una misión por cumplir y una sed de venganza. En la película de 2017 es wa (Wellington Abreu) el viajero intergaláctico –y uno de los protagonistas de esta historia– cuya misión es viajar hacia el pasado y matar al presidente el día de la inauguración de Brasília. Algo que en verdad no ocurre porque en vez de llegar a 1959, como estaba previsto, va a parar a Ceilândia, año 2016, donde se ve atravesado por los discursos expuestos dentro del Congreso en medio del debate por la destitución de Dilma Rousseff –un valioso material de archivo funciona como una modalidad *verosimilante*–. Allí conoce otras víctimas del sistema que, junto a él, se organizan para llevar a cabo una rebelión.

La ficción, que comienza por inventar personajes y llega a crear viajes temporales, quiebra el efecto de realidad de los

1 Coto, M.R. y Varela, G., Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas, Buenos Aires, La Crujía, 2012.

discursos para evidenciar la construcción, dejando al descubierto su intención de apelar a este recurso para tratar problemáticas actuales tan serias como son la desigualdad, la discriminación y su consecuente exclusión pensadas en relación con la memoria de un pueblo. Ocurre, por ejemplo, en la ya nombrada *Branco sai, preto fica* en la que se observa de forma clara el entrelazamiento de la memoria individual –con los cuerpos obligados a una vida en silla de ruedas a causa del accionar policial– y la colectiva –donde el Quarentão hace de centro de identificación colectiva de los habitantes–. Memorias construidas a partir de operaciones de ficcionalización donde se evocan a personas olvidadas por los distintos gobiernos, grupos relegados, colectivos obligados a ser invisibles, incómodos con el lugar que les asigna y donde acumulan odio y resentimiento mientras piensan un plan para llevar a cabo su venganza proponiendo un modo de hacer justicia por mano propia.

Hazlo tú mismo

Un coche puede ser una nave; retazos de caucho, el vestuario y algunos tubos convertirse en un arma de fuego. Al menos así se plantea en el universo de Queirós en el que la propuesta estética apela a lo lúdico recordando esa etapa de la infancia en la que lo único que importaba, a la hora de jugar, era apelar a la imaginación para crear mundos posibles. El reciclaje es allí la herramienta necesaria para el desarrollo de sus historias. Trabajar con lo que hay, proponer una especie de cine del proletariado, el cual se centra en esta clase a la vez que es consciente de no tener a su favor el control de los medios, a diferencia de las grandes corporaciones cinematográficas. Pero aun así no se inhibe de proponerse ir a la aventura, atravesar planetas y temporalidades, incluso imaginarse una especie de Liga de la Justicia –del subdesarrollo– aunque eso no se haga a través de formidables efectos especiales.

El espíritu del hazlo tú mismo (o *do it yourself*, defendido por las bandas de rock independiente) se convierte en la fortaleza necesaria y arma de distinción en el cine de Adirley, que se encarga de ser un defensor de esa actitud con completa seriedad y compromiso, haciendo de la autogestión un recurso a partir del cual se pueden plantear temáticas urgentes y hacerlas girar por festivales internacionales, posible por la elaboración de un trabajo prolijo, incluso aunque la propuesta sea una ciencia ficción de bajo presupuesto.

El director construye su estilo demostrando que el cine no necesita grandes desembolsos para poder hacer un óptimo planteamiento de sus ideas, sino, más bien, apelar a la inteligencia para encontrar el modo de llevar a la práctica la acción de pensar en imágenes. Por ejemplo, a partir de hacer que los desechos cooperen en la construcción de escenarios, pero también convirtiéndolos en temas, ya que lo que se denuncia no es más que una intención política que se propone postergar y desechar a ciertos sujetos, o –como se evidenciaba en su primer largometraje– presentar a Ceilândia como el lugar donde va a parar la chatarra, lo feo para la clase gobernante, lo obsoleto, desde el momento en que Brasilia quedó construida como una “ciudad utópica” en el gobierno de Juscelino Kubitschek y no necesitó más a esa mano de obra barata.

Un puente hacia el pasado

Un hombre en silla de ruedas (Marquim do Tropa) se acerca a una mujer (Andreia Vieira) en un puente. Ella lleva un brazalete de seguridad. Ese lugar es el único donde puede evadir el radar, el control policial que acompaña su cuerpo las veinticuatro horas, desde que ha salido de la cárcel. Este encuentro entre personajes que se presenta en *Era uma vez Brasília* (2017) explicita con la frase “siempre saben dónde estamos” lo que Queirós muestra en sus tres largometrajes: los mecanismos de control que recaen sobre la clase baja. ¿El motivo? Quizás

el temor de la clase gobernante, la necesidad de naturalizar el sometimiento de los pobres para así reproducir su poder o, posiblemente, ambos.

Entre helicópteros, pasaportes, presos puestos en filas y transportados en un tren junto a sus vigiladores, Adirley expone la inmovilidad de los cuerpos, un control político que llega hasta la instancia más íntima, sin dejar nada librado al azar. En su última producción, esto ocurre en medio de la oscuridad; allí aparecen ahogados sus personajes apenas iluminados por una linterna, el foco de un auto o el fuego. Una nocturnidad que queda confirmada por un hecho histórico reciente, una herida abierta en Brasil: el quiebre democrático que concretó el golpe de Estado y ubicó a Michel Temer en el poder, quien propuso *un puente hacia el futuro* mientras que lo que llevó a cabo fue la vuelta a un pasado de sometimiento a los intereses del campo y a los caprichos internacionales mientras le abría el paso a una derecha cada vez más conservadora, intolerante y fascista.

No hay, en esta última entrega de Queirós, un optimismo o prosperidad posible, sino una nostalgia que invade a los personajes en medio de la soledad. Los paisajes están devastados, el puente es el del retroceso, la oscuridad ocupa a todos los sujetos y rincones, los cuerpos están paralizados y, en medio de todo, una agonía que parece eterna. La noche es la metáfora. Una noche que atraviesa Brasil, que atravesamos todos en América Latina y desde la cual el director esboza su última esperanza: que el pueblo tome conciencia de las desigualdades, se organice y genere su propia rebelión contra las clases altas. Algo que, por el momento, parece por demás alejado.

Daniel Ángeles Hernández estudió periodismo y producción en la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con algunos estudios en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Ha colaborado con textos sobre cine y medios audiovisuales para las revistas mexicanas *Código*, *Iconica*, el portal *Time Out* y el diario *Milenio*. Participó en el Taller de Crítica y Jurado Joven en el 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, organizado conjuntamente entre el Festival y la carrera de Crítica de la Universidad del Cine. En 2017 fue ganador del 1° Concurso de Crítica Audiovisual del FICUNAM y en 2015 fue parte del Jurado Joven del MIC-Género. Es director de dos cortometrajes presentados en distintos festivales de México y ha sido profesor de periodismo y teorías del discurso en la UNAM y en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Nicolás Pereda, lo cotidiano deslucido

POR DANIEL ÁNGELES HERNÁNDEZ

La idea de vanguardias –aquella que se refiere a lo innovador, lo emancipador y a la ruptura– parece haber perdido su matiz a la par de volverse ambigua, por no decir que fue prostituida. En este sentido, vivimos bajo un esquema –capitalista, a fin de cuentas– en el que todo tiene que ser vanguardista hoy para dejar de serlo mañana. Vanguardia conservadora. Lo anterior hace más difícil poder discernir lo que acaso es realmente crítico, reaccionario y transgresor. El cine, en este escenario, parece tener cierta ventaja: es quizás la expresión artística más poderosa en los días que corren; en él converge la imagen, el sonido, la historia, la filosofía, la música, la literatura, la naturaleza, la ciencia, la política, etc., incluso en ocasiones sucede todo al mismo tiempo.

Sin embargo, en ese abanico de posibilidades, encontrar lo nuevo y estimulante en la pantalla se torna cada vez más difícil –la charlatanería no da tregua–. El veloz camino del cine, tal vez a ninguna parte, ha generado una crisis en el lenguaje que se expresa esencialmente en dos aristas; la primera y más evidente es esa que encontró en el montaje caótico una forma de entretenimiento y evasión. La otra es la reincidencia en fórmulas autorales, muecas que nunca son gestos, sin ánimo de innovación o quebranto. La obra de Nicolás Pereda (Ciudad de México, 1982) se circunscribe audazmente en el extremo de estas dos maneras cinematográficas.

Contra la espectacularidad. No hay mejor forma de ir contracorriente que el no ser espectacular, acostumbrados a grandes historias de acontecimientos extraordinarios, el no suceso, la ausencia de clímax y el nulo asomo de una vuelta de tuerca

son en sí mismos actos de resistencia. Las películas de Pereda deambulan en la cotidianeidad, la hacen forma y discurso, hasta convertirla una reflexión sobre lo que pasa sin notarlo esperando aquel evento que cambie el sentido de la vida. En *Juntos* (2009), nos presenta de manera exquisita un conflicto de pareja a través de largos planos, silencios parcos y conversaciones ordinarias que dejan entrever un intento por huir de la representación. Los actores parecen luchar por no actuar, desean ser orgánicos, mostrarse como son en su día a día ordinario, de ahí que los encuadres carezcan de preciosidad y que los colores sean opacos y deslavados, porque así es la vida de las clases menos favorecidas: la gente que retrata Pereda no vive en sets ni se acomoda al canon estético mercadológico.

Pereda se maneja con toda libertad e ingenio en la exploración y explotación de los recursos formales. Es un paisajista de lo cotidiano deslucido. Reflexiona descaradamente sobre las clases sociales a las que no pertenece, acaso como Buñuel en *Los olvidados* (1950), y lo hace no desde una posición de estudio o un exotismo clasista con aspiraciones panfletarias. En *Verano de Goliat* (2010) baraja tres historias que se desarrollan en un pueblo rural, la narrativa de cada una es parcial, lo cotidiano se vislumbra evidenciando eso que no notamos, pero está ahí, la vida misma en pequeños actos acaso sin importancia. *Verano de Goliat* cuenta esencialmente una historia de desamor y abandono que se intercala con dos narraciones sobre violencia y asesinatos. Es en esta película en la que Pereda exhibe deliciosamente uno de los recursos más citados de su obra, la repetición. Un hombre y una mujer discuten sentados en la cama, ella le cuestiona por qué la molesta si están bailando, ella simula romper un papel, en sus manos no hay nada; después, los volvemos a ver, ahora bailan, hay música y están en medio de la gente, ella le cuestiona por qué la molesta si están bailando, ella simula romper un papel, en sus manos no hay nada. El director mexicano revela el artificio de la imagen que no es, pone en evidencia

nuestra necesidad de entendimiento de la realidad a través de la representación, lo que vemos no es real y, sin embargo, lo entendemos, lo sentimos y lo recordamos. El cine es el arte de la simulación, parece decirnos.

El cine de Nicolás Pereda tiene voluntad de lenguaje, como lo tiene el de Miguel Gomes o el de Matías Piñeiro, dos cineastas con los que lo comparan en cada oportunidad. En *Los mejores temas* (2012), nuevamente constriñe la imagen en repeticiones, pero aquí además de emancipar al espectador, sirve como una metáfora del eterno retorno, lo que pasaría si las combinaciones se acabaran, pero nunca nada fuera igual; cada repetición es un ensayo que deja una experiencia y sobre ella se actúa. El tema central de la película es el regreso de un padre después de quince años de haberse ido, así comienza el film. A la mitad de este, todo vuelve a comenzar, pero el padre es otro actor y las actitudes son distintas, como si la primera llegada hubiera advertido a los personajes. Pereda nos vuelve a decir que esto no es real, esa proyección de la vida es falsa, el ensayo para la vida no existe.

La transición que sufre el cine de Pereda no es signo de agotamiento, por el contrario, es testimonio de su insurrecta conciencia cinematográfica. Con películas como *El palacio* (2013), *Matar extraños* (2013) e *Historias de dos que soñaron* (2016) explora nuevos temas y nuevas formas de enunciación fílmica para continuar en su camino hacia un cine autónomo en su lenguaje que ya transgrede, rompe y deviene en libertad, siendo este punto el que nos faculta por un momento para poder decir que el cine de Nicolás Pereda se mueve entre las aguas profundas de la vanguardia.

Ivonnee Sheen es cineasta y crítica de cine radicada en Lima, Perú. Estudió Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En su obra y escritos, se relaciona con expresiones cinematográficas experimentales como evocaciones poéticas y políticas. Desde 2017 escribe para la revista online *Desistfilm*. Desde 2018 co-dirige “Taller Helios”, en el cual imparte talleres de técnicas fotográficas experimentales, además de difundir el cine experimental en su ciudad. Su cortometraje *Con cierto animal* ha sido proyectado en festivales como Dobra, Ultracinema MX, MUTA, Ciclo Cine de Artistas, Frontera Sur y Festival Internacional de Cine Experimental de Estambul.

Poesía y política: Carlos Ferrand y el grupo Liberación Sin Rodeos

POR IVONNE SHEEN

El 8 de agosto de 2018 se realizó un homenaje a la trayectoria del cineasta peruano Carlos Ferrand y el grupo de cine Liberación Sin Rodeos (LSR), en el marco del 22° Festival de Cine de Lima. El evento resultó de gran valor para nuestra memoria cultural; sin embargo, en el presente comentario, quiero enfocarme en el valor cinematográfico de los cortometrajes que se proyectaron. Para mayor información sobre el contexto y su relevancia cultural, se puede consultar el comentario de José Carlos Mariátegui, quien moderó el panel conformado por Carlos Ferrand, Raúl Gallegos y Pedro Neira, integrantes del mencionado grupo.

Los integrantes del Grupo LSR exploraron con aliento marxista en la ficción y el documental, alejados de sentimientos panfletarios, para crear representaciones poéticas de las realidades culturales que abordaron: andinas, amazónicas y afroperuanas. *Sin título* (inicios de los años setenta) es el primer cortometraje realizado por Carlos Ferrand, quien decidió dejarlo sin nombre, sin sonido y sin créditos, decisiones que tomó por el absoluto peso de la realidad que filmó: un hombre viejo de orígenes andinos, que trabaja como cargador, sosteniendo con su frente el peso de su yugo. Esta imagen del cargador se repetirá en los siguientes trabajos del Grupo LSR, como símbolo de la realidad que el grupo critica, como síntoma de la injusticia social que nos atraviesa como país en costa, sierra y selva. Este primer trabajo colinda con un estilo experimental, contemplativo, que exige mucho del espectador, no sólo por su brutalidad testimonial, sino porque nos obliga a observar, nos desencaja de la acostumbrada evasión ante la injusticia social. Es una película que confronta al espectador éticamente. Este cortometraje

también dialoga con *Solo un cargador* (2003), de Juan Alejandro Ramírez, y con *Cargador* (1974), de Luis Figueroa, por el motivo en común del “cargador”; sin embargo, Ferrand optó por obviar todo tipo de recurso narrativo que otorgue identidad alguna al cargador que retrata. Esta decisión convierte al cortometraje en un duro testimonio de una cruda realidad: se convierte en un hecho.

El segundo cortometraje del Grupo LSR, en orden cronológico, se titula *Niños* (1974), y es un retrato de la vida de un grupo de infantes que viven en Ollantaytambo, Cusco. Este está comprendido por dos partes: la primera más cercana a la ficción, y la segunda más cercana al documental clásico. La poesía brutal del primer cortometraje encuentra un antónimo en este segundo trabajo por el cándido acercamiento a la infancia y por la idealización de los Andes como paisaje orgánico maternal, uno que cobija y alimenta. La puesta en escena consiste en un seguimiento poético de la vida cotidiana de estos niños, a quienes vemos correr en un precioso travelling entre los árboles, jugando entre ellos, los vemos con sus madres, también en la escuela donde reciben un consejo que los invita a educarse, a desarrollar una autonomía de pensamiento. Es en este momento que pasamos a la segunda parte del cortometraje, en la que uno de ellos se mira abstraído al espejo en un nuevo paisaje, urbano, donde comienzan los testimonios de niños que trabajan como lustrabotas, o barriendo en un cine, obligados por la necesidad de sus familias, en una plaza de la ciudad de Cusco.

En esta segunda parte, la idealización de los Andes adquiere mayor peso por el contraste que la idea de progreso plantea, y por la ruptura formal que nos traslada de un tratamiento estéticamente más sublime a uno más austero, más testimonial. El progreso nace de una necesidad más que de un deseo, la autonomía desaparece y la poesía también. Se esfuma la poesía en la que nos encontrábamos al inicio del cortometraje, ante la necesidad de sobrevivir en una sociedad que obliga a los niños

a trabajar lejos de sus hogares, pensando al hogar no sólo como una casa material, sino como el lugar al cual uno se encuentra arraigado por fuerza natural. La narrativa visual del cortometraje, entre ficción y documental, permite una aproximación empática y reflexiva, sin innecesarios atisbos de tragedia.

En *Visión de la selva* (de fines de los setenta), el Grupo LSR desarrolla una narrativa mucho más cercana al documental expositivo clásico. Nos presenta el contexto de la amazonía peruana, con problemáticas territoriales a manos de empresas extranjeras, genocidas de tribus nativas por arrebatarles sus territorios. La industria maderera y el petróleo son las principales fuentes económicas de la región. En este corto documental de corte ensayístico se busca sustentar la idea de un desarrollo económico sostenible, que proteja a los territorios de comunidades nativas. El uso de una voz en off descriptiva, la casi esquemática estructura a lo largo del film, refleja la presencia de una ideología política que ha influenciado la producción del cortometraje. Este es el trabajo explícitamente más político del Grupo LSR, en tanto se reduce el grado de poesía de sus anteriores trabajos, y se exponen ideas concretas sobre la realidad amazónica y las acciones estatales al respecto. Esta diferencia formal demuestra la apertura que el Grupo tenía para explorar distintas estéticas; además de que aparentemente los cargos en el equipo de producción eran aleatorios –desarrollaron sus ideas y tomaron decisiones en el momento en el que se iban relacionando con el contexto que retrataban, y no planeaban del todo antes de llegar a los lugares donde filmarían–. El estilo del Grupo LSR se encontró más cercano a la experimentación documental, atravesado por la ideología marxista y enmarcado en el contexto del gobierno velasquista.

Cimarrones (mediados de los setenta) es una ficción escrita por el recientemente fallecido poeta peruano Enrique Verástegui y el mismo Carlos Ferrand. Narra la historia de los Cimarrones durante la época colonial en Perú. En su inicio y final,

aparece un narrador afrodescendiente que explica en inglés este contexto histórico, y da pie a la ficción para representar los supuestos hechos históricos que involucraron a los Cimarrones durante los años cercanos a la Independencia de Perú. En este cortometraje participan otros personajes importantes para la cultura peruana como Enrique Victoria y Amador Ballumbrosio. El uso del inglés y la total puesta en escena de la ficción colonial evidencian que este cortometraje no se realizó con el respaldo del Sinamos (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), sino con el apoyo del National Film Board of Canada. El cortometraje, de corte más televisivo, funciona como un programa que simula pasajes históricos para ilustrar temas en particular, en este caso denuncia la ignorancia sobre los Cimarrones como testimonios de esclavitud y como grupo subversivo que también luchó por la Independencia de Perú. Este es el único trabajo del Grupo LSR, entre los ya mencionados, lejano a la no-ficción.

La proyección de estos cortometrajes invitó al debate sobre la relación del compromiso social como ciudadano y el hacer como cineasta. La línea entre lo panfletario y lo crítico puede ser muy delgada, y los contextos políticos y culturales atraviesan las estéticas y éticas que representan. En este caso, los cineastas del Grupo LSR se acercaron con total apertura a distintas realidades de su país, con espíritu de compromiso social. La presentación en el 22° Festival de Cine de Lima fue sorpresiva para muchos porque no imaginamos la relevancia cultural de estos cortometrajes pocas veces vistos (era la primera vez que algunos se proyectaban con un público abierto y en un contexto de cine). Fue la ocasión ideal para dar vida una vez más a estas películas que pocos conocíamos, y que son espejo de una memoria y de una ideología social que la sociedad peruana actual prefiere ignorar.

Malena Solarz nació en la Argentina. Estudió Dirección Cinematográfica en la Universidad del Cine, en donde es profesora en las materias de Historia del Cine, Guion y Dirección. También es docente de la materia Artes Audiovisuales, en el colegio secundario Paideia. Fue co-directora y co-guionista del film *A propósito de Buenos Aires* (estrenada en Bafici 2006). Escribió y dirigió junto a Nicolás Zukerfeld el film *El invierno llega después del otoño* (estrenada en Bafici en 2016 y luego en el cine Gaumont en 2017). Anteriormente, dirigió los cortometrajes *Vaudeville* (2005), *Un grupo de personas* (2012), *Cualquiera que nos viera* y *La Avenida de Mayo* (estos dos también en co-dirección con Nicolás Zukerfeld). Actualmente, se encuentra filmando el largometraje *Álbum para la juventud*. Como crítica, forma parte del staff de *Revista de Cine* y colabora en la revista *La Vida Útil*.

La fiesta de los espíritus

POR MALENA SOLARZ

“Que vuestro aliento gentil hinche mis velas, o sucumbirá mi propósito, que era agradaros. Ahora carezco de espíritus que me ayuden, de arte para encantar, y mi fin será la desesperación, a no ser que la plegaria me favorezca...”

Próspero, epílogo de *La tempestad* de William Shakespeare

En un lugar solitario

Existe en la historia del cine un lugar reservado para las obras fundacionales, las grandes, las que hicieron que esa simple línea de tiempo tomara cuerpo, justificara sus volúmenes impresos y su presencia tanto en academias como en taquillas. Pero también existe un rincón, más solitario y oscuro, destinado a films menores y extraños, casi ocultos, inexplicables. Cada tanto, la historia decide acudir a este sector olvidado en busca de algún descubrimiento (así como los navegantes renacentistas zarpaban rumbo a “nuevas” tierras), y encuentra ahí alguna joya nunca antes vista que, poco a poco, va integrando un canon expandido, sumándose a la actualización de los programas de las materias en las universidades o poblando las secciones de focos o “rescates” de los festivales de cine.

En la historia del cine argentino, hacia fines de los años sesenta, podemos encontrar un caso ejemplar de este tipo de espacios de excepción: el cine del llamado Grupo de los 5. Luego de las primeras “nuevas olas” internacionales, que incluyeron réplicas argentinas como el Nuevo Cine Argentino y la Generación del 60, surge este pequeño grupo de cinco cineastas, compuesto por jóvenes que se habían formado en el cine industrial y la publicidad, además de compartir inquietudes estéticas y políticas. Como todo intento de periodización o caracterización sintética, juntar en un mismo análisis películas como *Tiro de gracia*

(Ricardo Becher, 1968), *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1969), *Juan Lamaglia y Señora* (Raúl de la Torre, 1969) y *Una mujer* (Juan José Stagnaro, 1975) permite encontrar búsquedas compartidas, relaciones con hitos históricos de la época, e incluso comprender ciertas herencias estilísticas de artistas internacionales (el New American Cinema, la Nouvelle Vague o la obra de directores italianos como Antonioni o Fellini). Pero tomarlos como conjunto, inevitablemente impide ver elementos puntuales, gestos precisos que están en un film y no en otro, marcas de un fenómeno estético que se expresa de forma particular en cada caso. Y esto no atañe únicamente a las películas del Grupo de los 5, sino que incluye a varios directores cercanos. No es casual que, para la tercera edición del Bafici, se publicara un libro a modo de homenaje, llamado precisamente *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*, compilado por Néstor Tirri.

Como plantea David Oubiña en la Introducción de *El silencio y sus bordes*, la crítica suele destinarles a estas obras que considera únicas un lugar marginal, en el que “bajo la presunción de lo singular, se neutraliza y se excluye lo que perturba a las convenciones”. Es decir que, desde hace muchos años ya, hasta la misma institución celebra el carácter de excepcionalidad, volviéndolo una identidad cerrada, una especie de sello que permite explicar todo con sólo exhibirlo, ahorrándonos la tarea de meternos dentro de una obra, dentro de lo que ese film tiene en su interior.

En este sentido, una película como *The Players vs. Ángeles caídos* tendría su pasaporte de excepción perfectamente en regla: es el primer largometraje de Alberto Fischerman y la última película filmada en los estudios Lumiton; su rodaje se desarrolla en plena dictadura militar, bajo el gobierno de Onganía, y dista apenas unos meses de los eventos del Mayo Francés, por un lado, y del Cordobazo por otro. Pero probablemente, lo que la vuelva una obra tan singularmente escurridiza, tan “faro”,

tan excepcionalmente fugaz (como plantea Rafael Filippelli en el texto “Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los 5”), tenga más que ver con lo que la película es que con lo que representa.

Tender al límite

En análisis matemático existe algo llamado “límites matemáticos”: para algunas funciones, el límite es algo determinable, calculable, pero nunca alcanzable, y se expresa en que la función “tiende a” cierto valor. En los gráficos de estas operaciones, las líneas se acercan cada vez más a ese límite sin nunca tocarlo, ni mucho menos atravesarlo, incluso en el infinito. También existen funciones denominadas “indeterminadas”, en donde el cálculo de su límite no puede realizarse de modo simple. Con este criterio, las ciencias exactas dan cuenta de un fenómeno que al mundo del arte le es bastante más difícil de asimilar. ¿Es posible pensar, en la práctica, una obra sin límites? ¿Sería viable la idea de un film que tienda al infinito o, más aún, que tienda a la indeterminación?

La pregunta parece rápidamente conducirnos a ideas que teóricos y artistas (generalmente asociados a movimientos de vanguardias) plantearon en manifiestos, estudios o en su misma práctica. Para ellos, cuestionar los límites de sus propias disciplinas se vuelve fundamental para revisar el lugar que ocupa cada arte en la cultura, como también para pensar nuevos modos de expresión artística. En este terreno pantanoso transita el antes mencionado *El silencio y sus bordes*, que lleva como subtítulo “Modos de lo extremo en la literatura y el cine”. Ya desde sus primeras líneas, Oubiña recurre a Adorno e indaga en la idea de lo “extremo” como concepto que permite diferenciar algo que es de algo que no es (arte, cine, literatura, etc.). El problema no es únicamente que esta línea divisoria sea algo puramente teórico y, por lo tanto, intangible, sino también que algunas obras parecen reconfigurar esos límites, acercándose

peligrosamente a ellos. Una de ellas, alrededor de la cual gira el capítulo “Happening pesimista”, es precisamente *The Players vs. Ángeles caídos*.

En una breve nota al pie, Oubiña cita a Miguel Grinberg en un artículo en el que el crítico expone su rechazo a la película de Fischerman aduciendo que “No pasa de ser el borrador de un film no materializado”. Es cierto que esta frase no dice nada específico acerca del film, pero sí nos habla claramente de lo que se espera de una película: algo acabado, algo que se ciña a sus propios límites. *The Players vs. Ángeles caídos* contradice esta definición, no porque no tenga fin ni principio o porque no tenga imágenes y sonidos registrados, cortes, actores, etc., sino porque expone constantemente este carácter provisional, aproximativo, de boceto más que de obra acabada. De todos modos, la trampa de la obra-borrador, en la que Grinberg cae acertadamente, tratándola de “reflejo de godardianos experimentos”, está plantada por el propio director: Fischerman declara que había juntado a ese grupo de intérpretes para probarlos para otro film. Nunca se podrá saber si esto es efectivamente así, o si al gesto desafiante del film, el autor le suma condimentos que contribuyen al mito.

Edgardo Cozarinsky escribe, en el momento de su estreno, que el film de Fischerman “va más allá de esa condición de obra (concluida, clausurada) para volcarse, con vehemencia, a una condición de diálogo que espera y suscita una respuesta”. Cozarinsky reconoce los mismos rasgos que Grinberg, pero los celebra: “Es una experiencia tan directa y embriagadora de lo que es (es decir, de lo que puede ser) el cine, que parece mezquino calificarlo de experimental. Provisional, aproximativo, modificable, es como casi todo el arte moderno; pero no vale por lo que intenta sino por lo que logra”.

Es cierto que la experiencia de ver *The Players vs. Ángeles caídos* pone el foco tan visiblemente sobre los límites, que es difícil

volver la mirada hacia adentro y, nuevamente, preguntarse por lo que ahí hay, dentro de la película. Pero tal vez esa sea la única manera de poder realmente absorber algo: con todos los rótulos puestos sobre sus ochenta minutos de duración, intentar descubrir cómo es, de qué está hecho el film de Fischerman.

La tempestad en Lumiton

En *Noche de reyes*, una de las comedias escritas por Shakespeare hacia fines del siglo xv, el personaje de Viola, disfrazada del sirviente Cesáreo, visita a Olivia para llevarle la propuesta amorosa del duque Orsino. Olivia ha pasado años con el rostro tapado y, ante el pedido de Viola, accede a quitarse el velo para, con este gesto, exponerse ante ella/él. Orgullosa de su hermosura, Olivia dice: “De mi belleza pienso repartir más de un inventario. Voy a ser catalogada y cada partícula y cada artículo van a ir sumados a mi testamento. Ítem: dos labios moderadamente rojos; ítem: dos ojos grises con sus párpados; ítem: un cuello, un mentón, etcétera. ¿Te han enviado a tasarme?”. Como en las comedias shakesperianas, los enredos amorosos generan intereses cruzados y la confusión reina, pero aquí, en este pasaje en particular, la enumeración se vuelve método de seducción (la escena fue reproducida lúdicamente por Matías Piñeiro en *Viola*, de 2013, justamente acentuando el carácter casi erótico del inventario). Tal vez sea esa la única manera de enfrentarse ante una experiencia tan radical como la extrema belleza, la extrema rareza, o un film con tanta carga estético-política como este.

¿Sería posible un inventario de *The Players vs. Ángeles caídos*? La falta de jerarquía entre elementos, pareciera indicar que sí, que la enumeración es parte del juego, o incluso una idea que aglutina la estructura dispersa. Ítem: dos bandos enfrentados, que luchan por la propiedad de los estudios Lumiton; ítem: técnicos de la filmación presentes de manera casi constante en reflejos, sombras, o simplemente como vigías silenciosos en la parrilla de luces; ítem: un abanico completo de recursos

formales (Fischerman parece agotar todas las posiciones de cámara posibles, todos los movimientos, todos los tipos de cortes, ya sean con continuidad o quebrándola, de tono actoral, de utilización del sonido); ítem: un grupo de actores del Instituto Di Tella, improvisando situaciones y emociones varias; ítem: jingles exageradamente publicitarios y momentos de un fingido costumbrismo; ítem: Shakespeare.

No es *Noche de reyes* la que se suma a este repertorio de materiales diversos, sino *La tempestad*, una obra un tanto más difícil de clasificar en cuanto a su género. Sus personajes han sobrevivido a distintos naufragios y, cada uno a su modo, disfruta de las ventajas de arribar por fin a una tierra firme relativamente virgen. Próspero es el primero en llegar y, por lo tanto, tiene a su disposición espíritus fantásticos y seres monstruosos que de alguna manera lo ayudan a planificar una venganza contra quienes lo han traicionado en el pasado. En *The Players...* también ha habido traiciones, terrenos vírgenes y naufragios, pero no hay estrategia a la vista.

“Pobres huerfanitos abandonados a las puertas de una galería, criados solos como niños lobos. ¿Quiénes son?”, comenta una de los integrantes de los Players. “Una tempestad trajo nuestro barco hasta estas costas”, dice otro, y su compañera agrega: “Despertamos en las playas de Lumiton. Estaba anocheciendo. Comimos frutos de esos árboles de utilería y, en el entusiasmo de encontrarnos sanos y salvos...”. Él continúa: “No vimos el peligro que se cernía sobre nosotros. Unos ojos asombrados brillaban entre la maleza: era El buen salvaje”. Como podría intuirse, este diálogo no pertenece a la obra de Shakespeare; aparece en *The Players...* como una conversación en off, entre trágica y burlona, mientras vemos a los jóvenes jugando en los jardines del estudio. *La tempestad* no se incluye en forma de trasposición cinematográfica, sino que ingresa como un material que se cruza, casi de modo casual, con el resto de los elementos. Incluso no sería tan descabellado conjeturar que los actores de la película

estaban efectivamente ensayando los textos de Shakespeare al momento del rodaje, y que Fischerman aprovechó esto para construir líneas narrativas, escenas y diálogos.

Accidental o deliberadamente, *La tempestad* se vuelve además una posible clave de lectura del film: Lumiton, a poco tiempo de su cierre, como isla desierta; el enfrentamiento entre los bandos que, por otro lado, también se necesitan mutuamente para existir; la obediencia de quienes siguen las órdenes de “alguien” (Próspero, Fischerman, la bruja Sycorax, Shakespeare). Pero Fischerman eventualmente invierte esta relación, haciendo que el cine pueda iluminar y, por qué no, celebrar la dramaturgia shakesperiana. En el último tramo de la película, los Players interpretan pasajes de *La tempestad* entre vestuarios y decorados de época que rescataron de un camión de utilería. La escena en cuestión es una exhortación, por parte de Próspero, a los espíritus para que seduzcan a los recién llegados y lleven adelante sus planes. Shakespeare irrumpe en el texto indicando la entrada de una música repentina y luego anuncia simplemente: “Mascarada”. Fischerman, más respetuoso que nunca con el dramaturgo, obedece: suena un *beat* bailable e irrumpe una placa, “La fiesta de los espíritus filmada por el Grupo de los 5”. Lo que sigue es una secuencia en la que “los espíritus” visitan el set: hombres y mujeres bien vestidos que ríen, conversan y danzan, en una situación que se parece más a una *vernissage* del mundo del arte o la publicidad, que al universo en ruinas que habitaban los personajes. Entre todas estas personas, aparecen los actores (ya no divididos en bandos enfrentados), como así también técnicos, cámaras, trípodes, carros de travelling, etc. Lo que en *La tempestad* funciona como un momento de euforia divina en el que espíritus, ninfas y dioses se reúnen, en el film de 1968 se ha convertido en una fiesta de simples mortales reunidos para filmar una película en un gran estudio que, al terminar su jornada, vuelve a quedar vacío.

Inventar los juegos

“La fiesta de los espíritus” es, sin dudas, uno de los momentos más recordados de *The Players vs. Ángeles caídos* y tal vez eso se deba a su notorio carácter disruptivo, lúdico y autoconsciente. Pero difícilmente se trate de una secuencia excepcional dentro del film: para el minuto setenta, ya hemos recibido otras claras noticias del carácter autoconsciente, disruptivo y lúdico y, en ese sentido, es posible pensar algo que, para otras obras, puede ser impensado: la excepción se ha instalado como regla.

Oubiña plantea que “Las secuencias no vienen a colocarse unas detrás de las otras, sino unas encima de las otras, desdibujándolas y olvidándolas. (...) Lo que sucede no deja rastros. Nada se fija, nada permite proyectar los contenidos hacia adelante”. Pero ¿en qué medida es posible borrar lo anterior, olvidar lo visto en un film? Es cierto que la película narra de modo deliberadamente olvidadizo, errático, que plantea un argumento y lo abandona, que inicia una línea y la interrumpe; pero ese amontonamiento de contenidos tan cambiantes no puede sino sedimentar en nuestra atención, volviéndose un entrenamiento intensivo para espectadores ahora dispuestos a ver lo que sea, no-importa-qué. Cada acción puede ser seguida de cualquier otra, cada escena dura hasta que quienes intervienen en ella (intérpretes, pero también director) se cansan y pasan a la siguiente. Los Ángeles caídos vigilan, pero también son espectadores de los Players (en su doble traducción: “actores” y “jugadores”) y, si esta distribución de roles aburre eventualmente al narrador, siempre puede cambiarlos, recurrir al texto shakesperiano o cortar a una fiesta con espíritus contemporáneos que inundan el estudio. Como en las improvisaciones colectivas del free jazz, las decisiones pasan a ser casi impulsos efímeros, y basta una mirada o un simple movimiento para que se abandone o retome un motivo o se acelere el tempo. De hecho, Fischerman contaba con una extensa educación musical, por lo que la figura del director tiene, en su registro, más de una acepción.

Hay una anécdota que cuenta Rafael Filippelli (quien estaba filmando en un estudio vecino y solía visitar el set de Fischerman) que permite descubrir hasta qué punto este caos puede ser concebido como método de trabajo: en determinado momento del rodaje, el equipo filmaba a los actores improvisando alguna situación, entre carcajadas desordenadas. De pronto, el sonidista Miguel Babuini tose, y Fischerman corta la toma. “¿Quién tosió?”, pregunta enojado. El técnico asume su responsabilidad, pero se excusa mostrando que ya todos estaban distraídos, tentados de risa. El director responde “Reír se podía. Toser, no”. Aunque la lógica sea inexplicable y arbitraria, hay un rigor, hay reglas, hay límites; el problema es que no son fijos: ahora hay cosas que se pueden y cosas que no; en un rato, todo puede cambiar. El propio Fischerman asume que su rol era el del tirano, que impone leyes efímeras y decide caprichosamente cuándo aplicarlas.

En ese sentido, tal vez el epílogo sea una declaración de culpabilidad con firma doble: la del actor que habla a cámara y la del director, que finalmente incluye este fragmento en el montaje. Luego de leer “The End” en enormes letras blancas, Clao Villanueva, quien interpreta a un nuevo miembro de los Ángeles caídos, recita un monólogo (escrito por él mismo), rodeado de sus compañeros actores. El texto es conocido:

“Hace un tiempo me hablaron y me dijeron qué es lo que yo tenía que decir, acá, ahora, inexpresivamente. Hace muy poco, hubo gente que pretendió hacerme creer que el que realmente maneja ignoraba que yo iba a cambiar el texto que me había dado, y yo no quiero entrar tampoco en ese juego. Hay un compromiso que tuvimos todos desde un principio, un compromiso que estaba dado por la posibilidad de cambiar absolutamente todo: de cambiar las reglas del juego, de cambiar el juego, de cambiar los juegos, de cambiar todo lo que sucedió acá, de modificar todo absolutamente desde el principio. Nadie hizo nada. Nosotros no pudimos hacer nada, o quizás no quisimos. Es posible que, si nosotros nos damos cuenta de que está en nuestras manos el hacer lo que no hicimos, es decir, si nos damos cuenta de que nos podemos mover, de que

podemos romper el encuadre quizás, de que podemos poner nerviosos a los actores, de que podemos esperar a que el director interrumpa, de que podemos hacer todo eso y de que igual se sigue filmando... Quizás si nosotros hubiéramos destruido la película... Es decir, la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo.”

El fragmento es intervenido con una última placa que enuncia “Inventar los juegos” y es con esa imagen que la película termina. Hay en este final una dimisión (“no pudimos”), una asunción de responsabilidad (“no quisimos”), pero también una exhortación (“la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo”). Algo similar a lo que Nana le comenta a su compañera en *Vivir su vida*: “Levanto la mano, soy responsable. Vuelvo la cabeza, soy responsable. Soy desgraciada, soy responsable. Fumo un cigarrillo, soy responsable. Cierro los ojos, soy responsable. Olvido que soy responsable, pero lo soy”.

Y ese llamado de atención es para todos los que componen la película, aunque para Fischerman no se trata únicamente de actores y director. Oubiña cita un pequeño texto incluido en el folleto que acompañó el estreno en 1969: “Una película que está hecha por actores, técnicos, realizador y usted...”. El espectador, por tanto, no simplemente completa el círculo de toda obra por verla, sino que también guarda cierta complicidad en la posibilidad de destruir todo, tanto dentro como fuera del film. Y algo similar sucede en *La pieza de Franz*, mediodrama que el mismo director realiza unos años después, en 1973: Jorge Zulueta interpreta en piano la *sonata en Si menor* de Franz Liszt, pero también discute otras combinaciones musicales con sus compañeros de grupo, Margarita Fernández y Jacobo Romano; ya cansado, después de muchas interrupciones, suplica “¿No podemos dejar de filmar?”, y la voz de Fischerman se escucha a lo lejos exclamando “¡No, no, no! ¡De ninguna manera! ¡Cobarde!”.

Esas descargas de la película hacia personajes y espectadores van en la misma dirección que otras tantas operaciones presentes en la ecléctica filmografía de Alberto Fischerman. Son finalmente ellas las que empujan la experiencia de ver sus films hacia un límite nuevo, redefiniendo constantemente lo que parecía una simple tarea de contemplación estética. Algo de esto aparece en una secuencia de *Gombrowicz o la seducción*, retrato “a voces” sobre el escritor polaco. Sus discípulos, sentados a una mesa, cuentan los exámenes a los que los exponía el viejo maestro. Uno de ellos consistía en escucharlo recitar un breve poema en polaco, que combinaba una cabra, un rey, y una novia llamada Federico. Los discípulos intentan descifrar el enigma realizando las interpretaciones más increíbles, y uno de ellos dice: “Eso no tiene significado, pero puede tener sentido”. Esa diferencia se vuelve fundamental a la hora de leer, ya no sólo a Gombrowicz, sino al cine de Fischerman. Si graficáramos el “significado” como una flecha que parte de una obra y apunta a lo que ella representa, y el “sentido” como una flecha que atraviesa la obra y la sostiene durante su trayectoria, es difícil saber a dónde apunta la significación de cada elemento en *The Players vs. Ángeles caídos*, pero rápidamente uno aprende que todo ese sinsentido tiene una dirección y avanza afirmativamente, aunque sea hacia un destino incierto.

Tal vez eso es lo que Fischerman va a buscar a la música: la posibilidad de hacer, de componer, de colocar un sonido después del otro, sin la necesidad de formar una figura definida, una trama perfecta, una representación organizada del mundo. “El film no trata sobre algo concreto, sino que lo concreto es la película en sí”, afirma el director. Puede ser que interpretar sea, como dice uno de los discípulos sentados a la mesa de *Gombrowicz...*, una forma de comprender; pero algunos casos parecen invertir esa formulación: interpretar, a veces, nos aleja de la verdadera comprensión.

Libertad Gills es cineasta, crítica, investigadora y programadora de cine radicada en Guayaquil, Ecuador. Estudió Film Studies en Wesleyan University y obtuvo su maestría en Antropología Visual en FLACSO-Ecuador. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus artículos sobre cine han sido publicados en diversas revistas, incluyendo *Senses of Cinema*, *Short Film Studies*, *Desistfilm*, *God/Art* y *Cartón Piedra*. En 2015 participó de Talent Press en Buenos Aires y desde 2017 dicta la cátedra de Crítica Cinematográfica en la Universidad de las Artes del Ecuador donde trabaja desde 2015. Cada semestre organiza conversatorios y muestras de cine con críticos latinoamericanos y está preparando un libro de entrevistas sobre la crítica en América Latina. Adicionalmente, co-dirige un proyecto de investigación sobre el cine de Guayaquil y programa la primera edición de *Rialécticas*, una muestra de cine en esta ciudad.

Vista preliminar: las texturas visuales de Camilo Restrepo

POR LIBERTAD GILLS

Nacido en Medellín en 1975, el cineasta Camilo Restrepo vive en París desde 1999. Hasta la fecha, su filmografía incluye cinco cortometrajes que oscilan entre documental, ficción y cine experimental. Se podría dividir su filmografía en dos momentos o geografías: por un lado, las tres primeras obras, filmadas en Colombia; por otro lado, los dos últimos cortos filmados en Francia con la colaboración de inmigrantes africanos. Pero hacer esta separación nos conduciría por un camino equivocado, pues, al igual que su biografía, el cine de Restrepo se construye en un espacio de frontera: entre países, entre idiomas, entre cuerpos y, sobre todo, entre formas. Colombia y Francia cohabitan dentro de sus cortos, al igual que las categorías antes separadas –las otrora dicotomías de documental/ficción, documental/experimental, celuloide/digital–.

La impresión de una guerra (2015) es su film más largo y ambicioso y, posiblemente, el más importante. Realizado en el período entre, por un lado, *Tropic Pocket* (2011) y *Cómo crece la sombra cuando el sol declina* (2014) y, por otro lado, *Cilaos* (2016) y *La bouche* (2017), propongo tomar este film como una introducción al cine de Restrepo y a lo que podríamos considerar no solamente su estilo (término heredado de la *politique* del autor que parece tener cada vez menos relevancia, especialmente cuando hablamos de un cine híbrido como el de Restrepo), sino más bien una inquietud, o pregunta, que impregna toda su obra.

El título del film nos remite a *Images of the World and the Inscription of War* (1991) de Harun Farocki, film-ensayo que reconsidera fotografías aéreas tomadas durante el bombardeo estadounidense de una planta industrial en Alemania en 1944. En este, como en la mayoría de sus más de noventa films, Farocki

vuelve siempre a lo que el teórico Georges Didi-Huberman llama “la misma pregunta terrible”: “¿Por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?”.¹

Como Farocki, Restrepo también busca “abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes”.² Lo que lo diferencia de Farocki es el tipo de imágenes que le interesa filmar. No son fotos, mapas o imágenes de archivo de carácter “oficial”, sino “impresiones” de lo cotidiano —periódicos con errores tipográficos, reutilizados para envolver frutas en el mercado; el río pintado de rojo por una fábrica textil; tatuajes de color realizado en la cárcel; bananas marcadas por la misma máquina casera; taxis pintados de amarillo; videos de YouTube hiperpixelados, etc—.

En *Fuego inextinguible* (1969), delante de la cámara Farocki se quema el brazo con un cigarrillo para mostrarle al espectador los efectos de napalm. La importancia de este film y de esta escena en particular reside no en la marca dejada por el cigarrillo en la piel, sino en el gesto. De forma opuesta, en *La impresión de una guerra*, Restrepo filma las quemaduras de un auto-tatuaje en el brazo de un prisionero, en una cárcel de Colombia. El énfasis ya no está en el acto, sino en las marcas prácticamente invisibles sobre el cuerpo. Sabemos que han causado dolor, pero extrañamente no dejan una huella evidente. La violencia, parece sugerir Restrepo, a veces no deja marcas, o imágenes, claramente visibles. Necesitamos volver a mirar —y crear yuxtaposiciones y relaciones entre imágenes— para poder ver las huellas de la violencia sobre la superficie de un cuerpo, que también puede ser un territorio o país.

1 Didi-Huberman, Georges, “Cómo abrir los ojos”, prólogo a *Desconfiar de las imágenes*, de Harun Farocki. Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 28.

2 *Ibid.*, p. 35.

Donde Farocki cuestiona la tecnología para dismantelar los artefactos de la violencia, Restrepo las explota a nivel estético y material en un tejido menos intelectual y más bien textual y de texturas, mezclando materiales de distintos formatos y orígenes, sin indicar ni de dónde vienen ni el porqué de su existencia.

Restrepo combina imágenes “ricas” filmadas bellamente en 16mm y reveladas en París con imágenes “pobres” –usando el concepto de Hito Steyerl– imágenes con mucho pixel, grabadas en celular y subidas a YouTube. “Las imágenes pobres son los condenados de la pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales”, según Steyerl.³ Lo interesante es que Restrepo filma “imágenes pobres” con formatos ricos, creando una mezcla de economías diversas dentro de la imagen. El gesto de mezclar todo –lo rico y lo pobre, el grano y el pixel– es completamente actual. Aunque Restrepo revise la historia de su país natal y, por ende, mire hacia atrás, Restrepo está firmemente plantado en el presente –y su cine lo demuestra. No sólo dispone de las herramientas tecnológicas para mezclar una variedad tan amplia de texturas, colores y materiales, sino que lo hace, por sobre todo, con libertad. Su cine se siente muy libre, y nos hace libres a los espectadores.

En su texto “En defensa de la imagen pobre”, Steyerl conecta en una sola frase la imagen pobre y la impresión. Dice: “La imagen pobre opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales”.⁴

3 Steyerl, Hito, “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, p. 34.

4 *Ibid.*, pp. 44 y 45.

Los films de Restrepo se basan más en la impresión que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales. Quizás precisamente allí, en las vistas preliminares, es donde podemos situar películas que son esencialmente ensayos, experimentos, ejercicios en materia y en forma, intentos (imperfectos) de contar historias que no (o difícilmente) se pueden contar con el cine.

Volviendo a cuál sería la pregunta formulada por Restrepo, propongo como punto de partida la siguiente: ¿cuáles son las huellas y las texturas de la violencia y por qué, de qué manera y cómo participan en la vida? Restrepo no se enfoca en la destrucción del ser humano, sino en el titánico esfuerzo que este realiza para continuar viviendo; y lo hace con angustia y con ira, pero también con una gran riqueza y potencia visual.

Pedro Emilio Segura Bernal nació en México en 1989. Es crítico, programador, distribuidor y profesor. Co-fundó y co-dirige *La Ola Cine*, una distribuidora enfocada en expandir la oferta cinematográfica. Su trabajo crítico ha sido publicado en medios como *Film Comment*, *Cinema Scope*, *MUBI* y *Otros Cines*, así como ha colaborado con contenido editorial para festivales como Viennale, Festival de Cine Radical, FICUNAM, etc. Desde 2016 realiza participaciones en el programa de tv, *Mi cine, tu cine*. Ha sido seleccionado en el Concurso Nacional de Crítica Joven de Cineteca Nacional (2015), Berlinale Talents Guadalajara, Locarno Industry Academy Morelia (2016), Berlinale Talents (2017) y Locarno Critics Academy (2018). Es programador en Black Canvas Festival de Cine Contemporáneo desde 2018.

Las películas de Transcinema: *Ruinas tu reino* (Pablo Escoto, 2016)

Conversación con Pablo Escoto, Salvador Amores y Jesús Núñez

POR PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL

En un México cinematográfico hundido más que inmerso en su cine de denuncia, en un campo en el que las carpetas para fondos tienen mayor importancia que las ideas cinematográficas a desarrollar, surge una obra de tal radicalidad que es difícil tomar una postura concreta sobre ella de manera inmediata. De allí su importancia, tal vez. Sus atrevimientos, devenidos de una libertad salvaje, sólo invitan a cuestionar y enriquecer el diálogo; a seguir preguntándonos por qué deseamos ver, hacer o escribir sobre cine. *Ruinas tu reino*, creación del extremadamente joven equipo creativo formado por Escoto (director), Amores (montajista) y Núñez (fotografía) no es un trago de agua fresca en medio del árido panorama del cine nacional, sino una cubeta de agua helada que no sacia ninguna sed, ni siquiera refresca, pero despierta. Tuve una conversación con ellos para desentrañar su film.

Pedro Segura: —La acepción del término “cine poético” siempre me ha parecido particularmente ridícula, reduccionista. Me parece ser un concepto meramente literario, no propio de lo “cinematográfico”, si buscamos que este sea un término autónomo, un lenguaje propio del medio. Parece como si fuera un problema ontológico el que el cine siempre batalle con estos conceptos preexistentes, con reglas preconcebidas. Pero en fin, creo que es importante para poder hablar de *Ruinas tu reino* que nos planteemos la idea de este término de “cine poético”, por ponerle un nombre, pero en referencia a esta acepción, a esta idea que engloba. Inclusive habría que hablar un poco de esta intervención poética y literal que sucede en el film con los intertítulos que emplean.

Pablo Escoto: —Sin duda. Parece una condición histórica del cine el ser denominado como un medio de traducción. Más de un siglo y las películas continúan siendo descritas como poesía visual. Sin embargo, creo que el término nos puede ser útil para hacer una distinción, no definitiva, entre este y el llamado cine de prosa. Y es cierto que esta segunda categoría fue trabajada de manera casi nula en esta película, a pesar de que la naturaleza de los objetos del cual surge son, en algunas ocasiones, prosa histórica. Fue esta problemática de homogeneización entre icono y verbo, cine y literatura, de la cual surgieron algunas de las principales preguntas de la película. ¿Cómo trabajar con palabras a través de su naturaleza de imágenes? ¿De qué manera —a través de procedimientos como la intervención directa del texto, y la contraposición de objetos provenientes de campos distantes— se generaba una prosa ilógica, otra historia? Palabras encuadradas que abstraen los cuerpos concretos de la imagen. Significar espacios cuyo contenido semántico previo al intertítulo era sólo naciente, esencialmente potencial.

PS: —Me gustaría conocer la estructuración del lenguaje que emplean. El cómo llegan al camino empleado en el film.

PE: —Con lo que teníamos (*risas*). Al ver el material recopilado en el barco encontramos dos tipos de imágenes: el encuadre voluntario —de intenciones estéticas explícitas— y el encuadre accidental —todo lo acontecido entre los encuadres voluntarios—. La película comenzó a surgir cuando integramos estas dos imágenes como partes de igual importancia, al trabajar nuestra representación como exhaustiva de lo vivido, como pretendiente del todo.

Salvador Amores: —La estructura que tiene hoy la película me parece ya la única posible. La linealidad no nos pertenece, es una idea progresista, esencialmente hegeliana y occidental. La historia de nuestro país no es lineal sino rupturista. ¿Cómo podemos hablar de un cine ya no “latinoamericano” sino simplemente “marginal” o “independiente”, si sigue y emplea las

mismas dinámicas que lo oprimen? Audre Lorde decía que el esclavo no puede usar las herramientas del amo para liberarse y creo que nuestra búsqueda estructural va por ahí.

PS: —Aquí el caso es que ustedes sí están en contacto con esas herramientas, y atentan a destruirlas más que a usarlas. *Ruinas tu reino* busca apelar a lo meramente “cinematográfico” de una manera brutalmente libre, visceral... Es una verdadera apropiación la que realizan sobre lo “capturado”.

PE: —Intentamos trabajar con los puntos más básicos de la construcción cinematográfica, un juego con los grados elementales del montaje. Imágenes que buscaban su propia nulidad, su falta de significado inmediato –materia abierta, posible–. Para, posteriormente, hacerlas chocar: mar y tierra, hombres y mujeres, nosotros y los pescadores, nosotros y el Golfo de México.

SA: —Mucho cine contemporáneo en América Latina parece estar estancado en una vanguardia que era aceptable hace quince años. A lo que apelaba nuestro trabajo de montaje era justamente a desmarcarse de esta observación “pasiva” y aparentemente “objetiva” que puede resultar (y resulta, en la mayoría de los casos) en voyeurismo violento e intentar transformar lo que veíamos. Aceptar el choque que genera el simple acto de “filmar” y trabajar a partir de él.

PE: —Claro. Saber que al introducir un aparato ajeno se genera automáticamente una ficción. Dejar atrás el reduccionismo de las pretensiones de objetividad que en tantas ocasiones vemos en nuestro cine.

PS: —Justo este simple acto hace que el film sea extremadamente distante. Hay una tendencia en el documental de inmersión en la provincia mexicana de buscar el personaje caricaturesco, el gag; tratar de exprimir lo extraño y exótico del personaje. A ustedes esto les importa nada. Realizan su trabajo con la misma frialdad que los pescadores destripan su pesca. Por momentos, pareciese que no les interesa nada la gente que sale en pantalla.

PE: —Me parece muy buena la descripción que realizaste; estamos completamente en contra de la caricaturización y de la pesca del personaje entrañable. En estas formas del documental vemos la opresión del otro representado, la ignorancia de las políticas implícitas en la construcción del sujeto cinematográfico. En *Ruinas tu reino* vemos reflejos del mar, sombras de la carpa, manos destripando pescados. Construimos a partir de lo que podemos ver, conscientes de las categorías que atraviesan nuestra mirada. Idealizar al otro a través de espacios idílicos, realizar entrevistas para “delinear” la psique de un personaje y demás procedimientos nos parecen inaceptables. Vemos sólo la superficie y creemos en un cine profundamente superficial. Al bajarnos del barco Lorenzo Rodríguez, uno de los pescadores, me dijo que esperaba que apreciáramos su sufrimiento. Creemos que esta es la mejor forma de hacerlo.

SA: —Creemos que es imposible objetivar a un ser humano, aunque los nuestros sean casi únicamente vehículos para proponer conceptos abstractos. La humanidad está allí, tanto la nuestra como la de los filmados. Es imposible borrarla, pero inaceptable subrayarla. ¿Con qué derecho creeríamos “humanizar” a un sujeto? “Humanizar”, una palabra problemática. Sería en ese caso, trabajo del espectador. La frialdad que parecería percibirse es solamente nuestra manera de acercarnos a su humanidad y a sus cuerpos.

PS: —Actualmente grabar en HD no es ningún tipo de lujo. La homogeneidad de la alta definición y la impecable calidad en la imagen es una gratuidad en el medio. Me gustaría conocer los medios con los que grabaron que tampoco son los ortodoxos falsamente alternativos del 8 o 16mm... sino cámaras DV, tengo entendido. ¿Por qué tomaron esa decisión? Podrían haber grabado en una altísima calidad de imagen hasta utilizando un buen celular.

PE:—Grabamos con una Panasonic P2 y una handycam de Sony; el sonido fue grabado con una Sony PCM y los micrófonos

internos de las cámaras. Siempre he sentido desconfianza de las cámaras nuevas; me suenan a algo que es mera fascinación nacida de la portada del catálogo de electrónicos. La P2 era una cámara de moda hace años, tal vez podamos pensar un equivalente contemporáneo en la 5D. Con este aparato olvidado, impráctico, y radicalmente más barato, nos sentimos cómodos; se asemeja a quienes somos. Expresa una confianza y amor por la posición que ocupamos dentro de una industria a la cual no necesariamente queremos pertenecer.

Jesús Núñez: —El bajo perfil de la P2 es una revuelta a la imagen, una apreciación cruda que cumple con nuestra lealtad a lo que se ve y se siente.

SA: —Las imágenes en alta definición acercan demasiado el cine a la realidad y eso a mí me parece un gran problema. Los píxeles crean una distancia necesaria. Creo que en nuestro caso llegamos a la P2 también por una cuestión de practicidad y presupuesto; a mí me hubiera encantado ver nuestra película en 16mm.

PE: —Un amigo me dijo que trabaja con cámaras de baja calidad porque en los píxeles ve una imagen porosa, que permite respiración. El HD era demasiado cerrado para esta película.

PS: —¿De dónde y por qué surge un film como el de ustedes?

SA: —Pablo y yo nos conocemos hace años y de alguna manera nos formamos juntos como cinéfilos, antes de ser supuestos cineastas. Ese es un factor crucial en el proceso que llevamos al hacer una película. El diálogo que se suscita entre nosotros me parece muy especial y de alguna manera es el que estructura la película en su forma final.

PE: —¡Siempre cinéfilos antes que cineastas! El montaje de esta película es un diálogo que tuvimos durante seis meses. Comenzamos con preguntas sobre la movilidad eterna del mar, la contradicción inherente a la idea de una cotidianidad de la vida del pescador en un territorio siempre cambiante (¿qué tipo de día a día es el que se vive en espacios siempre distintos?) y

pronto surgió la idea de la búsqueda. Buscar un espacio, buscar un país. Partimos de la idea de grabar una búsqueda pero las imágenes, por suerte, resultaron ser búsquedas en sí. Imágenes que expresaban los procesos de síntesis realizados por nosotros en un espacio real desconocido: la búsqueda de un encuadre. Este eje conceptual fue posteriormente desarrollado a través de una fascinación nuestra por el común denominador histórico del hombre atravesando el mar. Parece que la historia siempre comienza con la llegada o partida de un barco. Y encontramos en dos puntos de génesis de México la posibilidad de desarrollar esta idea: la partida de Aztlán y la llegada de Colón, a través de lo cual pudimos articular la película.

PS: —Esta referencia histórica es algo casi totalmente ajeno a lo que se vislumbra en pantalla. Y aquí paso a otra consideración que es el film con referencia a un marco político, social e histórico ineludible. Es difícil encontrar un film similar al que realizaron; podríamos vincularlos con una gran película mexicana reciente, *El resto del mundo*, de Pablo Chavarría (2014): ¿consideran que su film pertenece o se alinea a alguna tendencia mexicana? ¿Cómo ubican *Ruinas tu reino* en referencia al resto del cine actual o en referencia a la historia del cine mexicano?

PE: —Tal vez el cine de Pablo Chavarría sea el que tiene más cercanía con lo que estamos haciendo; él está trabajando con cosas muy interesantes. Pero fuera de casos aislados como este, creo que nos encontramos en un momento de sequía en el cine mexicano. Vemos un cine repetitivo y nada arriesgado. Que no se mantiene al tanto de las condiciones que atraviesan al país.

SA: —Creo que sí se mantiene al tanto, pero más bien no sabe cómo interpretar la historia.

PE: —Creo que eso es no mantenerse al tanto. Es seguir interpretando a través de una historiografía desactualizada, ignorar toda política de representación.

PS: —Sí, la tendencia es la de someter todo al contenido a la denuncia. La imposibilidad de una apropiación ajena al costumbrismo y al deber ser.

PE: —Sí, ino le deben a nadie y a nadie le hacen un favor! No creemos en un cine donde se grite “¡Hagamos la revolución!”, sino en uno que critique las formas que originalmente crearon la injusticia que se denuncia.

SA: —Tenemos que pensar en Straub-Huillet y en la idea acerca del cine “nacional” que desarrollaron con su Othon. Y pensar en Glauber Rocha, siempre.

PE: —Por otra parte, la historia reciente del cine mexicano (Pereda, Reygadas, Escalante...) es muy importante para nosotros. Creo que entendimos que era posible hacer cine en México porque vimos *Juntos*, de Nicolás Pereda (2009).

SA: —Sí, aunque admiramos a ciertos autores nacionales que inevitablemente nos formaron como individuos, creo que actualmente el cine mexicano en general sufre de una crisis de estandarización gracias a los mismos modelos de producción que casi todos los cineastas siguen. De repente creo que ajustar tu película a una carpeta y a un proceso burocrático puede contaminar la búsqueda de la misma.

PE: —Sentimos profunda desconfianza del proceso actual de producción del cine independiente. Creo que muchos fondos, laboratorios de guión y espacios de *work in progress* (de instituciones con las que estamos ideológicamente en desacuerdo) parecen establecer una serie de logos que deben de aparecer en el póster de tu película para que esta exista. Tememos hasta qué grado esta forma de producción normaliza al cine, lo estandariza y responde a intereses institucionales.

AGRADECIMIENTOS

Diario *La Diaria* (Debora Quiring), revista *Cinéfilo* (Martín Álvarez, Martín Emilio Campos, José Fuentes Navarro, Santiago González Cragnolino, Inés Moyano, Leandro Naranjo, Fernando Pujato, Rosendo Ruiz, Ramiro Sonzini), *Cinefiloz blog* (Emmanuel Báez), revista *Caligari* (Mauro Lukasiewicz, Rocío Molina Biasone, Mercedes Orden, Antonella Defranza), *A sala llena* (Jose Luis De Lorenzo, Matías Orta, Carlos Federico Rey, Julián Tonelli), *Kinoscope* (Pawel Wieszczy), *El Agente Cine* (Iván Pinto Veas), *La Cueva de Chauvet* (Álvaro Bretal, Mariano Vázquez, Ezequiel Iván Duarte, Álvaro Fuentes, Marianela Constantino, Mariano Colalongo), *Desistfilm web* (Mónica Delgado, José Sarmiento Hinojosa), *Con los ojos abiertos web* (Roger Alan Koza), blog *Las visiones - apuntes sobre cine* (Griselda Soriano), *Nuevas Pornos* (Gilmar Reynaldo Gonzales, Joaquín Tapia Guerra), *Las Pistas, revista digital* (Lautaro García Candela, Lucía Salas, Lucas Granero), revista *Pulsión* (Pablo Ceccarelli, Agustín Lostra, Pablo Ponzinibbio), *La Vida Útil* (Ramiro Sonzini, Lautaro García Candela, Lucas Granero, Martín Emilio Campos), revista *God/Art* (Francisco Álvarez, Sebastián Sánchez, Ángeles Martínez D., Galo Alfredo Torres), revista *Nexos* (Héctor Aguilar Camín, Luis Miguel Aguilar, Esteban Illades, Juan Pablo García Moreno), *Revista de Cine* (Rafael Filippelli, Sergio Wolf, David Oubiña, Mariano Llinás, Rodrigo Moreno, Juan Villegas, Laura Spiner, Nicolás Zukerfeld) y *Recodo.sx* (www.recodo.sx).

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

Según orden alfabético de autores y autoras

AGUSTÍN ACEVEDO KANOPA

El olor de la adolescencia

Publicado en *La Diaria*, Uruguay, el 17 de junio de 2019.

DANIELA ALCIVAR BELLOLIO

Ir hacia lo leve

Publicado en *Recodo.sx* el 6 de junio de 2018.

MARTÍN ÁLVAREZ

Por un puñado de pesos

Publicado en *Cinéfilo*, N° 17, julio de 2014.

DANIEL ÁNGELES HERNÁNDEZ

Nicolás Pereda, lo cotidiano deslucido

Texto inédito.

EMMANUEL BÁEZ

Nunca es tarde para buscar la libertad

Publicado en *Cinefiloz*, blog de cine, el 6 de abril de 2018.

CAROLINA BENALCÁZAR

Bostezar y soñar en español: la liquidez de *El futuro perfecto*

Versión expandida de un texto publicado en *Recodo.sx*,
que a su vez fue una ampliación de un texto originalmente
publicado en *MUBI* en octubre de 2017.

ÁLVARO BRETAL

Ficciones destructivas. *Mosaico y Pajarito Gómez*: miradas
ácidas sobre productos culturales para el consumo masivo

Publicado en revista *Pulsión*, N° 7, en noviembre de 2017.

MÓNICA DELGADO

Variaciones del “filmador” en algunas películas independientes y experimentales de América Latina

Publicado originalmente en *Desistfilm* el 8 de julio de 2014.

FLORENCIA DONADI

Un lugar imaginario para habitar lo real

Publicado en revista *Caligari*, año 2, N° 4, 2019.

JUAN FRANCISCO GACITUA

Chicas, chicos, arte, placer

Publicado originalmente en la web *A sala llena* el 7 de abril de 2018.

LAUTARO GARCÍA CANDELA Y RAMIRO SONZINI

Kinderspiel

Sobre *La vendedora de fósforos* (Alejo Mogueillansky, 2017)

Publicado en la revista digital *La vida útil* el 31 de mayo de 2018.

LIBERTAD GILLS

Vista preliminar: las texturas visuales de Camilo Restrepo

Publicado originalmente en el sitio *Godartcine.com* el 8 de agosto de 2018.

SANTIAGO GONZÁLEZ CRAGNOLINO

De la supervivencia y el éxtasis

Texto inédito.

LUCAS GRANERO

Las lentas sombras. Los recorridos de *El limonero real* (Gustavo Fontán, 2016)

Publicado en la revista digital *Las pistas* el 30 de agosto de 2016.

JAIME GRIJALBA GÓMEZ

Si te portas mal en esta vida, en la próxima vuelves como chileno

Publicado en la plataforma online *Kinoscope* el 22 de agosto de 2017.

VÍCTOR GUIMARÃES

Formas del exilio latinoamericano

Publicado originalmente en *Desistfilm* el 14 de junio de 2019.

ARANTXA LUNA

Acuérdate, Rulfo

Texto publicado en revista *Nexos* el 16 de mayo de 2017.

VANJA MILENA MUNJIN PAIVA

La pensatividad del cine

Publicado en *El agente*, blog de cine, el 5 de junio de 2017.

GIULIANA NOCELLI

La emboscada en *La casa lobo*

Publicado en el blog *La Cueva de Chauvet* el 8 de abril de 2019.

MERCEDES ORDEN

Adirley Queirós: ficción y realidad en el sometimiento

Publicado originalmente en revista *Caligari*, Año 1, N° 3.

ALDO PADILLA

Tres críticas

El texto sobre *Bixa Travesty* fue publicado en *Desistfilm* el 19 de febrero de 2018, el texto sobre *Algo quema* fue publicado en *Imagen docs web* en mayo de 2019 y el texto sobre *La siesta del tigre* fue publicado en *Desistfilm* el 16 de diciembre de 2017.

LUCÍA SALAS

Retiro (*Prisioneros de una noche*, 1962) - Constitución (*Breve cielo*, 1969) - Once (*Tres veces Ana*, 1961). Tres películas de David José Kohon

Publicado en la revista *Las pistas* el 2 de septiembre de 2015.

SEBASTIÁN SÁNCHEZ

Agarrando pueblo (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977)

Publicado originalmente en la revista *God/Art*, N° 2, noviembre de 2017.

PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL

Las películas de Transcinema: *Ruinas tu reino*

(Pablo Escoto, 2016)

Publicado originalmente en la web *Con los ojos abiertos*
el 5 de diciembre de 2016.

IVONNE SHEEN

Poesía y política: Carlos Ferrand y el grupo Liberación

Sin Rodeos

Publicado en *Desistfilm* el 14 de julio de 2018.

MALENA SOLARZ

La fiesta de los espíritus

Publicado originalmente en *Revista de cine*, N° 6, 2019.

RAMIRO SONZINI

Siete veces *Zama*

Fue publicado en el sitio web *Con los ojos abiertos*
el 16 de noviembre de 2017.

GRISELDA SORIANO

Otras historias del cine argentino

Los tres textos fueron publicados de forma independiente
en el blog *Las visiones - apuntes sobre cine*. El texto sobre
¡Que vivan los crotos! apareció el 6 de mayo de 2018,
el de *El acto en cuestión* el 29 de abril de 2015, y el de
Las cinéphilas el 1° de junio de 2018.

JOAQUÍN TAPIA GUERRA

Nadie quiere la primitiva escuela del futuro

Texto publicado originalmente en revista *Nuevas Pornos*,
año 2, N° 2, octubre de 2017.

ÍNDICE DE PELÍCULAS

- iQue vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1990) 93, 94
- ¿Qué historia es esta y cuál es su final?* (José Luis Torres Leiva, 2013) 89
- ¿Somos?* (Carlos Hugo Christensen, 1982) 73, 75, 81
- A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2012) 175
- A derrota* (Mario Fiorani, 1966) 122
- A entrevista* (Helena Solberg, 1966) 125
- A nuestros amores* (Maurice Pialat, 1983) 58
- Adán y la serpiente* (Carlos Hugo Christensen, 1946) 73
- Algo quema* (Mauricio Ovando, 2018) 107-109
- Alice* (Jan Švankmajer, 1988) 84
- Anjos e demonios* (Carlos Hugo Christensen, 1970) 74
- Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) 51
- Arabia* (João Dumans y Affonso Uchoa, 2017) 51-55
- Aysa* (corto, Jorge Sanjinés, 1964) 36, 37
- Bixa Travesty* (Claudia Priscilla y Kiko Goifman, 2018) 107, 108
- Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) 177-179
- Breve cielo* (David José Kohon, 1969) 135-137
- Cargador* (Luis Figueroa, 1974) 188
- Carta a un padre* (Edgardo Cozarinsky, 2013) 145
- Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988) 89
- Cilaos* (Camilo Restrepo, 2016) 203
- Cimarrones* (Corto, Grupo LSR, c. 1975) 189
- Cinema, aspirinas e urubús* (Marcelo Gomes, 2005) 52
- Cómo crece la sombra cuando el sol declina* (Camilo Restrepo, 2014) 205
- Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985) 87
- Como me da la gana II* (Ignacio Agüero, 2016) 87, 88
- Conversation I* (Corto, Marianela Vega, 2005) 144
- Dar la cara* (José A. Martínez Suárez, 1962) 158
- De grands événements et des gens ordinaire* (Raúl Ruiz, 1979) 131
- De las cenizas... Nicaragua hoy* (Helena Solberg, 1982) 126

Der leone have sept cabeças (Glauber Rocha, 1970) 122, 130
Después de la revolución (Vincent Dieutre, 2007) 142
Diálogos de exiliados (Raúl Ruiz, 1974) 127, 128
Dias de Greve (Corto, Adirley Queirós, 2009) 176
Dulce patria (Andrés Racz, 1984) 88
El acto en cuestión (Alejandro Agresti, 1993) 93-96
El ángel desnudo (Carlos Hugo Christensen, 1946) 73, 76
El auge del humano (Eduardo Williams, 2017) 33
El cielo del centauro (Hugo Santiago, 2017) 137
El ciudadano ilustre (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2016) 161
El Cristo ciego (Christopher Murray, 2017) 88
El desconocido del lago (Alain Giraudie, 2013) 115
El despojo (Antonio Reynoso, 1960) 171
El escarabajo de oro (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014) 150
El futuro perfecto (Nele Wohlatz, 2017) 19, 20, 23
El gallo de oro (Roberto Gavaldón, 1964) 169-171
El imperio de la fortuna (Arturo Ripstein, 1986) 171
El jefe (Fernando Ayala, 1958) 158
El limonero real (Gustavo Fontán, 2016) 163-166
El loro y el cisne (Alejo Moguillansky, 2009) 150
El otro día (Ignacio Agüero, 2012) 89
El palacio (Nicolás Pereda, 2013) 185
El resto del mundo (Pablo Chavarría, 2014) 216
El rincón de las vírgenes (Alberto Isaac, 1972) 171
El rostro (Gustavo Fontán, 2012) 164
El techo de la ballena (Raúl Ruiz, 1982) 132, 133
El trueno entre las hojas (Armando Bó, 1958) 74
El viento sabe que vuelvo a casa (José Luis Torres Leiva, 2016) 84
Elephant (Gus Van Sant, 2003) 113
En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964) 170
Era uma vez Brasília (Adirley Queirós, 2017) 178, 180
Érase una vez en el Oeste (Sergio Leone, 1968) 149
Estas são as armas (Murilo Salles, 1978) 124
Fora do campo (Adirley Queirós, 2010) 176
Fuego inextinguible (Harun Farocki, 1969) 206
Gombrowicz o la seducción (Alberto Fisherman, 1986) 203
Hermia & Helena (Matías Piñeiro, 2016) 57-59
Història de la meva mort (Albert Serra, 2013) 37

Historias de dos que soñaron (Nicolás Pereda, 2016) 185
Images of the World and the Inscription of War (Harun Farocki, 1991) 205
Japón (Carlos Reygadas, 2003) 172
Juan Lamaglia y Señora (Raúl de la Torre, 1969) 194
Juku (Kiro Russo, 2011) 33, 36
Juntos (Nicolás Pereda, 2009) 184
La bouche (Camilo Restrepo, 2017) 205
La casa lobo (Joaquín Cociña y Cristóbal León, 2018) 83
La doble jornada (Helena Solberg, 1976) 126
La edad de la Tierra (Glauber Rocha, 1980) 133
La fórmula secreta (Rubén Gámez, 1964) 171
La impresión de una guerra (Camilo Restrepo, 2015) 205, 206
La intrusa (Carlos Hugo Christensen, 1979) 74, 80
La libertad del diablo (Everardo González, 2017) 172
La mort de Louis XIV (Albert Serra, 2016) 40
La orilla que se abisma (Gustavo Fontán, 2008) 163
La pieza de Franz (Alberto Fisherman, 1973) 202
La siesta del tigre (Maximiliano Schonfeld, 2016) 107, 110, 111
La telenovela errante (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2017) 63, 63
La vendedora de fósforos (Alejo Mogueillansky, 2017) 149, 150, 152
Las calles (María Aparicio, 2016) 20
Las cinéfilas (María Álvarez, 2017) 95-97
Las divisiones de la naturaleza (corto, Raúl Ruiz, 1978) 129, 130
Las herederas (Marcelo Martinessi, 2018) 103, 105
Les sauteurs (Esthephan Wagner, 2016) 32
Living (Frans Zwartjes, 1971) 142
Los 400 golpes (François Truffaut, 1959) 113
Los confines (Miguel Valdez, 1986) 171
Los jóvenes viejos (Rodolfo Kuhn, 1962) 158
Los mejores temas (Nicolás Pereda, 2012) 185
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950) 184
Los rubios (Albertina Carri, 2003) 145
Los tiburones (Lucía Garibaldi, 2019) 113-116
Lucía (Corto, Atallah, Cociña y León, 2007) 83
Luis (Corto, Atallah, Cociña y León, 2008) 83
M (Nicolás Prividera, 2007) 144
Mambo cool (Chris Gude, 2013) 67-70
Mapa (León Siminiani, 2013) 141

Matar extraños (Nicolás Pereda, 2013) 187
Mauro (Henán Rosselli, 2014) 25-28
Meio dia (Helena Solberg, 1970) 125
Memórias de um estrangulador de loiras (Júlio Bressane, 1971) 129, 130
Mosaico (Néstor Paternostro, 1969) 158-160, 194
Mueda, memória e massacre (Ruy Guerra, 1979) 124-126
Neruda (Pablo Larraín, 2016) 88
Niños (Corto, Grupo LSR, 1974) 188
No es hora de llorar (Luiz Alberto Sanz y Pedro Chaskel, 1971) 126-128
No olvidar (Ignacio Agüero, 1982) 87
O desafio (Paulo César Saraceni, 1965) 122
O pequeno exército louco (Lúcia Murat y Paulo Adário, 1984) 123
One week (Buster Keaton, 1920) 31
Org (Fernando Birri, 1979) 133
Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1964) 157-160
Paloma herida (Emilio Fernández, 1962) 169
Pasajeros de Luvina (Rafael Corkidi, 1993) 171
Pedro Páramo (Carlos Velo, 1967) 170, 171, 172
Pedro Páramo. El hombre de la media luna (José Bolaños, 1976) 169
Princesita (Marialy Rivas, 2017) 88
Prisioneros de una noche (David José Kohon, 1962) 135, 137
Rap, o canto da Ceilândia (Corto, Adirley Queirós, 2005) 176
Rey (Niles Atallah, 2017) 89
Ruínas tu reino (Pablo Escoto, 2016) 211, 213, 214, 216
Rulfo aeternum (Rafael Corkidi, 1991) 171
Safo (Carlos Hugo Christensen, 1943) 73
Sherlock Jr. (Buster Keaton, 1924) 31
Sieranevada (Cristi Puiu, 2016) 32
Sin título (Corto, Ferrand, c. 1960) 187
Soleil Ô (Med Hondo, 1970) 125
Solo un cargador (Juan Alejandro Ramírez, 2003) 187
Talpa (Alfredo B. Crevenna, 1956) 170
Tempestad (Tatiana Huevo, 2016) 172
The Players vs. Ángeles caídos (Alberto Fischerman, 1969) 159, 160, 194, 196-198, 200, 203
Tío Boonmee (Apichatpong Weerasethakul, 2010) 38
Tiro de gracia (Ricardo Becher, 1969) 160, 193
Tras el horizonte (Mitr Valdez, 1984) 171
Tres veces Ana (David José Kohon, 1961) 135, 137

Tropic Pocket (Camilo Restrepo, 2011) 205
Tropical Malady (Apichatpong Weerasethakul, 2004) 110
Un séjour (Carlos Diegues, 1970) 131
Una atrevida aventurita (Carlos Hugo Christensen, 1948) 74
Una mujer (Juan José Stagnaro, 1975) 194
Urbano y Natalia (Rafael Corkidi, 1994) 171
Uyuni (Corto, Andrés Denegri, 2005) 144
Verano de Goliat (Nicolás Pereda, 2010) 184
Viajo porque preciso, volto porque te amo (Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2010) 52
Vida de familia (Cristian Jiménez y Alicia Scherson, 2017) 88
Viejo calavera (Kiro Russo, 2016) 31-40
Viola (Matías Piñeiro, 2013) 197
Visión de la selva (Corto, Grupo LSR, c. 1978) 184
Vivir su vida (Jean-Luc Godard, 1962) 202
Western (Valeska Grisebach, 2017) 111
Wild Night in El Reno (Corto, George Kuchar, 1977) 143
Workshop (Corto, Narcisa Hirsch, 1977) 143
Zama (Lucrecia Martel, 2017) 43-49
Zona cero (Carolina Rivas, 2003) 172

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abreu, Wellington 178
 Adário, Paulo 121-123
 Adorno, Theodor 195
 Agamben, Giorgio 53
 Agresti, Alejandro 93-95
 Agüero, Ignacio 87-89, 146
 Ainouz, Karim 52
 Aira, César 19
 Alcón, Alfredo 135, 136
 Álvarez, Santiago 128
 Amores, Salvador 211, 212
 Andersen, Hans Christian 151
 Antin, Manuel 158
 Antonioni, Michelangelo 194
 Aparicio, María 20
 Apold, Raúl Alejandro 74
 Arteaga, Luis Armando 103
 Atallah, Niles 83, 89
 Aumont, Jacques 39
 Ayala, Fernando 158
 Azoulay, Ariella 22
 Babuini, Miguel 201
 Ballumbrosio, Amador 190
 Bandeira, Manuel 55
 Barrientos, René 104
 Becher, Ricardo 159, 160, 194
 Bentancur, Romina 113
 Birri, Fernando 133
 Bo, Armando 80
 Bolaños, José 170
 Borges, Jorge Luis 40, 74, 75, 129, 132
 Brel, Jacques 115
 Bressane, Júlio 121, 130, 131
 Bresson, Robert 149
 Brun, Ana 103-105
 Buñuel, Luis 184
 Bustamante, Juan Carlos 87
 Caron, Perla 159
 Carri, Albertina 145
 Castaña, Cacho 28
 Chaskel, Pedro 126-128
 Chavarría, Pablo 216
 Christensen, Carlos Hugo 73-81
 Cociña, Joaquín 83, 84
 Cohn, Mariano 161
 Conrad, Joseph 31
 Corkidi, Rafael 171
 Costa, Pedro 25, 34, 68
 Couceyro, Analía 145
 Cozarinsky, Edgardo 128, 129, 145, 196
 Crevenna, Alfredo B. 170
 Cuarón, Alfonso 36, 40
 da Quebrada, Linn 107
 Da Vinci, Leonardo 151
 Daudet, Alphonse 73
 de la Torre, Raúl 154, 194
 del Peral, Carlos 158
 del Tropa, Marquim 177
 Di Núbila, Domingo 73
 Didi-Huberman, Georges 206
 Diegues, Carlos 121, 131., 132
 Dieutre, Vincent 142

- do Tropa, Marquim 180
Doillon, Jacques 25
Dumans, João 51
Duprat, Gastón 161
Ensslin, Gudrun 151
Escalada, Roberto 73
Escalante, Amat 172, 217
Escoto, Pablo 211, 212
Eustache, Jean 25, 27
Eyzaguirre, Joaquín 87
Farocki, Harun 205-207
Faulkner, William 31
Fellini, Federico 194
Fernández, Margarita 149, 154, 202
Fernández, Emilio 169
Ferrand, Carlos 187-189
Filippelli, Rafael 195, 201
Fiorani, Mario 122
Firpo, Luis Ángel 76
Fischerman, Alberto 159, 160, 194-203
Fontán, Gustavo 163-166
França, Sophie 88-89
Frank, Jackson C. 52
Galeano, Eduardo 176
Gallegos, Raúl 187
Gámez, Rubén 171
Garibaldi, Lucía 113-116
Gavaldón, Roberto 169
Gaviola, Tatiana 87
Giraudie, Alain 115
Godard, Jean-Luc 39
Goifman, Kiko 107
Gombrowicz, Witold 155, 203
Gomes, Miguel 185
Gomes, Marcelo 52
González, Everardo 172-173
Gorki 150
Granero, Lucas 135, 162, 163
Grinberg, Miguel 196
Gude, Chris 67
Gudiño Kieffer, Eduardo 75
Guerra, Ruy 21, 122, 124
Guerra, Gerardo 35
Guevara, Ernesto "Che" 104
Hawthorne, Nathaniel 31
Hirsch, Narcisa 143
Hitler, Adolf 161
Hondo, Med 125
Huezo, Tatiana 172
Huillet, Danièle 217
Irún, Margarita 104, 105
Isaac, Alberto 170, 171
Ivanova, Ana 104, 105
Jiménez, Cristian 88
Joyce, James 31
Keaton, Buster 31
Kohon, David José 135-138
Koza, Roger 19,51
Kubitschek, Juscelino 180
Kuhn, Rodolfo 157, 158, 160, 161
Kutika, Silvia 80
Léaud, Jean-Pierre 40, 130, 131
Lenin 150
León, Cristóbal 83
Liszt, Franz 201
López Tarso, Ignacio 170
Lorca, Cristián 87
Lorde, Audre 213
Luppi, Federico 159
Maler, Leopoldo 143
Mamani, Elder 34, 37, 40
Marcello, Alessandro 38
Mariátegui, José Carlos 187
Martel, Lucrecia 43, 48
Martin, Adrian 26, 49
Martinessi, Marcelo 103-105
Martínez Suárez, José A. 158
Maureira, Elena 87

- McElwee, Ross 143
- Mekas, Jonas 141, 143
- Mendonça Filho, Kleber 51
- Mercado, Cristian 40
- Moguillansky, Alejo 149-152, 155
- Molina, Tomás 109
- Morales, Evo 108
- Morosini, Federico 114
- Morricone, Ennio 151, 153
- Muñoz, Agustina 57
- Murat, Lúcia 121-123
- Murray, Christopher 88
- Nancy, Jean-Luc 54
- Neira, Pedro 187
- Núñez Palacios, Alberto 159
- Núñez, Jesús 211, 215
- Olivier, Florence 169
- Onganía, Juan Carlos 194
- Ortiz, Juan L. 164
- Ortiz, Mecha 73
- Oubiña, David 194-196, 200, 202
- Ovando, Mauricio 107-110
- Ovando, Alfredo 108-110
- Pappo 75
- Paredero, Hugo 80
- Paternostro, Néstor 157-161
- Peña, Fernando Martín 73
- Pereda, Nicolás 183-185, 217
- Pérez-Firmat, Gustavo 20
- Perrone, Raúl 93
- Pialat, Maurice 25, 27, 58
- Piazzolla, Astor 76, 80
- Piglia, Ricardo 31
- Pinochet, Augusto 63, 64, 83, 87, 121
- Piñeiro, Matías 57, 59, 185
- Priscilla, Claudia 107
- Prividera, Nicolás 144, 145
- Puiu, Cristi 32
- Queirós, Adirley 175, 176, 178-180
- Quiroga, Miguel 94
- Quiroga, Facundo 76
- Racz, Andrés 87
- Rapallo, Armando 80
- Reagan, Ronald 123
- Rejtman, Martín 93
- Restrepo, Camilo 205-208
- Reygadas, Carlos 172, 217
- Reynoso, Antonio 171
- Ripstein, Arturo 171
- Rivas, Carolina 172
- Rivas, Marialy 88
- Rocha, Glauber 53, 114, 122, 130-133, 217
- Rodrigues, Guará 130
- Rodríguez, Lorenzo 214
- Romano, Jacobo 202
- Rosselli, Hernán 25-28
- Rossellini, Roberto 39
- Rousseff, Dilma 178
- Ruiz, Raúl 63, 121, 127, 132
- Rulfo, Juan 169-173
- Rulfo, Juan Carlos 173
- Russo, Kiro 31, 33
- Saer, Juan José 163, 166
- Salles, Murilo 121, 124
- Santiago, Hugo 137
- Sanz, Luiz Alberto 126-128
- Sapir, Esteban 93
- Saraceni, Paulo César 122
- Sarli, Isabel 74
- Sarmiento, Valeria 63
- Sassi, Jorge 77
- Scherson, Alicia 88
- Schonfeld, Maximiliano 107, 110
- Serra, Albert 37, 40
- Shakespeare, William 193, 197-199

Shokito 177	Yanez, Gabriela 170
Siminiani, León 141	Zambra, Alejandro 88
Solberg, Helena 121, 125	Zondek, Verónica 31
Soria, Óscar 36	Zubarry, Olga 74, 77
Springfield, Rick 76	Zulueta, Jorge 202
Stagnaro, Juan José 159, 194	Zwartjes, Frans 142
Steyrer, Hito 207	
Straub, Jean-Marie 46, 217	
Švankmajer, Jan 84	
Temer, Michel 181	
Tirri, Néstor 194	
Torre Nilsson, Leopoldo 157, 158	
Torres Leiva, José Luis 89	
Truffaut, François 113	
Uchoa, Affonso 51	
Urondo, Paco 158	
Valdez, Mitl 171	
Van der Keuken, Johan 142, 144	
Van Sant, Gus 113	
Vaner, María 135, 136	
Vargas, Juan Francisco 87	
Vega, Marianela 144, 145	
Velo, Carlos 170	
Vera, Luis 87	
Vera, Mariano 80	
Verástegui, Enrique 189	
Victoria, Enrique 190	
Vieira, Andreia 180	
Villalpando, Alberto 36	
Villanueva, Clao 201	
Villar, María 58, 152	
von Sternberg, Josef 40	
Wagner, Estephan 32	
Warhol, Andy 143	
Weerasethakul, Apitchatpong	
37, 110	
Wiethüchter, Blanca 31	
Williams, Eduardo “Teddy” 33	
Wohlatz, Nele 19, 23	

Este libro se terminó de imprimir en Latingráfica,
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,
durante el mes de octubre de 2019.