

NÚMERO 1 ZERO

Revista de los Estudiantes de la Universidad del Cine

Año 1 Nº 1 Julio 2011 \$5

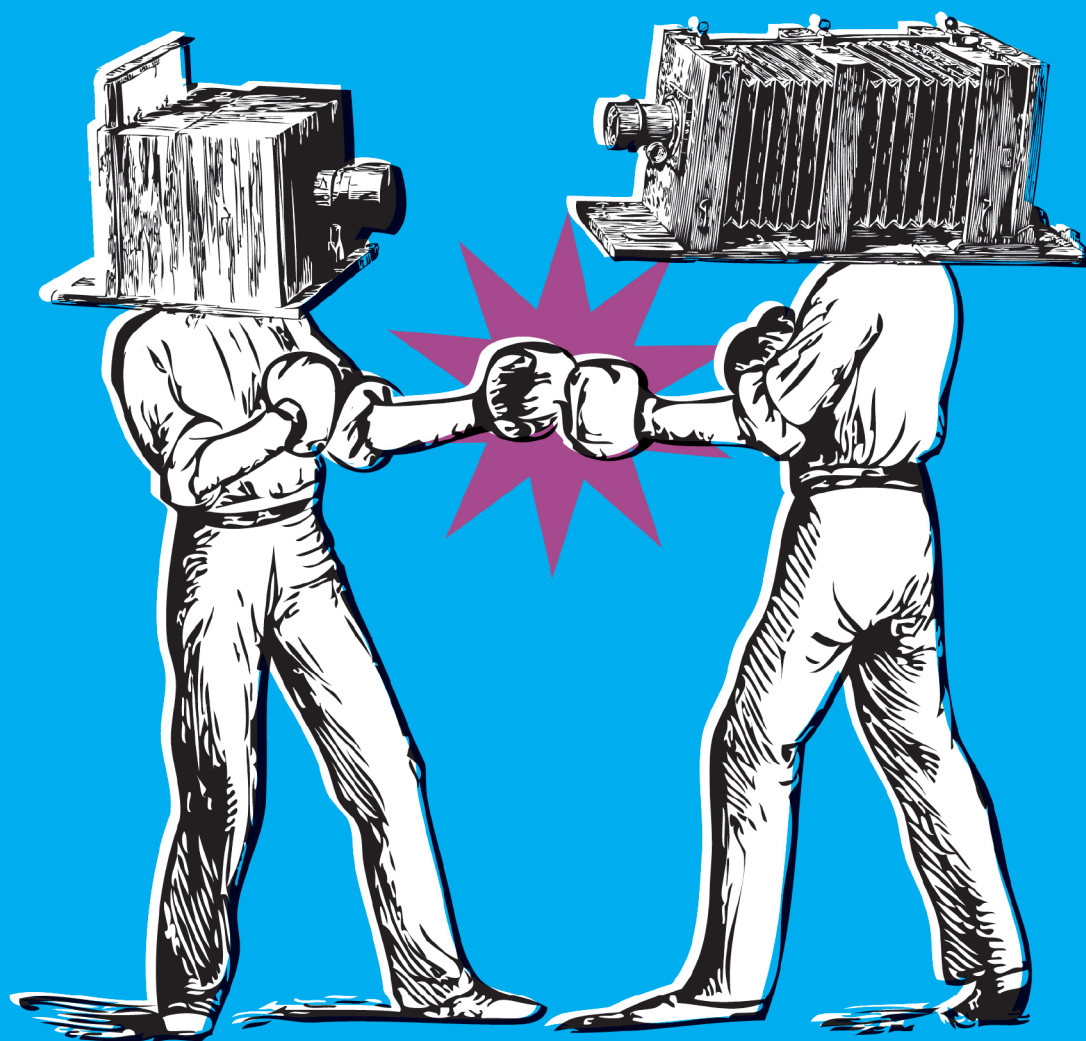


Fig 2. — Les deux adversaires en position.

SUMARIO • Panorama del cortometraje • BAFICI : Mitre / Guzmán / Herzog Reichardt / Schmitt / Yoshida / Arau / Hong Sang-Soo / Kiarostami / O'Reilly Wenzel / Solá / Mancini • Sylvain George • Dossier enseñanza audiovisual Bourgeois • Victor Gaviria • El Gran Macabro • Jorge Aaton • Pasaje al acto • Las aventuras de Saussure • Jonas Mekas

SUMARIO

- 1 Editorial
3 Pasaje al acto | Por Eric Barenboim

Panorama del cortometraje

- 4 Presentación | Por Ramiro Díaz
5 La seducción de lo imprevisto | Por Paulo Pécora
7 Manual del buen corto | Por Sebastián Schjaer
8 Hace falta más cortos en las salas | Por Eric Barenboim
9 Y qué pasa cuando monto cortos | Por Jazmín Mehaudy
11 El corto fiel | Por Sofía Brockenshire
12 Echase un cortito | Por Ramiro Díaz

Cobertura BAFICI

- 13 Política y estudios. El juego del juego | Por Lorenzo Canina
15 Robot World | Por Camacho - Hinojosa
18 La cueva de los sueños en relieve | Por Matías Poggini
20 Eros + Massacre: soñando de amor y anarquía | Por Alejandro Guidotti
22 Un análisis en presente | Por Fabiana Gallegos
24 Odisea sin escalas | Por José María Avilés
25 Mirar al pasado para responder al presente | Por Juan Camilo Alvarez
27 Diferencia y repetición | Por Jennifer Nicole Feinbraun
29 Geometría cristalina | Por Gonzalo de Miceu
30 Tierras malas, el western bajo su propia luz | Por Alejandro Guidotti
31 La deriva de la mirada | Por Juan Almada
32 Unos píxeles sobre David O'Reilly | Por Poggini - Calculli
33 Entre la tierra y el cielo | Por Lucas Peñafort
34 Cine amateur contra cine independiente | Por Juan Ignacio Rivas
35 Las amistades extranjeras | Por Sylvain George

- 37 Seminario de Patricio Guzmán | Por Juan Camilo Alvarez
39 Charla abierta con Víctor Gaviria | Por Juan Henao

DOSSIER: Enseñanza Audiovisual

- 42 Entrevista a Jorge La Ferla | Por Ariel Nahón
47 Enseñar Cine | Por Raúl Beceyro
49 Docencia en los extremos: Un testimonio | Por Mario Laborem
52 ¿Para qué sirve un alumno? | Por Carlos Blanco

- 53 El gran macabro | Por Nicolás Isasi
55 ¿Sobre Louise Bourgeois? | Por Daniela Savalli
57 The Future | Por Julio Fermepin
58 Oda a la industria cinematográfica Nº 2 | Por Eric Barenboim
59 ¿Quién es Jorge Aaton? | Por Martín Loewenthal
61 Las Aventuras de Saussure y Amigos | Por Matías Poggini

Ilustraciones por: Pablo Accame (págs. 28 y 38) y Matías Poggini (pág. 16 y 24)

Diseño de Tapa: Matías Poggini

Contratapa: *Manifiesto anti-100 años del cine*, por Jonas Mekas. Museum Ludwig - Serpentine Gallery - Koenig Books, 2009. Se ha hecho una copia aproximada del original (<http://bit.ly/iW0sji>)
Traducción: Florencia Lajer B.

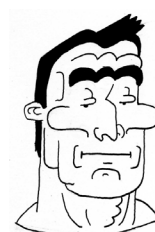
STAFF

EDICIÓN

Ariel Nahón
Matías Poggini
Florencia Szapira

COLABORACIÓN GENERAL

Ramiro Díaz
Sebastián Schjaer
Lucas Peñafort
Martina Guevara
Ivana Castagnetti



**KULESHOV
PONE CARA DE
APROBACION**

CONTACTO

Para ver el número anterior en internet
(¡Y este también!)

<http://revistanumerozero.blogspot.com>
<http://issuu.com/numero-zero>

Para recibir esta revista por mail
Para enviar sus materiales
Para hacernos conocer su opinión

revista.ceucine@gmail.com

Para conocer más sobre las actividades
del Centro de Estudiantes

ce.ucine@gmail.com
ceucine.wordpress.com
ceucine.foroargentina.net
[facebook.com/ceucine](https://www.facebook.com/ceucine)



Editorial

NúmeroZero sale a escena. Nuevamente presentamos esta revista realizada por los estudiantes de la Universidad del Cine, algunos de los que promovemos la creación de un Centro de Estudiantes. Con esta revista creemos estar logrando un espacio de intercambio que necesitaba ser creado. Se sintió en las ganas de los estudiantes por obtener el número anterior, en los incipientes escritores de este número por ser publicados y en quienes colaboraron para poder leer esta revista en papel (real, palpable, hermoso papel impreso). Y aunque no fue fácil (aunque nunca es fácil), vale la pena. Porque se trata de un trabajo de escritura de los estudiantes, una práctica que *NúmeroZero* viene a inaugurar y que es necesario profundizar.

¿Qué implica entonces ser un estudiante, qué responsabilidades se tienen que asumir? ¿No sería importante pensar qué tipo de enseñanza queremos, qué recorridos y qué vínculos con el quehacer audiovisual nos proponemos ejercer durante nuestros años de aprendizaje? Si el cine nos pone en relación con el mundo y con las formas en las que el mundo nos pone en escena, nosotros como grupo estamos obligados a pensar y establecer las pautas de nuestra acción política sobre esa mirada. Una práctica y un trabajo incesante sobre nuestra acción directa con la realidad y sobre lo que nos constituye como grupo. *NúmeroZero* se establece como el espacio para problematizar estas cuestiones, para hacernos las preguntas sobre nuestro propio trabajo y poder pensar el de los demás.

En este número y en sintonía con nuestras intenciones queremos destacar la inclusión de un dossier sobre la enseñanza audiovisual, un tema que propone un rico intercambio conceptual y el comienzo de lo que nos puede ayudar a pensar nuestra práctica y nuestro recorrido académico. Por otro lado incluimos dos secciones que dan cuenta del panorama audiovisual más reciente: una cobertura del BAFICI y un panorama actual de la práctica del cortometraje. Por último diversos textos que proponen miradas sobre las prácticas artísticas en Buenos Aires. Es así que *NúmeroZero* se presenta como un compendio heterogéneo de textos y miradas, una heterogeneidad imprescindible que mueve también las esferas más interesantes de la práctica del arte. Pero algún vínculo existe, y se representa a partir de una insistencia, establecer y marcar un pensamiento sobre lo que hacemos y lo que nos interesa: el audiovisual.

Esperamos que este número realizado con esmero y satisfacción inicie un diálogo fructífero en el futuro para profundizar ese conjunto, el que propusimos desde el nombre de la revista, *NúmeroZero*, y continúe provocando inspiración y búsquedas en los estudiantes, pero sobre todo en esos escritores, todavía invisibles, que hasta ahora no tenían un espacio común para volcar sus inquietudes.

Los editores



UNIVERSIDAD DEL CINE



Pasaje. J.M.Giuffra 330
(C1064ADD)
Buenos Aires – Ar gentina
Tel: (5411) 4300 1413
Fax: (5411) 4300 0674
www.ucine.edu.ar

PASAJE AL ACTO

Sobre el Centro de Estudiantes

Por Eric Barenboim
ericbarenboim@gmail.com

En estos primeros meses del año salió a la luz por sí solo; un centro de estudiantes no se hace en una semana (y Roma no se fundó en un día, pero eso es otra cosa).

Las discusiones que se han llevado a cabo en un comienzo van evolucionando y aparecen cuestiones nuevas. Sí, todavía existe el tema *estructural* de la organización, cierto. Pero esto es así únicamente porque hace falta que todo el estudiantado (o al menos una parte importante) decida consensuar, elija qué prefiere. Aquellos estudiantes que estuvimos encargados de redactar un nuevo estatuto (no el “provisorio” que se explicaba en el anterior número de la presente revista), encontramos al menos dos inconvenientes. Por un lado, partimos de la idea de que un centro de estudiantes ha de ser lo más horizontal y justo posible; por el otro, debe ser lo más funcional y práctico posible. La redacción de dicho estatuto nos deja con dos conclusiones: es inútil si no se lo abraza, esto es, si el estudiantado no decide organizarse bajo su forma (lo que implica un mayor compromiso -un leve compromiso- con la existencia del centro de estudiantes), y no es legal si no se realizan los trámites correspondientes en, ¿el Ministerio de Educación? Hipotéticamente, en algún momento de este año, todos los estudiantes deberíamos votar si ese es el estatuto que queremos o no. Y luego cada uno podrá avocarse al proyecto que más desee para mejorar la Universidad (el idealista: la universidad y *por ende el mundo*).

El centro, entonces, todavía está naciendo. Hablando con distintas personas me doy cuenta de que muchos estudiantes no están nada informados al respecto; otros, tienen interés en ayudar pero no saben cómo. Las reuniones que se han hecho este año no han tenido suficiente difusión, o han sido en horarios poco accesibles. Ése es un punto a mejorar.

Esta revista es, seguramente, la evidencia más clara que demuestra la existencia de un centro de estudiantes. Un centro de estudiantes, un conjunto de estudiantes trabajando con una serie de puntos en común. O más que trabajando, compartiendo, intercambiando. Soy de los que piensan que hacer cine es una forma de vida; no es una actividad separada de mi vida, no es mi oficio, no es mi arte. Es mi forma de vida, es una posición política; que no se malinterprete, no hablo de una cuestión partidaria sino más bien de una relación que establezco con lo social, quizás incluso una relación para con el poder. Como sea, de la misma forma que hacer cine es una forma de vida, algo que se debe expresar de manera natural y que aparece en lo cotidiano, formar parte de

un centro de estudiantes (formar parte del conjunto de los estudiantes) es completamente coherente con esa forma. Siempre me sorprendió que en la FUC no hubiera un centro de estudiantes, pues de todo lo que se puede enseñar en una universidad el cine me parece que es lo que más se ajusta al concepto de base de centro estudiantil (o sindicato, al caso). Un grupo de personas intercambiando ideas, relacionándose, llevando a la práctica lo que consideran correcto, tomando una posición, cambiando las cosas. Esta revista, entonces, parece ser lo más claro en ese aspecto.

La revista no es lo único. Gracias a las inquietudes que aparecieron entre los primeros que se sumaron al proyecto de centro de estudiantes, este año la FUC ha decidido realizar una autoevaluación en la materia de Dirección; es un buen paso adelante, y ojalá se pueda realizar pronto una autoevaluación general de la totalidad de las materias. De esa manera en algún futuro cercano las distintas cátedras podrán dialogar más entre sí, elevando aún más el nivel académico.

Uno de los proyectos que se están llevando a cabo es el de la llamada *Bibliotequita Godard*; impulsada en un comienzo por un sólo estudiante, ya ha sumado varios adeptos que ayudan a digitalizar fotocopias para facilitar el acceso a todo el material de estudio, para todo el mundo. Es una tarea aburrida, puede ser, pero extremadamente útil. Este es un avance lento pero seguro para derrocar el monopolio cruel de *uniciertas fotocopadoras* y democratizar (¡palabra de moda!) la información. Por algún motivo, últimamente muchos estudiantes me preguntan: ¿y van a proponer que haya una fotocopadora propia de la facultad? Sinceramente digo: hay que sentarse a delinear el proyecto y cómo funcionaría. Lo que es seguro, es que sería ideal.

Si bien ha habido otros avances en diversos proyectos, y se han propuesto cuestiones nuevas sobre las cuales trabajar, no hace falta que siga ejemplificando: el centro de estudiantes, si los estudiantes quieren, funciona. Y aunque ahora parezca que se encuentra en estado germinal, hay que insistir. No sólo Roma no se fundó en un día; *Carthago delenda est*.



Panorama del cortometraje

PRESENTACIÓN

Hacer para ver

La flamante sección de cortometrajes de la flamante revista Número Zero se sumergió en las entrañas del BAFICI 2011. Nuestro objetivo obvio fueron los tres programas de competencia y los tres de muestra de cortos.

Entre cafés sorpresivamente caros del Hoyts Abasto y decepciones por funciones agotadas, nuestros redactores se indigestaron de formas cortas. Experimental, ficción, animación, documental y otras yerbas fueron la excusa para escribir sobre la práctica del cortometraje en Argentina.

Es nuestra voluntad desde la revista abrir un espacio para el debate reflexivo sobre el cortometraje. Todos los que armamos esta sección somos directores, productores, guionistas y técnicos de cortos, de modo que lo que se verá en estas páginas es una discusión acerca del lugar del corto dentro de la oferta audiovisual de estos tiempos. Sobre la necesidad de reflexión que implica la praxis.

Ramiro Díaz



Fotograma de *Una forma estúpida de decir adiós* (2004) de Paulo Pécora



LA SEDUCCIÓN DE LO IMPREVISTO

Por Paulo Pécora
papecora@yahoo.com



Desde hace algunos años dibujo, escribo y filmo cortometrajes. Casi todos surgen a partir de imágenes que encuentro en mi realidad cotidiana, en libros, en fotografías, en películas, en la televisión, en viajes, en todas partes. Pero las que más me gustan, las que más me inspiran y me invitan a perseguirlas son aquellas que me invaden inesperadamente, por azar, por un cruce espontáneo de ideas o simplemente como sueños o recuerdos que afloran desde algún lugar del inconsciente.

Escarbo y escarbo hasta darles un sentido, una forma, un color, un estilo posible, una razón de ser cinematográfica. No hay límites ni normas que deba respetar, sólo dejo que las cosas fluyan, me dejo llevar. El proceso puede ser muy largo y trabajoso. Uno tiende a olvidarse de todo en la maraña de obligaciones y rutinas que se impone a diario. Así, una idea, una imagen, pueden permanecer latentes en la memoria o en algún cuadernillo durante años, hasta que un día regresan sin avisar, se hacen mucho más claras, iluminan el horizonte y se imponen como las próximas imágenes a ser filmadas.

Cuando eso sucede, cuando una serie de imágenes encuentran su combinación perfecta o son capaces de inspirar un relato, por más mínimo o ambiguo que fuera, es el momento en que me pongo a trabajar más seriamente sobre ellas. Esto no lo elijo, lo siento. En algún lugar se produce un quiebre inexplicable, una sensación de comprensión y necesidad que me obliga a pensar en la posibilidad cierta de filmar un nuevo cortometraje. A partir de entonces dibujo, escribo, imagino personajes, me propongo puestas de cámara, estructuras y ritmos narrativos, formatos, colores y un sinnúmero de posibilidades que le van dando forma concreta a algo que poco antes era sólo imaginario y fugaz.

Me muevo de manera inversa a la que me enseñaron. Porque en lugar de partir desde un guión o desde un contenido narrativo determinado, voy descubriendo de a poco una forma apropiada para empezar a tirar de ella

hasta que el contenido aflore por sí solo, por azar o arte de magia. No me preocupa de dónde surja –puede ser una noticia, un recuerdo, una vivencia, un cuento, el comentario de algún amigo- siempre y cuando dialogue libremente con las imágenes y me ayude a poner en escena el universo que tengo en mente.

No sé por qué, pero en general me intereso por el mundo interior de los personajes. Intento encontrar formas novedosas para poner en imágenes el espacio inaudito y anárquico de sus sueños, sus pesadillas o sus recuerdos. Esto me permite coquetear con elementos de lo fantástico, con el suspenso y el terror. Pero también jugar con historias más románticas, donde intento transcribir en imágenes la percepción distorsionada de alguien que sufre una enorme frustración sentimental. En general, son personajes que huyen. Escapan de su pasado, de sus recuerdos o, incluso, de su propia sombra.

Me gusta la austeridad en la imagen, la parquedad y el silencio en los personajes, los escenarios naturales y las historias pequeñas, porque me permiten trabajar con muy pocos elementos, con lo que tengo más a mano. Prefiero todo poco a la hora de pensar una producción acorde a mis posibilidades, que casi siempre son escasas. Los excesos me los guardo para buscar nuevas temporalidades, estructuras narrativas en forma de espiral o climas oníricos, tanto desde una idea previa o directamente en el momento posterior, cuando ya tengo las imágenes reveladas y transferidas, las veo en un monitor y puedo disponer de ellas. Es justamente durante la edición -mientras manipulo las imágenes, las distribuyo y las uno en combinaciones inesperadas, o mientras agrego sonidos, climas y quizás también alguna voz en off- cuando escribo mis mejores “guiones”.

La omisión de ciertas informaciones me parece esencial. Cuanto menos se explica, cuanto más se sugiere, más interés se genera. El desencuadre, el fuera de campo, el contrapunto entre imágenes inconexas



y entre imágenes y sonidos asincrónicos son recursos importantes a la hora de crear espacios de significación paralelos al que construye nuestro relato. De esa manera, la imaginación puede dispararse hacia cualquier lugar, los sentimientos y las sensaciones afloran de modos inesperados, las imágenes cobran vida propia y todo adquiere un nuevo sentido, según la interioridad de cada persona que vea nuestra obra.

El margen de libertad es enorme en el espacio acotado del cortometraje. Uno puede (y debe) sobreponer cualquier obstáculo. Hay que aprender a ser más flexibles y quitarle solemnidad a lo que hacemos, tomar conciencia plena de los recursos materiales, humanos e intelectuales con los que contamos, hacerse cargo de ellos y trabajar fuerte para convertir los límites en posibilidades creativas. Si uno asume esta actitud, las imposibilidades suelen transformarse en nuevos caminos, en respuestas inesperadas, en soluciones superadoras frente a cualquier preocupación.

Es un lugar común decir que el cortometraje responde al formato literario del cuento o del relato breve. Pero esa obviedad determina, inevitablemente, nuestros proyectos. El cortometraje impone un límite de extensión máximo de 30 minutos, y es en ese lapso acotado donde podemos desarrollar nuestras ideas. Así, se hace imprescindible reflexionar acerca del tiempo y

el ritmo de nuestra narración, debemos pensar más en la funcionalidad de las elipsis y en la composición de imágenes justas, necesarias, que sintetizan en pocos elementos lo mucho que pretendamos comunicar. Una vez que uno toma conciencia plena de estas limitaciones o especificidades del formato, empieza a sentirse libre de dejarse llevar, deambular sin rumbo fijo y perderse por cualquier atajo.

Los accidentes y desvíos suelen ser importantes. Son capaces de desanimarnos y detener un proyecto, pero también pueden potenciarnos, porque el desafío que nos proponen a veces deja afluir ideas y recursos tan novedosos como inesperados. Es más, ciertos desvíos pueden convertirse en nudos o puntos de inflexión. Espacios mentales donde nuestras ideas, gustos, conocimientos, preocupaciones y todo aquello que nos constituye como cineastas se concentra, dialoga, choca, pelea y se resuelve finalmente en cada pequeña decisión. Es justamente en esos momentos, según la elección que tomemos frente a estos “imprevistos” —y según si optamos por seguir en línea recta o por dejarnos seducir por el atajo—, donde puede ir delineándose un estilo. El mío —si es que alguna vez existe— tendrá que ver con eso, con aceptar la invitación de lo misterioso, lo imprevisto y lo anárquico.





MANUAL DEL BUEN CORTO

(Sobre un género eternamente infantil)

Por Sebastián Schjaer
sebastianschjaer@yahoo.com.ar

Escribir sobre los cortos es un ejercicio incómodo. Lo implica a uno como crítico y como realizador. Juzgar la obra ajena, al mismo tiempo que se juzga uno mismo. Impartir ideas y criterios como un juez. Tampoco es tan grave que una vez que uno tiene la posibilidad de oficiar de jerarca absoluto, lo haga a pata suelta. Jugar al déspota a veces resulta una práctica sana.

Reflexionar sobre los cortos es también difícil por la poca atención que se le ha prestado al tema. Nadie escribe sobre el género cortometraje. Creo que de esa falta de atención se derivan dos consecuencias. La primera es la imposibilidad del género de postularse con autoridad. "Hago un corto porque quiero hacer un corto; no porque no puedo hacer un largo" es una consigna rara vez escuchada. El corto siempre termina siendo un hijo bastardo y malogrado del largometraje. Todos hacemos cortos pensando que en algún momento llegará la hora de hacer un largo, el gran momento. Los cortos serían, desde esta perspectiva, algo así como un mal necesario.

La segunda consecuencia de esta falta de atención es favorable. La ausencia de crítica y de teoría sobre el tema elude una visión rígida y esquemática sobre un género que se mantiene esencialmente joven e inexperto. No todos los directores consagrados han pasado por la realización de un corto antes de lanzarse a su primer largometraje. Y aquellos que se han adentrado en ese terreno no han logrado resultados particularmente notables. De Godard a Fellini, pasando por Kubrick, las experiencias han sido más bien fallidas. Cortos malos, pero frescos. Es posible que haya ahí una legitimidad oculta del género.

La frescura que respiran los cortos no obedece, por supuesto, a la edad de los directores, sino al hecho de estar eximidos de ser vistos como películas terminadas. Los cortos son como esbozos de películas, borradores que están excusados de la carga de ser serios y coherentes. Los cortos fluctúan entre el ejercicio, la experimentación y el ensayo a base de prueba y error. Simplificando el problema, podría decirse que los cortos buenos son aquellos cuyas pretensiones son más bien acotadas. Cortos que se hacen para probar y para divertirse. Cortos sin pretensión de entrar a ningún festival. Los festivales los acartonan, los clasifican y los fuerzan a postularse como algo más de lo que son. La gracia del cortometraje radica en su auténtica pequeñez, no en su falsa grandeza.

Es, no obstante, frecuente ver en algunos de ellos un gesto pretencioso. Un gesto propenso a ser señalado. Es como un niño que, conciente de su travesura, llama la atención de la madre sobre lo que acaba de hacer. Paciencia, querido amigo, que las madres siempre se enteran si hay algo de lo que enterarse. Ya es hora de abandonar esa manía a la que somos tan propensos y dejar de afirmar, cual un edicto municipal, "he aquí el buen corto...".

En líneas generales, podría afirmarse que los cortos no trabajan en la misma dirección que el cine. (Esto implica considerar que los cortos no son parte del cine, sino su antesala, su prólogo.) El objetivo de un corto no es, como se dijo más arriba, hacer una película de corta duración. Su realización responde, sobre todo, a una inexperiencia y a una curiosidad en el terreno audiovisual. La fascinación por probar y entender el mundo de las imágenes y los sonidos es tan grande que, muchas veces, se pierde de vista aquello que se quiere contar. Los cortos festejan los materiales con los cuales trabajan; se enorgullecen del travelling bien hecho, del corte perfecto. Nunca se deleitan con lo que cuentan. La prioridad es siempre cómo filmar y no qué filmar. De hecho, por lo general, los cortos no hablan de nada. Tienen muy poco que decir del mundo y mucho de su experiencia como cineastas.

Si dicha sentencia se tomara al pie de la letra, podría diagnosticarse un complejo de narcisismo y egocentrismo en los cortometrajes (y, fundamentalmente, en sus directores). Más que enojo, los cortos generan cierta ternura. Es evidente que nos cuesta manejar esos elementos. Mostramos convicción donde hay inseguridad. Por otra parte, esta verdadera inexperiencia siempre puede enmascarse en la excusa de querer evidenciar los mecanismos de representación. Dar a conocer el "constructo" (esa palabra tan propia del vocabulario odontológico, que la teoría de cine se ha apropiado para desgracia y padecimiento retiniano de los lectores). Es posible que algunos cortos trabajen en esa dirección; pero no se puede decir que a todos ellos les interesa siempre trabajar con la artificialidad y la evidencia. Esta es, la mayoría de la veces, un efecto indeseado.

Más que postularnos tan categóricamente sobre el cine y sus mecanismos de representación, habría que aprovechar a nuestro favor la posibilidad de prescindir de esa responsabilidad para con el cine en términos mayúsculos y solemnes. Confesar nuestro entusiasmo por hacer cine, aunque los resultados sean muchas veces precarios, es una práctica más saludable que jugar al teórico grandilocuente. "Las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica" escribió Borges en una oportunidad. Es necesario hacernos cargo de esa inexperiencia casi adolescente a la hora de filmar. Y contestar, a las críticas, filmando más. Es el único modo en que ese balbuceo logrará en algún momento devenir en una oración completa con sujeto y predicado (y, hasta, quién dice, con objeto indirecto y circunstancial de lugar).

Es posible que, dado este panorama, no nos quede otra opción que intentar seguir balbuceando en este terreno. Al fin y al cabo es, quizás, el último recinto de libertad y de juego permitido.

HACE FALTA MÁS CORTOS EN LAS SALAS

Por Eric Barenboim
ericbarenboim@gmail.com



Finalizada la película (otra más con uno de esos títulos que prometía mucho y resultó ofrecer muy poco), corrí un piso abajo para colarme en la proyección siguiente: muestra de cortos Argentinos. Llegué tarde, sí, el programa ya había comenzado.

¡Qué felicidad, sin embargo, haber llegado en medio de semejante espectáculo! Ante mí se alzaba la pantalla gigante sobre la cual se desarrollaba un delirio pocas veces visto en tamaña escala. Animación. No recuerdo el nombre del corto, y aunque tampoco sé quién fue el responsable de tal psicodélico cambalache visual, he de felicitarlo.¹ Quizás deba explicarme un poco mejor. *Audiovisiontes* es un corto de animación hecho a partir de fragmentos de videos (¿suellos de Internet?), articulados por la mano del artesano para crear una serie de personajes insólitos en un paraje perdido del Averno. Un ejemplo paradigmático: un monstruo creado a partir de videos de implantes dentales.

Sin embargo no es esa originalidad lo que me ha causado disfrute, sino más bien que el corto se desarrolla, a partir de su rústico (pero seguramente arduo) trabajo del mp4 y flash, como una propuesta relajada, entretenida, viva, y diferente. *Audiovisiontes*, con cierta exacerbación del colorido y la confusión, con elementos que tienen y buscan poco sentido (hay al menos un sentido: el placer de mirar), funciona a la perfección como una provocación al espectador para que simplemente experimente una suerte de goce infantil de la percepción, un goce que quizás no vaya más allá de la sala de cine.

Y es que hay un conflicto; últimamente no se piensa al cortometraje para ser proyectado en sala de cine. Está la sensación, al menos, de que el cortometraje (por su

menor duración) pertenece a un proporcionalmente menor tamaño de pantalla. O un televisor, o más usualmente una computadora, Internet. Hemos olvidado (tal vez jamás lo tuvimos tan presente) que el corto es una forma en sí misma; y en tanto que utiliza el mismo soporte material y la misma cualidad de la imagen, tiempo y sonido que el largometraje, carece de sentido no proyectarlo de la misma manera. Hay algo específico, o más bien, una serie de especificidades que entran en juego en la sala de cine. El tamaño de la pantalla, la oscuridad, la luz proyectada, la situación social, el sonido penetrante. Quitarle al cortometraje la posibilidad de jugar con esas variables es amputarlo: es condenar a la forma del cortometraje a jugar en una cancha en la cual no puede hacer lujo de sus capacidades, no puede demostrar hasta qué punto es capaz de conformar una compleja idea y experiencia cinematográfica.

Muchas veces pensé que sería ideal que proyectaran cortometrajes en las salas de cine comercial, antes de los largometrajes; “combos”. Este corto es un ejemplo de lo que podría ofrecer un cortometraje en ese contexto: abre el apetito. Deleita, afecta al ojo, y no pretende nada del espectador más que un interés en mirar, mirar qué más hay en esos fragmentos de videos. Eso sí: la libertad que brinda, el placer que ofrece, no es banal. Si bien es colorido y caótico, no es espejitos de colores, sino más bien el germen de un tipo de trabajo refrescante que invita a reconsiderar los límites del cine (o mejor, lo audiovisual). En otras palabras, funciona como un lenguaje en sí: es un juego al mismo tiempo que pretende un trabajo. El del espectador.

Días más tarde, busco el corto en *YouTube*: está. Sin embargo, esa sensación tan fuerte que viví en la oscura sala de cine, impregnado de imagen y sonido, se disuelve. Quizás me equivoqué y el corto no era gran cosa: quizás sólo me afectó lo desacostumbrado que estoy a ver cortos en cine. Quizás es que este corto en particular posee una fuerza inusual al entrar en juego con las especificidades de la sala oscura. Quizás, simplemente, hace falta que se proyecten más cortos en las salas de cine.

1 El misterio concluye cuando uno lee la grilla de programación: *Audiovisiontes*, de Andrés Fernández.



Y QUÉ PASA CUANDO MONTO CORTOS

Por Jazmín Mehaudy
jazminmehaudy@gmail.com

En primer lugar, quiero remarcar la sorprendente importancia y valor que tiene empezar un trabajo de crítica sobre cortometrajes. Cuando comencé a escribir este artículo, intenté buscar guías, ver cómo escribían otras personas, pero me encontré con un panorama incierto: no existen –por lo menos en la web– críticas serias acerca de los cortometrajes que presenta el BAFICI, y tampoco nada demasiado interesante sobre el cortometraje en general.

Desde lo institucional, la misma programación del Festival aclara que proyectará 100 cortometrajes, pero no hay reseñas de ellos en el catálogo, como sí las hay de los 307 largos y 31 medimetrajes. Aunque en la página de Internet del BAFICI se pueden leer las sinopsis de los cortos, no queda claro cuál es el criterio que se adoptó para agruparlos, y no hay ningún comentario serio sobre cómo y por qué esos cortos están ahí. Sólo dice cosas como “destacamos la calidad y la diversidad de técnicas, géneros, procedencias, escuelas y modos de entender el cine y el mundo. Las características, una vez más, son el riesgo, la búsqueda, la renovación y el encanto”, lo cual no quiere decir absolutamente nada.

Voy a hablar de dos cortos de la selección Muestra 1 de esta última edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. *Enjambre* y *Los Murales*. Lo que más me atrae de ellos es su relación con el presente, desde la forma y el contenido.

Enjambre de Luis Miglivacca fue sin duda mi preferido: todo un plano secuencia que posee tensión y misterio en aumento. El soporte es claramente digital; bellos fuera de foco –de esos que permiten las últimas tecnologías– que no nos dejan entender bien qué es exactamente lo que pasa en un lugar bastante extraño. Lo que aporta este clima es el registro de una improvisación de guitarras –“sinfonía noise” dice la sinopsis del BAFICI–: catorce guitarristas que generan un clima espeluznante; no entendemos bien qué hacen, tampoco los vemos muy nítidos porque la cámara se mueve todo el tiempo y trabaja con poca profundidad de campo. Tratamos de rearmar esa situación, ubicarla, buscar los personajes, protagonistas y conflictos mientras los músicos desmenuzan, desestructuran y llegan a lo más primario de los sonidos de esas guitarras eléctricas. A medida que el corto avanza reconocemos una habitación no muy grande, con público en el centro rodeado por los guitarristas en círculo y un director –que es el único personaje reconocible– que se pasea, busca, da indicaciones. Con una fotografía muy cálida, los colores brillan y las guitarras también. Los y las guitarristas levantan una mano y rasgan las cuerdas con la otra que les queda. Están buscando algo. Algún sonido entre todos los sonidos.

Por otra parte, el cortometraje *Los Murales* de Jonathan Perel me sorprendió. Es un hermoso retrato de lo complejo de los procesos y de las marcas históricas



Fotograma de *Los Murales* de Jonathan Perel



de nuestro país. Al principio monta planos fijos, como fotos con sonido ambiente de un lugar destruido y abandonado. En un segundo momento de su estructura, lentamente vamos notando escrituras en las paredes: “Cárcel a los genocidas”, nombres de maestros, obreros y estudiantes militantes del PRT-ERP y las FAR. Hasta ahí se trata simplemente de escrituras callejeras con las que convivimos todos los días. Pero luego estas consignas comienzan a aparecer violadas: “No al terrorismo de Estado” se ve tachado y encima dice “HIJOS de asesinos”, “Montoneros asesinos”, sobre un “Nunca más”. Por supuesto que esta película habla de la memoria, pero lo que la diferencia de otros cortos sobre el mismo tema en esta muestra es que nos hace sentir tocados: nos habla de nosotros mismos como argentinos. Si en estas paredes alguien vino a escribir nombres de asesinados y desaparecidos por el terrorismo de Estado y otro viene y lo tacha, me hace pensar en todos los cómplices que tuvo esta dictadura para poder ser tan cruenta y larga; esos que caminan por la calle al lado nuestro. Hoy en las paredes de los ex-centros clandestinos de detención dejamos la huella de nuestras contradicciones; decir o escribir “Montoneros asesinos” es una justificación de la violencia y el asesinato evidente. Entonces ¿qué nos pasa? Esos planos fijos dejan de ser pasivos, aburridos

y arbitrarios; nos interpelan como sociedad, nadie es apolítico, ningún argentino tiene derecho a no sentirse interpelado, cuestionado por este pequeño documental. “La masacre de Trelew”, “Dónde está santucho”: encima de estos escritos dice “zurdos asesinos”. Las locaciones fueron El Olimpo y Automotores Orletti, ambos ex-centros clandestinos de detención.

Sería interesante de parte del Festival que presenten una selección de cortos curada, pensada como una muestra de pinturas o como una compilación de textos para publicar. Darle un sentido a la visualización, un camino a seguir, un motivo claro para yuxtaponer una obra con otra. Si montan ciertos cortos juntos y me siento dos horas y los veo, me gustaría entender cómo y por qué están ahí; conocer los criterios de armado de cada muestra para ir a las proyecciones que propongan ideas que nos interesen. Tenemos que poder saber qué vamos a ver antes de comprar el ticket y sentarnos en la butaca; saber porqué después de *Los murales* de Jonatan Perel voy a ver *Piscis* de Brenda Urlacher. No nos olvidemos que -al igual que en las muestras de pintura- los cortometrajes en su misma compañía pueden dar un panorama de algo mucho más amplio que su pequeñez de cuatro o doce minutos.



Fotograma de *Enjambre* de Luis Migliavacca



EL CORTO FIEL

Por Sofía Brockenshire
sofia.brock@gmail.com



Ir a ver la sección de cortos del BAFICI es un trabajo de observación, de construcción de supuestos. Implica poner los ojos frente a una pantalla que actúa como una caja de sorpresas, en la cual durante la hora y media de función, uno debe sortear rápidamente entre lo que le llama la atención y lo que simplemente genera desconcierto o falta de interés. Que el valor de la sección esté puesto en manos del espectador puede sonar un tanto liberador. Sin embargo, no se puede dejar de pensar que la programación de la sección de cortos, sin tener un criterio o una crítica por película, como tienen otras secciones, queda supeditada a la libre interpretación de cada uno. De modo que la capacidad de intercambio entre lo que se espera ver y lo que uno termina viendo está perdida. La reflexión está en cada uno, y los únicos indicios no van más allá de la sinopsis escrita por el director, o bien las imágenes que se ven del corto en el catálogo.

La gran tendencia de este año: el archivo, el material Súper 8. Tal es así que el festival dedicó toda una sección a este soporte. Me pregunto qué habrá pasado en el último año. ¿Hubo un sentimiento compartido de nostalgia que hizo que muchos buscaran en el Súper 8, o en imágenes de archivo, algo irreplicable e imposible de construir a través de los últimos soportes digitales? ¿O tal vez exprese alguna autorreferencialidad que se evidencia mejor gracias a ese soporte? ¿Establece algún contacto más cercano, más material con el pasado?

Los recursos utilizados se pudieron ver, repetidos, una y otra vez: el sonido del proyector (casi como si fuera imprescindible contar con él), la yuxtaposición de material del pasado con una composición musical moderna a partir del uso de sintetizadores, una intencionalidad en el montaje errático, en la imagen sucia, quemada o estropeada, y en el *zoom* en cámara lenta hacia un personaje -que automáticamente genera una suerte de efecto de extrañamiento en el espectador. ¿A eso se le dice experimental?

No tiene porqué serlo: el Súper 8 no tiene que ser el

formato de lo experimental, y tampoco digo que haya que temer lo experimental. Lo peligroso es cuando los cortos se empiezan a parecer entre sí por el mero uso del mismo soporte, por la repetición de recursos. Hay algo de abusivo en eso. Terminan siendo cortos efectistas, y nosotros como espectadores caemos en la trampa de tener que clasificarlos, encuadrarlos en un estilo determinado.

Pero tal vez cuando uno se mantiene fiel a la temporalidad, el resultado con ese formato es más ajustado. Es el caso de *Cómo contar hasta veinte*, cuyo director tuvo la suerte de contar con una gran cantidad de filmaciones caseras acompañadas de un registro sonoro propio (el padre lo entrevistó con una grabadora de cinta abierta mientras crecía). Se trata de reinterpretar y volver a armar un pasado simplemente a través de un trabajo de montaje, de emparejar imágenes sin sonido con grabaciones personales, sin la necesidad de utilizar otros recursos para generar un valor agregado a la imagen. Supo qué hacer con lo que tenía a mano; supo no aprovecharse del recurso, sino del material.

Es notable cuán presente estuvo el archivo este año en esta sección. Lo más resonante, sin embargo, fue que este soporte no está presente en el material de los cortos ganadores. No hace falta comparar los cortos que ganaron, entrar en cuestiones de gustos, pero lo que se puede decir es que cada uno creó un verosímil, un contexto, un clima. Todos somos conscientes de que ésta es una tarea difícil de lograr en los minutos contados de un cortometraje. En los noventa minutos que presta un largo, de alguna manera uno tiene más opciones, más formas para generar una situación que se trabaja y profundiza. En cambio, con el corto la intencionalidad tiene que estar bien definida desde el vamos.

Es difícil conocer bien cómo el BAFICI se postula ante la sección de cortos argentinos: si de verdad es tomado como el puente hacia el largo, si es una promoción generosa de cineastas emergentes, o si se puede pensar como una sección autónoma sin pensar en su propia pequeñez. De todas maneras, la pregunta queda sin respuesta. Pero si se asume que la sección sirve de plataforma para promover aquellos talentos y que puedan pegar el salto hacia otros festivales, el BAFICI puede darse por satisfecho con la premiación de los cortos: dos de los ganadores, más uno de la muestra, van a Cannes; mientras que el tercer ganador ya estuvo allí.



ECHARSE UN CORTITO

Por Ramiro Díaz
zzbbzz@hotmail.com

Hacer, ver y escribir sobre cortometrajes parece ser un asunto menor, una actividad de aprendiz destinada a nadar en el mar audiovisual como una botella perdida.

El gran tema del BAFICI de este año versó sobre el pasaje “del corto al largo”, como si uno fuera antesala del otro. Como si la forma del cortometraje permitiera previsualizar la forma extendida del largo. En este sentido no habría mas que largometrajes posibles y sus resúmenes, sus bocetos, sus croquis encarnados en todo eso que lo prefigura: videoclips, cortos, trailers, avisos comerciales.

Sin embargo todas esas “formas precinematográficas”, excepto el cortometraje, tienen su destino comercial. Lo cual les asigna un valor en sí. La TV es el lugar donde circula, en primera instancia, toda manufactura de imágenes y sonidos de corta extensión. La TV vuelve relevante el videoclip, el trailer y el aviso comercial. De modo que lo único que no entra en la lógica del comercio es ese pequeño film que las escuelas de cine proponen como primera herramienta pedagógica.

Para suplir esta ausencia de valor comercial en el cortometraje aparece el festival. Éste es el lugar de exhibición donde las escuelas de cine muestran el resultado de la actividad de los estudiantes y profesores, donde los aficionados al corto pueden también ver y mostrar su trabajo, conocer a otros realizadores y eventualmente llevarse un premio que les permita financiar su próxima realización.

Pero aunque existe esta preocupación por la exhibición, circulación y financiación del cortometraje, sigue siendo una actividad a medias, una *pequeña actividad*. No está legitimada por un funcionamiento comercial -sostén del cine como industria- ni tampoco como actividad cultural, puesto que desde los festivales no se lo piensa; sólo se lo programa y se lo premia. No existe la crítica ni la reflexión. A este respecto sólo hace falta ver los catálogos o las justificaciones a los cortometrajes premiados, donde se elude la instancia crítica apelando a la ambigüedad de las descripciones.

El festival es una beneficencia en virtud de la cual el cortometraje no necesita ser pensado sino tan solo premiado o exhibido en una lejana latitud. Es por esto que para la mirada del festival no puede ser otra cosa que la antesala de una actividad comercial y cultural más seria: el largometraje. El festival garantiza que un realizador de cortos pueda hacer su salto cualitativo hacia el largo y que las escuelas de cine puedan realizar su muestreo publicitario. Nada más. Es un subsidio a la actividad de hacer cortos que piensa al cine en tanto que

largometraje.

Ahora bien, también existe *YouTube*. Una experiencia audiovisual de corta duración puede tener su destino en la web. Sin pretender ganar premios, es la posibilidad de exhibición virtual en el mundo. El circuito es tan amplio en la web que tampoco constituye en sí la posibilidad de hacer un salto cualitativo a una instancia superior. En *YouTube* el corto no tiene el objetivo de ganar dinero, ni de rodear al autor de otros realizadores o productores. Es la pura posibilidad de exhibir. Sin embargo esto también tiene sus bemoles a la hora de pensar el lugar del corto como práctica, puesto que si bien incentiva cierto tipo de intercambio de ideas entre realizadores y democratiza la exhibición, *YouTube* no garantiza un mínimo de cuidado en la calidad de presentación y recepción de la obra, ni crea las condiciones para la reflexión formal específicas del cortometraje. No posibilita una continuidad de la realización audiovisual de corta duración sino que es el espacio de la exhibición de perfiles web. Si el corto se filtra en este mar de contenidos es como un modo de discontinuidad en la representación de las destrezas personales de esas identidades web.

Que el corto no tenga un lugar específico de desarrollo más que la escuela de cine es su característica sintomática. Habla de su marginalidad en el mundo audiovisual y de su función respecto de la escuela de cine (herramienta de aprendizaje y vehículo de publicidad). Si expresa ideas que no podrían *Ser* en otra forma, es decir si hay ideas o temas que sólo pueden ser abordados en forma de cortometraje, éstas quedan a merced de su inaplicación comercial (a excepción de ser evidentemente efectivos como publicidad para las escuelas) y del desinterés de la crítica por propiciar un espacio reflexivo para estas formas. Sin embargo el cine nació en formas cortas y no precisamente en una escuela. ¿Alcanzará esta idea para pensar que el corto posee en sus genes formas constitutivas del cine que lo hacen seguir existiendo y no que esto se debe a su funcionalidad respecto del mercado cultural? Creo que es su imposible categorización en términos de mercado y cultura lo que dota de una enorme potencia poética al cortometraje. Su libertad formal radica en su precariedad.

A partir de esta sección intentamos pensar el lugar del cortometraje, su *necesidad*. ¿Son necesarios?, ¿para quién?, ¿en qué medida su forma en sí misma alcanza para justificar su existencia?, ¿no tienen otro destino que ser un paso pedagógico hacia el largometraje?



POLÍTICA Y ESTUDIOS. EL JUEGO DEL JUEGO

Sobre *El Estudiante*, de Santiago Mitre

Por Lorenzo Canina
 elgaboacosta@hotmail.com

¡Tú! Sí, tú. ¿Para ti qué es la política?

¿La crees necesaria? ¿En qué medida?

Y si no lo consideraste así: ¿cuál es tu relación de cotidianidad con lo político? Recordarás quizás las lejanas enseñanzas de un profesor; te decía a ti, particularmente a ti, concentrado en tus ojos y no en los de ninguno de tus compañeros: “La política está en todas partes. La política está ahí donde la ves y también donde no la ves. Y no sólo eso, tú eres parte de la política, y de muchas políticas, seas consciente de ello o no. La omisión es una acción”. El buen profesor dejaba un eco que ahora resuena...

Un momento muy particular en el que aparece *El estudiante* en nuestro panorama universitario. El Centro de Estudiantes de la universidad se encuentra aún naciente, dando sus primeros pasos, aprendiendo a balbucear y conquistando nuevos horizontes segundo a segundo. El BAFICI nos permitió ver esta película y cuestionarnos sobre el quehacer político estudiantil.

Antes de adelantar algo, es preciso comentar que ha sido premiada ampliamente; la película de Mitre entra hasta la médula misma de la praxis política para mostrar un universo intrincado, lleno de recovecos, traiciones y vueltas de último minuto, y ofrece un panorama ficticio que critica la política actual.

El film narra la historia de Roque, un estudiante de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA que deambula por la vida. No obstante, este deambular no es el simple vagar por las calles sin tener a dónde ir, no. El deambular de Roque es uno que lo lleva a conocer gente, a acostarse con chicas y, por lo mismo, a caer en una red mayor de seducción: la política. Roque entra en un juego creyéndose el seductor, cuando en realidad es la gestión de su universidad la que le va succionando el alma. El provinciano que vino a estudiar de pronto se olvidó de su propósito al encontrarse con algo mucho más grande, con una pasión, con un talento, con un juguete peligroso que es la manipulación y el malabar del pensamiento público. Nuestro protagonista entra en ese laberinto de modo ingenuo; poderoso y en grande, pero ingenuo. Entra del mismo modo que sale. Sin embargo, a su salida, él no es ni será el mismo: pide la verdad cuando entra, y usa la verdad cuando sale...

Entrar a ver la película al cine.

La película de Mitre terminaría recompensada con el premio especial del jurado, con el premio FEISAL y con el premio ADF (a la fotografía). Pero cuando la vimos en el BAFICI, eso aún no se sabía.

Personalmente, me tocó asistir a la función de prensa, un día martes a las diez y media de la mañana. Por las

horas y la cantidad de películas que se presentan en un día, la manera en la que se desentraña depende mucho del estado de ánimo de cada espectador. *El Estudiante* no exige eso; el film no necesita de tu humor ya que te atrapa sin tu permiso, tu atención se engancha, sumergiéndote en una vertiginosa espiral que dura dos horas. En los primeros minutos se escucha cómo el procesador analítico del espectador-crítico que está sentado en aquellas butacas se va transformando. De pronto, toda la energía analítica tiene que ponerse a trabajar para atender a lo que sucede en pantalla. Sí, los diálogos dan más y más información, el conflicto se va tensionando progresivamente. Antes de darte cuenta, ya conoces todo ese universo creado para ti; sin saber cómo, no sólo entiendes las reglas de ese mundo, sino que las manejas y estás al pendiente de todo aquello que pueda modificarlas. Mencionando esto, podrás darte cuenta que, aunque la película es una especie de thriller político-estudiantil, dialoga con el quehacer cinematográfico mismo: las reglas están establecidas y contemplan la posibilidad -que de hecho sucede en varias ocasiones- de un cambio de juego, cambio de reglas y cambio de estrategias. Simultáneamente, los dirigentes traicionan, ocurren chantajes y competencias, mítines y discursos, el entendimiento sobre la praxis política se va embarneciendo. Junto a Roque, el espectador va sufriendo frustraciones que sirven para avispar, para depositar sobre la pantalla aún más atención, para hacer que el espectador gestione más hipótesis de trabajo. ¿Qué va a pasar? Es lo que nos gustaría responder antes de que las tramas de las películas se desenvuelvan. Bien, en *El Estudiante* vemos lo mismo puesto en práctica por alguien que es parte activa de un sistema diferente: al identificarnos con él compartimos su tensión y su búsqueda por vislumbrar cuáles son las posibles salidas, cuáles son los potenciales movimientos de la contrapartida.

El filme juega a ser un juego. Un juego adivinatorio donde por dentro tenemos el manifiesto de Roque, en el que se busca la victoria electoral para el rectorado y, por fuera, tenemos unos personajes que se mueven como en un tablero de ajedrez, mientras el espectador ha de adivinar cómo los manipulará el film.

En resumen, es una película que te sumerge como una montaña rusa. Tiene momentos de ternura y simpatía, seducción, suspenso, humor, romance y sexo. Tiene, además, una banda sonora bastante compleja con música de *Los Natas*. Y, por si fuera poco, cabe mencionar que aún con la mezcolanza, la película se mantiene en pie con



diálogos sobrios y reales, y unas actuaciones que crecen a medida que la misma avanza. La cámara y la fotografía son también muy agradables; el montaje es veloz, dándose sus tiempos exactos para respirar, entender lo que sucede, y acumular suspense.

Lo único que queda, al terminar la película, es el recorrido por las rampas de descenso de las salas del Shopping Abasto y pensar en nuestro propio quehacer político. ¿Cuántas veces no hemos considerado, acaso, que debería haber alguien que hiciera tal o cual cosa en nombre de los alumnos? Que si hacerle frente al monopolio y la desorganización de la fotocopiadora, que si subir los programas actualizados a la página web. También se pedía saber qué profesores daban determinada cátedra en el momento de la inscripción, al igual que se exigía tener un voto en la elección de los curriculares. Hay muchas propuestas por concretar, hay muchas ideas y cosas que son necesarias para mejorar la universidad. El mito del Centro de Estudiantes finalmente se materializó, y es tu oportunidad para hacer algo por tus compañeros, por tu universidad y por ti mismo. ¿Si no lo haces tú, quién? Roque se pierde en esta telaraña política, pero la pregunta que surge de la película, la pregunta que me surge como estudiante de la Universidad del Cine, es

si vale la pena accionar en pro de un cambio, si vale la pena hacer algo, si no es más fácil simplemente terminar de cursar y dejar el problema para los que queden...

El Estudiante, de Santiago Mitre, nos hará pensar en nuestro mundo universitario, aunque sea por un rato, y te preguntaré una vez más ¿Vas a ser parte del cambio, o vas a ser un espectador inmóvil? ¿Qué puedes hacer tú? ¿Cómo ayudarte y ayudar a los demás al mismo tiempo? ¡Haz! ¡Haz algo! ¡Forma parte!

Te invito a asomarte a las reuniones del Centro, a leer el blog, a proponer más cambio, y a formar parte de todo esto.



CONTINENTE

Continente es un centro de investigación y desarrollo de proyectos vinculados a las artes audiovisuales.



Gestado en el marco de la Carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Su objetivo principal es difundir y fomentar la producción audiovisual independiente de realizadores argentinos y del resto de Latinoamérica. Su interés se centra en aquellas obras de tendencia experimental, tanto en el aspecto técnico como formal, en todos los soportes, siempre que presenten una mirada distinta a los estereotipos del lenguaje audiovisual impuestos por la industria y el mercado.

Es política de CONTINENTE generar espacios de encuentro para la reflexión sobre el estado actual de las prácticas artísticas que trabajan con la imagen en movimiento. Con ese objetivo, desde este centro se han concebido diversas muestras temáticas, exhibiciones, programas de TV, publicaciones y conferencias. Entre las múltiples actividades de CONTINENTE se destacan tres grandes proyectos: Ejercicios de Memoria, Lúcida y Consonancias.

Queremos conocer tus obras audiovisuales

Estamos en la búsqueda permanente de creadores audiovisuales que aun no conocemos. No dudes en contactarte con nosotros para acercarnos tus trabajos y comentarnos tus proyectos. Visitá nuestra web:

www.continentevideo.com.ar



ROBOT WORLD: A MEETING WITH YOUR ALTERNATE DOUBLE

El documental, una sinfonía discordante

Discutida por un robot

y

un anti-robot

Pietrus Mechanicus Camacho
pedrocamacho84@gmail.com

Tiroteo Sapiens Hinojosa
teohinojosa@gmail.com

Yo robot, pienso que...

Siempre me ha sido difícil encontrar una película para mi gusto. Cada vez que voy al cine me debo conformar con el cine de la ideología dominante: la humana mecánica. La peor combinación. Sentar mi trasero metálico en una butaca se ha convertido en una rutina monótona, protagonizada siempre por idénticos seres de carne y hueso. Irónica combinación este cine de los humanos, en vida tan impredecibles, retratados siempre de idéntica forma por un cine sin nuevos pensamientos. Por eso, imaginen mi alegría al encontrarme en el BAFICI con *Robot World*, un documental acerca de robots lleno de poesía inesperada, con protagonistas bailando torpemente con gracia, siguiendo una banda de sonido magistral. A pesar de haber sido hecha por un hombre, *Robot World* es una sinfonía hecha a mi medida, y a pesar de tratar de robots, es un baile emotivo que gustará a todos los que gozan de pasos inusuales.

Yo humano, siento que...

Detesto los robots. No es miedo del ídolo futurístico de *Terminator*, *Metrópolis* o *Matrix*. No, odio lo robótico del mundo de ahora. El robot es la encarnación... no, la excarnación... de todo lo que veo mal en este mundo. El actuar sin sentir. La mecanización de nuestro día a día. La sociedad tecnocrática. Sin embargo, *Robot World*, a pesar de mis prejuicios, me provoca intensas emociones mixtas sobre estos seres sin emociones.

¿Sin emociones?

Durante varios momentos no pude evitar sentirme muy emocionado y preguntarme por qué no tengo lágrimas, y que de tenerlas, querer llorar sería un problema para mi cableado. El director, Martin Hans Schmitt, es un maestro en generar ambientes y emociones a partir de material que no ha filmado, utilizando imágenes informáticas puras, diagramas de diseño de robots, material fílmico de robots en experimentos de los años 60 y cualquier otra cantidad de imágenes en incontables formatos. Él mismo, al finalizar la película, confesó lo complicado que fue trabajar con esa variedad tan heterogénea de soportes. Indudablemente logró, con esta diversidad, demostrar la gran riqueza de mi especie: venimos en todo tipo de tamaños, con todo tipo de anatomía, y estamos en todos los ámbitos de la vida humana. Ten eso presente humano, cuando pienses en burlarte de nuestro torpe movimiento.

Los primeros pasos

Los robots no nacen, se construyen. Es decir, alguien los construye para funciones específicas. Entonces, pareciera que existen en un plano puramente utilitario. Por lo tanto, resulta extraño ver un robot barman que sirve Gin Tonic. Hay robots, entonces, para darnos gracia sin función alguna. Es más, uno pensaría que el robot sería útil según su no-humanidad, hacer lo que los humanos no pueden. Sin embargo, vemos a científicos tratando torpemente de hacerlos para caminar, agarrándolos de la mano como si fueran bebés. Es gracioso verlos caer, gratificante verlos dar los primeros pasos sin ayuda. Uno se encariña con el metal movedizo. ¿Pero con qué fin?

Más allá de beep-beep-boop

La ausencia de cualquier diálogo o voz lógica-organizadora está compensada por la presencia de música sinfónica a partir de la cual se hace el montaje de cientos de videos, a lo *found footage*, de mis hermanos en todas sus distintas tareas. El resultado de esta oda al robot es que nos retratan en todas nuestras facetas,





desde nuestro lado jugueteón y pueril -mi escena favorita es, sin duda alguna, la de varios compañeros jugando al fútbol, actividad que siempre nos ha costado por nuestra movilidad un poco torpe-, hasta nuestra faceta más hostil, en guerras y combates. Por mi parte me considero un robot pacifista, pero es bueno saber que a la hora de la lucha final, seremos capaces de ponerle un freno al avance humano.

¿Qué avance humano?

La respuesta está en la profética *Metrópolis* de Lang: los robots no se parecen a nosotros, los humanos, para ayudarnos a hacer tareas repetitivas, para liberarnos de tareas robóticas y convertirnos en más humanos. Al contrario, la robot de *Metrópolis* se nos parece para poder provocar acciones automáticas en lo humano, es decir, para que nos convirtamos nosotros mismos en autómatas, para que seamos más manipulables. Lo dijo mejor Chaplin en *El Gran Dictador*: pensamos demasiado y sentimos poco. Cuando ya no sentimos, se construyen sentimientos por nosotros, empujan nuestros botones y... BOOM.

Los seres humanos tenían grandes ambiciones para la robótica y ninguna idea de hacia dónde nos llevaría esta corriente eléctrica, donde confluyen neuronas y microcircuitos. El camino se nos complicó, y la utopía desvanece frente a la realidad. Estas máquinas que parecerían sumamente utilitarias aparecen casi exclusivamente haciendo tonterías, jugando fútbol y cocinando con microondas. Más perturbador, los mismos robots que sanan quirúrgicamente también atacan con misiles. En la secuencia tal vez más impactante del filme, con los Predator Drones (avionetas “depredadoras” sin piloto, que el ejército estadounidense utiliza hoy -sí, ahora mismo- en Pakistán, Afganistán y en su frontera con México), los robots no tienen problemas mandando misiles a un “kill zone” donde resulta que también hay una mezquita y una escuela.

No somos malos...

Hacemos lo que se nos ha programado hacer, humano. No hemos sido, ni somos capaces de crear una guerra aún. Las guerras que ha habido las han iniciado ustedes con sus intereses económicos y sus ambiciones mezquinas. Sólo hemos sido instrumentados para seguir órdenes. Más bien deberían entender que el problema yace en sus motivaciones. Aprovechen que son capaces de sentir para obrar de buena manera y quererse. Y entonces, sólo entonces, úsenos como instrumentos para esparcir el amor y no la guerra. *Robot World* es la muestra de que un mundo de robots y humanos es posible, y que hay fines comunes a unos y otros.

El hombre de negocios se arrastra por el piso

La paradoja del robot, la paradoja que supuestamente lo redime como creación humana, es que una máquina nos pueda mostrar cómo ser más humanos. No se lo crea, en *Robot World* esta paradoja y su refutación se concentran en un plano alarmante: lo que parece ser un hombre de negocios se arrastra con las manos por el piso de la vereda hipertransitada de una metrópolis. En sí, sería una imagen impactante, aún si fuera la de una persona real, pero este robot realista hace movimientos que ningún ser de carne y hueso podría, moviendo los brazos con una descomunal violencia y ganas de arrastrarse. Uno puede imaginar al artista-roboticista planificando esta intervención con el afán de provocar, de criticar a los hombres de negocios que se mueven mecánicamente por las calles de las capitales del comercio. Supone “un encuentro con su doble alterno” (el subtítulo de *Robot World*). Sin embargo, el rodaje documental cuenta otra historia: la gente se ríe, gozan de este simulacro de su propia vida. Lejos de mostrarles una parodia de ellos mismos, para que así puedan ser más humanos, les brinda un espectáculo más.

Yo te enseño, tú me enseñas

Coincidimos en mucho, diferimos en tanto otro. Entendamos desde ya que el mundo no funcionará de ahora en adelante sin que los dos trabajemos en conjunto. Aprende de mi falta de sentimientos a potenciar tus emociones, a saber dosificarlas cuando sea necesario y a explotarlas cuando el momento sea propicio. Yo aprenderé de ti a tomar algunas decisiones propias. Si quieres empezamos por ir a ver *Robot World* juntos la próxima vez que venga a Buenos Aires, ¿qué me dices, humano?

LA CUEVA DE LOS SUEÑOS EN RELIEVE

Sobre el 3D y “Cave of Forgotten Dreams”, de Werner Herzog

Por Matías Poggini
delfos.elpollo@gmail.com



De la sala de cine nos transportamos a unos viñedos, una entradita minúscula en la ladera de la montaña. Herzog se disculpa y nos prepara alertándonos de la baja calidad de las cámaras y las limitaciones durante el rodaje. En silencio y oyendo el ritmo de goteras milenarias se despliegan ante la vista las paredes rocosas, sinuosas, centelleantes, paredes dibujadas, ancestrales, frágiles e imperturbables de Chauvet, un cueva en el sur de Francia. Aquellos hombres y mujeres nos observan a través de 32.000 años.

Ese es el mundo al que nos enfrenta Herzog en *Cave of Forgotten Dreams*, un mundo de sueños olvidados, de misterios y de conjeturas sobre vidas y creencias perdidas para siempre, donde sólo quedan las huellas y las pinturas.

En la cueva de los pasajes que se bifurcan

Miramos las pinturas rupestres tal como los antiguos hombres que las pintaron, utilizando el relieve de la pared para representar el volumen de las cosas. Nuestra mirada, sin embargo, tiene una posición fija (desde la butaca), revelando la verdadera naturaleza del 3D: su observación limitada desde un punto de vista frontal único, o a su carencia de volumen real (un haz de luz proyectado sobre una superficie plana). Si bien se le puede atribuir al 3D una textura o un relieve estereoscópico (o *s3D*, de *stereoscopic 3D*, para diferenciarlo de la *animación 3D*),

la imagen proyectada, además de ilusoria, crea un único e invariable punto de vista -sin importar la posición en la sala-, mediante la creación de una imagen para cada ojo, y una tercera imagen generada en el cerebro.

Hablar de un “cine en volumen” o de una tridimensión absoluta (como en una escultura de busto) sería hablar de hologramas, de elementos –reales o no- que pueden ser recorridos en el espacio y que poseen todas sus caras. En este sentido, el cine en relieve es más similar a los videos holográficos hogareños de *Minority Report* que a los comunicados de *Star Wars*. Si se agrega el hecho de que este relieve es absolutamente virtual, nos encontramos con un gran obstáculo para hablar del *s3D*, que radica en expresar o explicar los resultados compositivos en la imagen audiovisual al añadir un eje *z* (o profundidad) virtual, a los ejes *x* e *y* (ancho y alto), al sonido y al color, suma que da por resultado un tipo de percepción de la imagen que une sinestésicamente todos los sentidos. Se trata de una textura (estereoscópica) percibida más por el sentido del tacto que por el de la vista.

Cuando se analiza el relieve o eje *Z* en cine se pueden distinguir tres posibilidades: el punto cero o la pantalla plana -estabilizada en la tradición cinematográfica-, el relieve exterior -que pretende salirse de la pantalla-, y la profundidad interior -que aparenta hundirse en esta. El más efectivo y el más usado por Herzog es claramente del tercer tipo, aunque llegado el momento no desperdicia la oportunidad para hacer que una lanza del período paleolítico asome por la pantalla. Los extremos de ambas prácticas del *s3D* han sido utilizadas hasta el hartazgo en el boom estereoscópico de los cincuentas, cuyos relieves externos son lo que el espectador promedio reconoce y pretende ver en una película 3D (esto quiere decir, cosas volando hacia tu cara), o el extremo del relieve interior, menos utilizado actualmente, que se traducía en la aparición constante de escenas en montañas rusas sin importar el argumento de la película.

En términos de composición, los relieves interiores tienden a situaciones estáticas, debido a que los ojos relajan su convergencia (es decir, dejan de forzar sus rotaciones para apuntar a un determinado objeto) y pasan a mirar de forma paralela, mientras que para visualizar el relieve Exterior los ojos deben converger en un punto más cercano que la pantalla, y al mismo tiempo enfocar en la pantalla, ejercicio que conlleva más esfuerzo. Por otro lado, el relieve interior tiene que ver con la observación atenta, mientras que un objeto moviéndose de frente exalta y pone en estado de alerta.

En *Cave of forgotten dreams*, las paredes de piedra



pintadas (definitivamente los momentos más expresivos y poderosos de la película) se nos presentan de manera frontal, con planos verticales que van desde lo Externo a lo Interno. De esta manera se construye un sentido muy dinámico de profundidad, sumado a la sinuosidad natural de la roca que sobresale y se mete (relieve que pasa desapercibido en fotografías “convencionales”), y a inteligentes juegos de luces, contrastes y, en algunos casos, lentos *travellings* que realzan la textura estereoscópica. La utilización del *travelling* en ciertos planos ayuda al cerebro a completar el modelo virtual del entorno, y de hecho es uno de los elementos más importantes para dar volumen en las películas monoscópicas o 2D, ya que el cerebro reconstruye el entorno en base a muestras temporales de relaciones espaciales (a diferencia del s3D, cuyas muestras son simultáneas).

Entre otros usos del s3D en películas recientes hay que mencionar *Day & Night*, el corto de Pixar proyectado junto a *Toy Story 3*. Allí se presenta a dos personajes bidimensionales, calados en placas negras, a través de los cuales se puede observar un mismo paisaje alternadamente de noche o de día. Con yuxtaposiciones y profundidades manejadas maravillosamente, recompone diversas texturas que generan una conversación entre ambos planos de la película (personajes-placa/paisajes-carácter) que se da de manera menos efectiva en su versión monoscópica, ya que uno efectivamente ve a través de los personajes.

En *Drive Angry*, una oda al automóvil, la manera de fotografiar los coches pone en juego los traslúcidos, las transparencias y los reflejos en vidrios y autos encerados creando diferentes y expresivos niveles pictóricos o planos de profundidad en la imagen. El procedimiento responde a varias pantallas/capas colocadas en sucesión y hasta realizando curiosas sobreimpresiones con profundidad. De aquí podemos deducir una nueva noción a enfrentar en el cine en relieve: el concepto de tamaño de plano enfrentado con el concepto de niveles de profundidad, o dicho de otra manera, la ampliación del problema del tamaño de *plano* a un tamaño de *profundidad*, y tal vez, incluso, hasta una relación de profundidad entre diferentes planos/capas.

Según Herzog y otros autores, la novedad perceptual del cine en relieve deviene en una observación atenta del efecto estereoscópico que obstaculiza el desarrollo de tramas y argumentos complejos. Aunque semejantes declaraciones tengan su fundamento, éste actúa sólo hasta que el espectador naturalice un nuevo modelo perceptivo, de manera similar a lo que sucedió con la llegada del sonido y del color. Incluso dentro de la propia película de Herzog se da un proceso de naturalización: los momentos en los que la supuesta especificidad del

s3D pasa a un segundo plano cediéndole la narración a procedimientos más tradicionales del cine. No es tan extraño que la utilización del s3D en escenas que aparentemente no lo requerían fuese tan criticada, sólo pone en evidencia cierta incapacidad de algunos críticos para adaptarse al nuevo código resistiéndose a naturalizar nuevos parámetros perceptuales. Una postura tan ridícula como criticar el sonido en escenas que no sean cantadas y musicalizadas en sincronía.

Más allá de la cueva

“Para entender las cosas que se encuentran en la cueva, hay que salir de ella” le dice un científico a Herzog. Interpretar la cueva, interpretar los sueños grabados en la roca. Algunos indicios hallados en otros lugares y en otras cuevas nos permiten imaginar vagamente la vida cotidiana de los primeros humanos, ya perdida en la corrosiva acción del tiempo.

Así como la pintura se valió de conceptos musicales, y el cine de conceptos pictóricos y musicales, se vuelve evidente que para estudiar la imagen en relieve hace falta mirar hacia otras disciplinas por fuera del cine. La escenografía teatral, pero más específicamente la escultura en su variante de bajorrelieves, alto relieves y objetos tiene una historia que debe ser explorada *en profundidad*, a fin de extraer conceptos que resulten de utilidad para el uso expresivo del s3D. Incluso hay que volver la vista hacia la historia del cine. Desde un punto de vista personal, siento que ciertas películas de Resnais están hechas para ser s3D, esos largos y elaborados *travellings* que llaman a la perspectiva y a los volúmenes del mundo. Las venus suspendidas en un espacio negro de la película de Herzog me parecen una clara referencia al documental de Resnais y Marker *Las estatuas también mueren*, y no sólo desde el punto de vista estético.

Finalmente quedamos abandonados -aunque no lo queramos, aunque hayamos intentado comprender- como seres ajenos a ese mundo frente a imágenes extrañas, bajo la aplastante presencia del tiempo, la cueva y el olvido. Y después de la cueva, tal vez, soñar bestias arcanas.



EROS + MASSACRE: SOÑANDO DE AMOR Y ANARQUÍA

Por Alejandro Guidotti
alejandroguidotti@gmail.com

Cuando el director Kiju Yoshida y la protagonista Mariko Okada introdujeron la película en el BAFICI, explicaron que su principal intención al hacer esta obra no era sólo representar la vida y trabajo del protagonista, el anarquista Sakae Osugi, sino también ubicar su historia y lucha en un mismo marco temporal que el de la audiencia, dado que hasta el día de hoy algunas de las temáticas trabajadas son discutidas por ciertas sociedades. Éste era, según el director, el concepto principal que movía la estética y existencia de *Eros + Masacre*, y el resultado es posiblemente una de las obras más ambiciosas de la nueva ola del cine japonés, y definitivamente la película más experimental de Yoshida (hasta el tiempo presente). Puede ser que en su época haya logrado mejor sus intenciones, pero permanece como una experiencia sumamente fascinante hasta el día de hoy.

La película trata del trabajo y la muerte de Osugi, vista desde dos puntos de vista en distintos contextos históricos, uno es el de su amante Noe Ito (interpretada por Mariko Okada), y el otro el de un par de estudiantes que viven la revolución del “amor libre” que el anarquista proponía, estudiando la figura a través de libros de historia y debatiendo sobre los hechos y posibles escenarios alternativos que se pudieran haber dado en ciertos momentos claves de su vida, como un evento donde fue acuchillado por su otra amante, Itsumi, que se repite tres veces en distintas variaciones, al mejor estilo de *Rashomon*.

Yoshida mencionó en su introducción que él quería estructurar la película como un sueño, quería generar un desencadenamiento de eventos libre de temporalidad y con mayor hincapié en una asociación temática. Quería imitar ese efecto perteneciente a los sueños donde uno siente una linealidad y una lógica narrativa a pesar de que el soñador esté saltando entre varios espacios y lapsos temporales caóticamente. A diferencia de un director clásico, que hubiera unido estos dos períodos a través de un simple ordenamiento de secuencias o escenas, Yoshida resuelve esta ofuscación temporal a través de plasmar visualmente estas dos líneas en la misma puesta escénica, como si muchas veces las dos historias estuvieran ocurriendo a un panel de distancia del otro. Los personajes ubicados en el tiempo presente se mueven por lugares que habían sido habitados en una época por el mismo revolucionario, mientras que el triángulo amoroso entre Noe, Osugi e Itsumi ocurre en espacios artificiales y claramente modernos, que a la vez refleja el creciente menosprecio por el mundo y la comunidad en la que el protagonista vive, y su

distanciamiento a su propia ideología. Es esta cualidad de yuxtaponer temporalidades la que le da un tono realmente onírico a la obra, más que la forma inconexa en la que la historia se desarrolla.

Otro punto de interés relacionado al discurso de Yoshida fue su forma de actuar reverentemente hacia el anarquista, quería conservar su ideología intacta y no deshacerse de ella reduciendo el hombre a una figura histórica más de la que se está haciendo un “biopic”, pero sin embargo a lo largo de la película parece haber un tono crítico, por momentos casi satírico hacia dicha ideología. Hay varias secuencias en donde escuchamos al protagonista hablar de sus nociones del amor y la política, pero estas son por momentos notablemente superficiales, y apestan de charlatanería. Él habla y escribe mucho acerca de sus ideales pero luego se declara incapaz de defenderlos públicamente bajo el pretexto de que está siendo monitoreado por el gobierno, mientras que en otras escenas altera y hasta rechaza sus ideales sólo para argumentar su amor (o falta de él) a una u otra mujer. Por otro lado, los estudiantes que reconstruyen la vida de Osugi están viviendo en una época donde muchas de estas concepciones del “amor libre” están comenzando a surgir, pero aparecen sólo como una forma de rebeldía juvenil, de no mucho más que chocar contra el pasado, y muchas de sus reflexiones traen en mente la imagen del clásico universitario zurdito que repite discursos e ideales vacíos acerca del “sistema” mientras toma una lata de Coca-Cola y se viste con Levi’s Jeans y zapatillas Nike. En cierta forma siento que la película está deliberadamente generando esta contradicción para hablar de la vanidad y la frivolidad inherentes en la revolución, a la vez de tratar de no quitar méritos a la esencia de los ideales propuestos por el movimiento.

En todo este tiempo no hablé de la mirada claramente feminista que toma la obra hacia sus políticas de género. En todas las relaciones que vemos representadas entre Osugi y sus amantes, son siempre las mujeres quienes parecen las verdaderas revolucionarias, actúan en base a sus ideales e intentan comunicar su descontento con la tendencia machista de su sociedad, a pesar de que muchas veces se vean ignoradas por la mayoría a causa de su sexo. Son ellas las que traen la plata a la mesa, mientras Osugi pasa sus días sentado en su casa ponderando acerca de sus preocupaciones de costumbre. Hay en todo esto un intercambio de roles en la estructura familiar, donde la mujer toma el rol del proveedor y Osugi un rol más pasivo.

Hay un aspecto que en mi opinión define por qué esta



película no es una obra maestra así como son varias de las obras de Shohei Imamura (contemporáneo a Yoshida), y se refiere a la estética. La experimentación visual y la complejísima estructura narrativa son elementos fascinantes por sí mismos, y es probable que la película no hubiera sido igual de efectiva sin ellos, pero a diferencia de Imamura, toda esta innovación estética existe como un elemento forzado e independiente del resto del film. Uno nunca siente que esta estética sea generada naturalmente por las ideas y temáticas desarrolladas por la obra, ni de la posición de los personajes mismos. En varios momentos uno es atraído porque es tan magnífica la forma que se olvida de qué es lo que está sucediendo en cualquier otro nivel. Es como si lo que quiere contar

la película y la forma en la que lo cuenta existen en dos planos muy diferentes pero igualmente atrapantes. Por otro lado, el “presente” al que refiere la película es un tiempo muy ligado a cuando fue hecha originalmente la película y, combinado con su estética particular, uno no puede evitar sentir que está viendo un producto de su época, a diferencia de las obras atemporales de directores como Imamura, Hiroshi Teshigahara, Masahiro Shinoda y Masaki Kobayashi, entre otros.

A pesar de este detrimento, *Eros + Masacre* es una obra verdaderamente sorprendente, sin lugar a dudas el trabajo más complejo y enriquecedor de su director, una obra imprescindible de la escena japonesa de los 60's.



www.elblogdetravisbickle.blogpsot.com

UN ANÁLISIS EN PRESENTE

Archivo Expandido, de Magdalena Arau.

Por Fabiana Gallegos
fabiana.gallegos@gmail.com



La obra

En este contexto, favorable o no, en donde pocas veces se piensan y se trabajan los discursos en relación con la especificidad de los soportes, en donde todo proceso audiovisual se ha vuelto más silencioso, donde ya no ruedan cintas ni giran moviolas, presenciar un trabajo como el de Magdalena Arau, presentado en el último BAFICI, se puede pensar como una experiencia única.

No tiene repetición, trabaja con varios soportes, no es lineal, no tiene sólo una imagen sobre la pantalla, no es sólo Súper8, no es una única persona. Mejor dicho, es un proyecto en vivo que se asemeja más al teatro o a la performance.

Tres proyectores de diapositivas, tres proyectores de Súper8, un proyector de filmas y varios equipos de reproducción de cinta abierta, además de ecualizadores. Llegan a convivir tres películas Súper8 y tres diapositivas simultáneamente en la pantalla "cinematográfica". Cada una de estas áreas está siendo manejada por un operador.

Magdalena está sentada a metros de la pantalla, con sus piernas cruzadas. Delante de ella, un proyector de filmas; éstas se encargan de los títulos, el texto y la separación por capítulos; en realidad se encargan de ser la presencia (en ambos sentidos, me gusta aclararlo) de la directora de esta orquesta, y su construcción hipotética de discursos que se continúan escapando.

Es aquí y ahora, en donde toda esa materia comienza a interactuar con uno y con el espacio. Ya hemos oído

varias veces y sabemos que el espectador forma parte de la *puesta en escena*. En un trabajo como este, uno directamente está dentro.

De manera que la obra busca un alto nivel de interactividad. Son imágenes archivo que están en presente (simpática paradoja), que se piensan en presente (haciendo referencia a las filmas que manejan el discurso) y que lo ubican a uno frente a algo irreplicable.

*"...no son archivos,
piensan..."* (aclara en un
momento la reflexión de las
filmas).

El lugar

El trabajo se presentó en una de las salas del Cine Cosmos. Se trata de una sala de dimensiones pequeñas y pocas butacas; las justas y necesarias para este caso.

La disposición de los aparatos en la sala cumple un rol fundamental. Claro está que no elige utilizar el proyector de la sala, que está dispuesto correctamente para que la imagen rectangular de la película se proyecte sobre la pantalla, cumpliendo con sus dimensiones y perspectiva. Por el contrario, Arau utiliza un complejo armado de aparatos que no sólo deben entrar en la sala, sino que además deben tener, en el caso de los proyectores, la distancia justa a la pantalla. Todo el trabajo devela una instancia que ha quedado algo olvidada en las proyecciones convencionales, o que uno da por sentado. Pone en evidencia el proceso de proyección,



generando un diálogo entre los parámetros propiamente cinematográficos y cuestiones de las instalaciones.

Las instalaciones pretenden emplazar una obra en un espacio y, por esta razón, cuestiones como el lugar donde se instalará, sus dimensiones, iluminación, acústica, etc., se vuelven fundamentales. Este tipo de obras, tanto plásticas como audiovisuales, generan un diálogo con el espacio en donde se encuentran incorporándolo a la misma puesta en escena. Por esta razón creo que la obra de Arau se encuentra en un lugar intermedio entre el cine y la instalación. Otros dos parámetros fundamentales son: por un lado la interactividad, dejando a elección del espectador o *interactor* recorrerla y observarla desde el punto desde donde él desee. Y por el otro, un parámetro de carácter temporal, ya que el espectador puede elegir el tiempo de visionado, dado que el mismo no se encuentra supeditado a una temporalidad establecida *a priori*, como en el caso de una película.

Se trata, además, de un relato no lineal a partir de una maquinaria que *no se esconde*, sino que, por el contrario, deja en evidencia esos aparatos llevándolos a ser parte de lo que se está contando.

Lo encontrado

El material encontrado requirió muchísimo tiempo de visionado. Inclusive antes de que esté en camino la obra Magdalena había comenzado a verlo. Este proceso la llevó a rotular y clasificar el material. Cada vez aparecían más nombres y títulos; los rótulos comenzaban a ser inútiles y absurdos. En este lugar de indefinición radica la fuerza del material.

Magdalena Arau tiene claro que una mirada ingenua no la lleva a ningún lado. Por eso pretende formular un relato posible e hipótesis sobre una base y soporte móvil que constantemente se escapa y metamorfosea. Esta crisis y esta fuga hicieron que las mismas imágenes se corran de su significado, dejándose resignificar y pervertir. Pervirtirse por una persona que se pone en escena con un “yo” tercerizado y hasta lejano. No se busca justificar el procedimiento como un trabajo autorreferencial, sino establecer una mirada sobre el mismo que permita generar rotulaciones abiertas, confusas y ambiguas. Allí radica lo interesante de este tipo de autorreferencialidad.

Las palabras de Caldini al terminar la función: “...es *poesía, documental, y género*”.

Un prólogo, capítulos (1, 2, 3, 4 y 5) y un epílogo.

Estas filminas que segmentan el material son escritas por ella misma sobre una transparencia con un marcador negro grueso. Una relación de lo humano con la máquina que pone en abismo y en tensión la relación del material de archivo con este presente de la escritura; *esto está siendo*.

Más clasificaciones dentro de una estructura abierta que se continúa desdoblando, no sólo en su relato, sino también en la mente de cada persona que lo ve.

El nombre

El nombre de la obra es *Archivo expandido*, apelando al juego que se genera entre la idea de cine expandido y de material de archivo. El cine expandido (Gene Youngblood, 1970) argumenta sobre la necesidad de neutralizar la linealidad de la narrativa fílmica y su preeminencia visual, juega con las pantallas partidas, las tecnologías y la corporeidad de los espectadores. Este tipo de aproximaciones a un material de archivo genera dificultades. Como sabemos, el material de archivo puede ser mutante, se lo puede adaptar y apropiar de la manera que mejor nos convenga. Ese es justamente el reto del archivo, algo que pertenece a un contexto y que puede ser descontextualizado. Magdalena logra apropiarse de esta virtud compleja para ponerla en el germen de su obra duplicando la apuesta.

La paradoja

En una obra de este tipo uno nunca sabe cómo continuará, hay una expectativa constante que va más allá del relato y que forma parte de la propia esencia, *el azar*. Estos materiales tienen desgaste, sufren a su exposición, son orgánicos.

El acto de dar vida a esta obra la convierte, al mismo tiempo, en la muerte de la misma.

Se *repite* por una sola y única vez.

Esto es *Archivo Expandido*.

ODISEA SIN ESCALAS

Sobre *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzmán

Por José María Avilés
jmavilese@hotmail.com

En el desierto, la infinitud del cosmos interroga la soledad del espíritu. El desierto de Atacama en Chile es el más árido del planeta. Es por eso un lugar ideal para observar las estrellas. Allí se encuentra el observatorio astronómico más importante del mundo. Por otro lado, bajo la superficie de arena y roca del desierto, se esconden vestigios de culturas precolombinas y un pasado tanto más cercano como oscuro: la dictadura de Pinochet.

Patricio Guzmán combina genialmente la investigación astronómica, las excavaciones arqueológicas y la búsqueda de cuerpos desaparecidos durante la dictadura, que realizan incesantemente los familiares de las víctimas. A través de una estructura fractal se relacionan los distintos campos de investigación y búsqueda. Se invierten los roles: los astrónomos se preguntan por la historia reciente del país, los arqueólogos se preguntan por el lugar que ocupa la Tierra en el universo; los familiares, que no ceden en la búsqueda de esos cuerpos que faltan, se preguntan por el sentido de la arqueología y de la astronomía. El desierto cobra una dimensión espiritual y la pregunta por el pasado que esconde el cosmos y la superficie de Atacama, se transforma en una pregunta por el Ser. En definitiva, se convierte en una

película metafísica.

Lo interesante es que esta metafísica emerge y se vuelve sensible al espectador por medio de procedimientos puramente cinematográficos. La película genera relaciones inesperadas entre las cosas y los seres. La magia del cine nos revela su dimensión más profunda en el montaje, un arte de la seducción y el engaño. Lo lejano pasa por lo próximo, lo próximo se aleja. Las conexiones se vuelven absolutamente insospechadas y a veces incluso aterradoras. El polvo cósmico de las estrellas se confunde con la arena del desierto, porque integra nuestros huesos. Los seres y el universo entran en una indeterminación de escala. Se produce un terror existencial que surge de la anulación de la perspectiva y la relatividad de las distancias. Esta puesta en escena, absolutamente fantástica, opera a partir del uso del plano detalle y la supresión del fuera de campo. Los objetos y los seres pierden su territorialidad y cobran una dimensión espiritual. Lo mismo sucede con los planos generales y los paisajes. En este sentido, la óptica y el montaje son elementos que nos permiten ver cómo un pequeño grano de arena esconde un universo inexplorado o cómo una estrella es apenas un grano de arena. Los planetas son canicas de cristal en los bolsillos de los niños.



¡AURELIANO TRUEFAULT, EL CINEASTA RABIOSO!

¡ESTA REVISTA TIENE MUCHOS TEXTOS
¡Y NINGUNO HABLA DE MÍ!
MEJOR LA LEO DESPUÉS



PERO
DESPUÉS
SE
MURIÓ

¡AURELIANO TRUEFAULT, EL CINEASTA RABIOSO!

¡GODARD LO HUBIERA HECHO
MEJOR!



MIRAR AL PASADO PARA RESPONDER AL PRESENTE

Patricio Guzmán, su obra continúa, sus hallazgos perduran

Por Juan Camilo Alvarez
cinehasta@gmail.com

A raíz de su presencia en el BAFICI 2011, acompañando una retrospectiva de su obra, y dictando un seminario en torno al oficio y estado actual del documental, Patricio Guzmán, recordado por obras como *La Batalla de Chile* (1973 – 79), *Memoria Obstinada* (1996 – 97), y *El Caso Pinochet* (1999-2001), presentó su más reciente película, *Nostalgia de la luz*.

En este film se reconoce su habilidad para captar lo mejor de sus personajes, lo mejor de sus relatos a viva voz, lo mejor de unas imágenes dirigidas a la memoria colectiva de Chile, Latinoamérica y el mundo. Es reconocible su interés por la Astronomía, transformando ello en una herramienta narrativa que nos dice lo complejo y definitivo de un conflicto como el vivido en épocas de la dictadura. El desierto de Atacama, el cielo, el universo, aparecen interconectados por la historia, por la memoria colectiva, por el sentimiento de mirar atrás y encontrar que aún hay algo que falta.

De principio a fin tenemos imágenes de un desierto convertido en historia actual de la Dictadura Chilena. Tenemos allí la presencia de un arquitecto que nos cuenta cómo realizaba los planos a escala de los campos de concentración, y su habilidad para recordarlos y dibujarlos en un papel con todo detalle. Tenemos allí el relato de varias mujeres que no descansan hasta encontrar respuesta del estado y situación de sus familiares, mujeres que han dedicado su vida a la recuperación de los cuerpos de sus seres queridos en lo ancho y difícil del Desierto de Atacama. Tenemos allí el testimonio de un grupo de astrónomos dedicados a la búsqueda de nuevos elementos en el universo, de un antropólogo dedicado a la búsqueda de orígenes y vestigios de lo impresionante que ha manifestado la tierra y las culturas antiguas.

La búsqueda de eso que hace falta es la conexión narrativa del film. Hurgar en el pasado no es nuevo para astrónomos y antropólogos; tampoco lo es para los historiadores ni para estas mujeres que viven aún la tragedia de la desaparición. Buscando alguna relación aparente entre el cielo y la tierra aparece un descubrimiento: el calcio que tienen las estrellas es el mismo provisto en los huesos del ser humano. Ahora pareciera que el astrónomo está emparentado con las mujeres, y que el antropólogo intermedia entre ellos, descubriendo que los vestigios encontrados en Atacama han sido hallados gracias a una mínima parte de aquellos desaparecidos que fueron casi molidos para borrar sus rastros.

Pareciera que Patricio nos habla de algo conocido pero no experimentado de esta manera, con estos



elementos tan diversos, tan emparentados con la historia de una nación, con la historia de la humanidad. Cada uno de ellos encuentra su lugar en el filme, lleno de imágenes imponentes de un universo inmenso, y lleno de oportunidades para descubrir nuestro origen. Se hace evidente una voluntad de salir de la nostalgia, una voluntad de descubrir la luz que por mucho tiempo no ha podido aparecer en ese sentimiento oscuro de preguntas sin respuestas, de posibilidades de encontrar algo nuevo donde todo parecía perdido. Esa voluntad conecta a los



personajes de la película una vez más. El astrónomo argumenta que su día comienza buscando y puede que termine de la misma manera, pero para aquellas mujeres, dedicadas a la búsqueda significativa y determinante de sus familiares, se trata de una larga trayectoria de sentimientos y anhelos de los cuales no pueden deshacerse ni descansar nunca. Un peso tan terrible como la búsqueda de la verdad y el encuentro a como de lugar de uno o más de sus familiares desaparecidos.

Nostalgia de la Luz es un documental que sobrepasa toda anticipación o visualización no activa por parte del espectador. Es un documental que va más allá del convencionalismo o la complacencia de imágenes que simplemente pasan y no aguardan a ser discutidas e interiorizadas. Es un documental lleno de misterios que son poco a poco descubiertos. Es un documental que está construido bajo la perspectiva de una lectura dirigida a la tragedia humana de nuestro tiempo, pero también a la recuperación de la fe, a la recuperación de nosotros mismos con nuestro origen, con nuestras raíces. Allí pueden identificarse signos de una batalla que no está perdida, la esperanza prevalece por sobre todo y todos, acudiendo a un pasado indiscutible que ha sido marcado y donde la realidad se pone como testigo de su intemporalidad.

Nostalgia de la luz es un documental que pone su mirada en lo que encontramos hoy para responder a lo que sucedió con nuestra historia, la de los chilenos caídos y desaparecidos en tiempos de la dictadura; pero

también la de un sentir latinoamericano que nos ayuda a comprender el sentido de estar vivos, el sentido de pertenecer a un tiempo y a una época desprovista, a veces, de oportunidades para volcarse hacia el pasado. Aferrarse a la memoria para construir un futuro es una de las razones para identificar en el filme su importancia y su más cercano diálogo con la historia humana, la que ha sido vivida, la que está trascurriendo, la que necesita ser revalorada como mecanismo para entender las huellas de un tiempo determinado, en donde una nación fue llevada al exterminio casi total de toda revaloración de sus raíces.

La última obra de Patricio Guzmán nos interpela con su vigencia. Aun en un mundo donde pocas preocupaciones como la suya importan, nos dice lo que hay por descubrir en cada una de las historias de nosotros mismos. Un llamado a la recuperación de nuestro tiempo como mecanismo para identificar de dónde venimos y para dónde vamos. No se trata de un mecanismo para pensar que todo está solucionado y que el mundo continúa sin ningún contra tiempo. Este filme nos dice todo lo contrario: tenemos la oportunidad de seguir con esa búsqueda, aunque sea dolorosa y encontremos que algunos han sido ya olvidados. Pero no, ellos -que viven entre nosotros y simplemente ignoramos en la presión de una rutina diaria- están ahí presentes resistiendo a la muerte, impidiendo que olvidemos el pasado.



Videoteca Virtual
www.videotecavirtual.com.ar

Av. Corrientes 1555 - Buenos Aires
011- 43734558



DIFERENCIA Y REPETICIÓN

Oki's Movie, de Hong Sang-soo

Por Jennifer Nicole Feinbraun
jenyfeinbraun@hotmail.com

*«¿Es necesario el amor?-Oki-
¿En una relación?-Song-
No, el amor en sí-Oki-
No ames jamás.
Jura no amar y procura mantener tu
promesa.
Aún así acabarás por amar algo.-Song-»
Hong Sang-soo*

Al asistir a la función de “Oki’s movie” me encontraba ansiosa ante el material que iba a visualizar. Hace un par de años descubrí en el festival a este ineludible director coreano que con reminiscencias de cierto cine francés nouvelle-vaguiano, capturaba mi atención y me volvía ese ser fanático y obsesivo que acontece en mí cuando puedo vislumbrar en imagen el gesto real del autor. Efectivamente Hong Sang soo no me desilusionó, sino todo lo contrario, salí satisfecha de la sala pero con la necesidad de rever la película. La estructura refractaria del filme me interpelaba a una lectura atenta, pero en medio de mi efusividad por ver su última película, me llené de inseguridades. Sentí que me había perdido de algo. Conseguí la película y la volví a ver, en ese momento me di cuenta que no me había perdido de nada. Al visualizar cierta cantidad de películas de este director ya se le genera a uno un método de lectura sangsoniano. Uno sabe de antemano que se hallará frente a una composición delicada que lo implica activamente en la reconstrucción de los hechos, que lo somete a la variación, a la repetición y a la diferencia dentro del todo. Finalmente asumí que mi miedo era tener que escribir sobre un director que admiro, que se encuentra actualmente produciendo y planteando una nueva impronta dentro del cine coreano y dentro del cine en general.

Hong Sang soo inaugura su undécimo film con unos títulos que remiten a un prematuro acercamiento al mundo cinematográfico junto con el himno de graduación de Edgard Elgar “Pompa y circunstancia”. Irónicamente se nos abren las puertas al espacio universitario donde se llevarán a cabo estos cuatro cortometrajes o este largo dividido en cuatro episodios. Como es habitual en su cine, la película consta del deseo de dos hombres por una misma mujer. La imposibilidad amorosa enmarcada en el ámbito cinematográfico. La película plantea un puzzle temporal regido por una ley de repetición. Los personajes se verán sometidos a la crueldad del eterno retorno que los dejará siempre a la deriva.

El primer episodio titulado “Un día de conjuras” actúa

como punta de presente. Se presenta al personaje de Jinju adulto, casado, consolidado como director de cine y docente de la universidad; sin embargo la voz en off del personaje nos transmite sus inseguridades a nivel afectivo y académico. El fantasma de la infidelidad, de la traición, de la corrupción, termina llevándolo a la catarsis ética. Allí emerge la lucidez, se libera de sus presiones y se muestra sincero. No bastan unos minutos para que una espectadora en la sala de proyección decida traer su pasado a colación. Las palabras de la joven desencadenan los flashbacks que prosiguen al relato y a la vez unifican la película como un círculo vicioso.

El segundo episodio “El rey de los besos” nos muestra a un joven Jinju aún alumno universitario, enloquecido por Oki, mujer que a su vez mantiene un affaire con el profesor de ambos, Song. En el transcurso del episodio, Jinju logra conquistar a la dubitativa Oki a la par de que pierde su oportunidad en el festival de cine. El espacio recorrido por Jinju adulto es el de la decepción. El episodio inicial se inauguraba con la negativa de sus pensamientos de infidelidad en torno a su mujer, en cambio aquí, ese mismo recorrido se da de modo positivo ya que logra el anhelado amor de Oki dando inicio a su relación. Como dos caras de una misma moneda, estos dos episodios muestran los vericuetos de la juventud y la adultez, ambos unidos por el amor y la falta.

El tercer episodio “Tras la tormenta de nieve” asume el punto de vista de Song, profesor de Oki y Jinju, que frustrado ante la docencia decide dedicarse a la dirección cinematográfica. Antes de renunciar mantiene una clase con estos dos únicos alumnos que lograron llegar a la universidad. En el pizarrón se lee: “El corazón de una mujer: un enigma eterno”. Song borra el enunciado y da paso a la clase. La misma no responde más a una clase universitaria, sino a la emergencia de una posición coloquial, emergencia que une a estos tres personajes en un plano secuencia discutiendo sobre el amor, la vejez, el deseo y la fidelidad. Tópicos propios del cine de Hong Sang-soo. Para finalizar la clase, Song da su veredicto final: “De todas las cosas importantes de mi vida, de ninguna conozco la razón y no creo que la haya”. Purgando sus culpas, el episodio se ciñe con el vomito de un pulpo que aún late en la nieve blanca y pura de la tormenta. El cuarto y último episodio “Oki’s movie”, que comparte el título con la película, genera un quiebre en la forma de relatar y narrar propia de Hong Sang-soo. Por vez primera se adopta el punto de vista femenino, Oki. En él colisionan el pasado y el presente en un mismo espacio. Ella asume el lugar de enunciativa y pone a estos dos hombres,

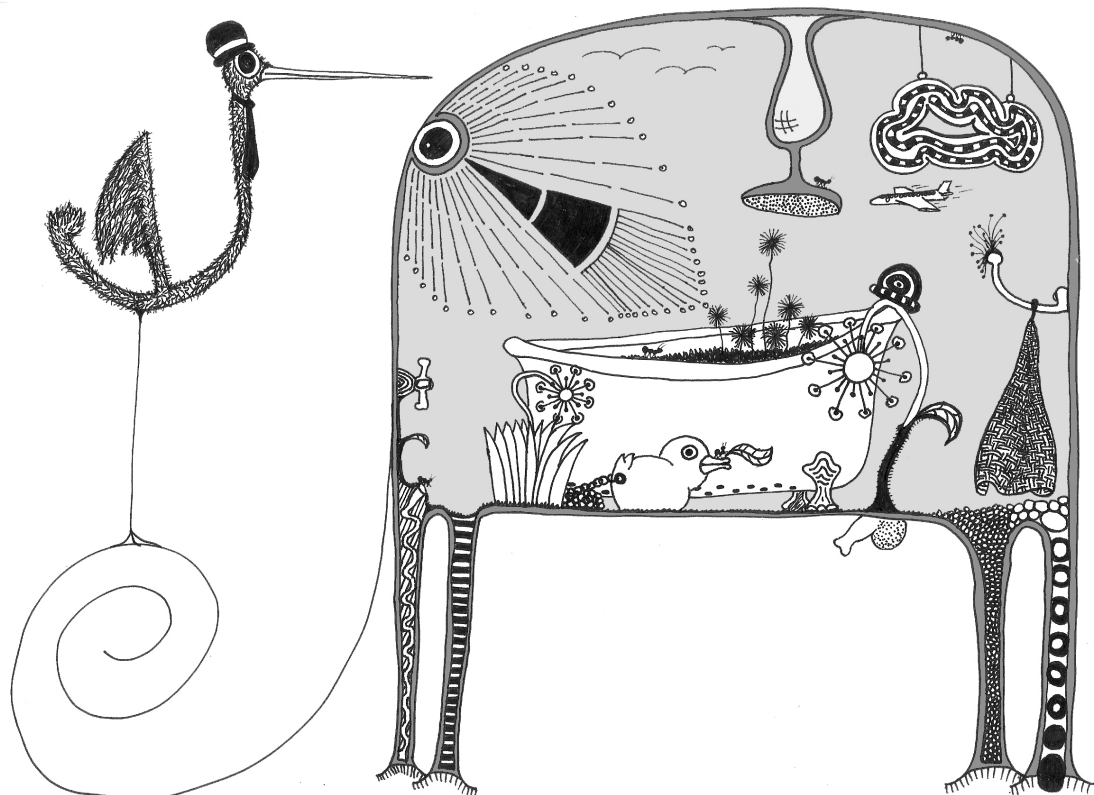


Jinju y Song, el joven y el adulto, uno al lado del otro. A través de la mirada de Oki contemplamos el mismo paseo escindido en dos. Somos partícipes de sus reacciones, sus contemplaciones y de los pensamientos nostálgicos de la protagonista. El presente pareciera evocar ese pasado a modo comparativo sin dar lugar a un cierre. “Las cosas se repiten con diferencias que aún no puedo entender”. Esta película se puede leer como episodios que se reflejan y refractan entre sí, generando una estructura cíclica donde los elementos actúan de modo repetitivo y diferencial a la vez. El triángulo amoroso se encuentra en un estado

de total devenir. Las relaciones se suceden como ecos de las pasadas y premoniciones de las futuras. El amor aún no halla un lugar sólido en el cine de Hong Sang-soo, es por eso que el plano final, más allá de su cautivadora composición, deja en evidencia, la imposibilidad de concreción del mismo.



Radiografía de un elefante - por Pablo Accame





GEOMETRÍA CRISTALINA

Sobre *Copie conforme* de Abbas Kiarostami

Por Gonzalo de Miceu
gdemiceu@hotmail.com

El cuadrado, un paralelogramo que consta de cuatro lados iguales que forman cuatro ángulos perfectamente rectos en los puntos de unión entre ellos. Un pequeño giro en la percepción del cuadrilátero puede degenerar en un tipo de rombo particular. Del mismo modo funciona la estructura que propone Kiarostami en *Copie conforme*. Ante una forma de base, la percepción va a configurar la apariencia original o su posible transfiguración igualmente certera.

Jean Baudrillard inicia su ensayo titulado “Simulacro y Simulaciones” con la siguiente cita de Eclesiastés: “El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad – es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna. El simulacro es cierto.”

No es la primera vez que Kiarostami indaga en las relaciones y límites entre realidad y apariencia. *Copie conforme* no es la excepción. “Prefiero una buena copia que su original” es la tesis que Kiarostami va a desarrollar en un filme que consta de dos partes bien definidas. La primera gran secuencia narra la clásica línea “chico conoce chica” o viceversa matizado con el tono de la comedia romántica. El segundo segmento se aboca al melodrama nostálgico y la crisis matrimonial flirteando con la posibilidad del re matrimonio en la misma habitación de hotel tras quince años de aniversario. El agente que une ambas partes es la indiscernibilidad imperiosa de no poder identificar si nos encontramos ante dos desconocidos que juegan a ser amantes o ante dos amantes que juegan a ser desconocidos. Así, cada segmento se propone como una virtualidad de su coetáneo que pesa detrás de cada vuelco narrativo condensando el pasado y futuro inmediato. Ambas partes actúan de forma espejada borrando continuamente su objeto para volver a describirlo hasta diluirse en un único fluir que no incita reclamo alguno.

Una falsedad al cuadrado. Cada posibilidad narrativa carga con su propio pasado y futuro que velan los movimientos de los personajes. Por lo tanto la virtualidad no se presta únicamente al juego del simulacro, de la imitación; sino, que propone dos posibles virtualidades diferentes que acechan la imagen por igual desde el seno del corazón temporal proponiendo una multiplicidad narrativa sensorial imaginaria. La imagen abre capas de realidad allí donde la realidad fue liquidada. El movimiento se traduce en la creación perceptivo imaginaria a modo de un continuo salto entre dos estructuras paralelas en coito que encuentran en la imagen la potencialidad de lo falso discursivo. Ya no es únicamente el peso de una virtualidad lo que densifica la imagen, sino la posibilidad del simulacro como real, para proponer un presente que

carga con el pasado y futuro de dos dimensiones distintas pero igualmente ciertas. Dimensiones descendientes de una potencia virtual infinita e inclasificable. El tiempo transdimensional.

“Del mismo orden que la imposibilidad de redescubrir un nivel absoluto de lo real, es la imposibilidad de representar una ilusión. La ilusión ya no es posible, dado que lo real tampoco es ya posible” (Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1978)

Kiarostami agrega una nota de color incrustando al espectador como parte del juego de simulación. En la primera escena, los planos contra-planos frontales de audiencia y orador intercambian su lugar con el del espectador que, en la oscuridad de la sala, espera la llegada de William Shimell para el inicio del filme (de la narración), como para el inicio de la conferencia. Así la red de signos artificiales (tanto del espectáculo cinematográfico como del auditorio diegético) son irremediamente mezclados con elementos de lo real; y, aquello que comparten la simulación y lo real (inscrita de antemano en los rituales de orquestación y decodificación) termina por ser, en palabras de Baudrillard, “un poco de realidad”.

Los reflejos espejados, las historias locales, la afección ampulosa en los rostros de Juliette Binoche y Shimell, la reconfiguración perceptiva de los protagonistas ante la cotidianeidad. Aquí podemos encontrar la dimensión más socio política de Kiarostami, haciendo eco de un fenómeno globalizante que basa su existencia en la equivalencia y el intercambio, en la disuasión, abstracción, desconexión, desterritorialización. En el filme los personajes hablan tanto inglés como francés e italiano. Al inicio, el uso de cada idioma carga con una funcionalidad particular en el ámbito de lo social, pero con el avance de la narración, estos límites se evaporan y el idioma se presenta únicamente como comunicante, sin distinción utilitaria socio-cultural. Cada valor de uso termina por exterminarse en la omnipotencia de la manipulación.

Quizás películas como *Copie conforme* sea una de las iniciativas para restablecer una comunicación, una posible coalescencia entre la imagen-tiempo y la imagen-movimiento de las que hablaba Deleuze, acortando camino a una separación tan tajante impulsada por el cine moderno. Quizás la efervescencia del tiempo puro a través de elementos genéricos que se hacen y deshacen, implique el tímido asomar de una nueva capacidad cinematográfica o la culminación de un proceso. Las campanadas milagrosas de *Contra viento y marea* resuenan en La Toscana.

TIERRAS MALAS, EL WESTERN BAJO SU PROPIA LUZ

Meek's Cutoff, Kelly Reichardt, 2010, Estados Unidos, 104'

Por Alejandro Guidotti
alejandroguidotti@gmail.com

El año pasado el director de la trilogía *Pusher*, Nicholas Winding Refn, sorprendió con su nueva obra llamada *Valhalla rising*, una película que logró generar una historia y atmósfera verdaderamente épica y de enormes dimensiones, a pesar de su minúsculo presupuesto. La producción del film consistía, en pocas palabras, de un grupo de actores disfrazados, un par de elementos escénicos en locaciones majestuosas, y la idea de filmar tratando de aprovechar el entorno y la iluminación natural (bastante particular a estos ámbitos), de la mejor forma posible. Así y a pesar de algunas fallas en el desarrollo de sus temáticas, el resultado es verdaderamente inspirador, una película con tal potencia visual y sensorial que hace que *El Señor De Los Anillos* de Peter Jackson se vea inconsecuente en comparación; casi como si las dos hubiesen intercambiado presupuestos. En el mismo sentido, *Meek's Cutoff*, la nueva obra de Kelly Reichardt, que no sigue el tono fantástico y grandilocuente de estas dos, genera un efecto similar, y de paso entrega una película mucho más lograda en cuanto a su forma y la riqueza de su contexto.

La película está situada en 1845, época en la que varias comunidades emprendían un arduo y peligroso viaje a través de la senda de Oregón para llegar a la costa oeste. De esta forma, seguimos a tres familias lideradas por su guía contractual Stephen Meek. Vagan el desierto sin rumbo certero, el guía dice conocer un atajo por el que tardarían tan sólo dos semanas en llegar al otro lado del desierto, pero por otra parte llevan cinco viajando sin indicios de estar más cerca de su cometido. Mientras las dudas acerca de Meek se van asentando entre el grupo, y el agua va acabándose, los hombres capturan un nativo, a quien obligan que los oriente hacia el camino correcto.

Hay varias razones por las que *Meek's Cutoff* remite no sólo a la ya mencionada *Valhalla rising*, sino también a la gran *Aguirre, la furia de dios* de Werner Herzog. La conexión más evidente es que todas trabajan la noción de un grupo de gente emprendiendo un viaje a través de una tierra de la que no son parte. Estos rápidamente pierden el rumbo, y las tensiones de cada individuo crecen a medida que su entorno se convierte progresivamente inhóspito y los alimentos escasean. Como fue mencionado previamente, entra también en juego la cuestión del esquema de producción. Herzog hizo algo similar cuando se metió en la jungla con un grupo de actores vestidos de esclavos y conquistadores, los subió a una balsas y comenzó a filmar su historia. En el caso de *Meek's Cutoff*, lo que observamos a lo largo de la película es un grupo de actores con vestimenta de época llevando

unas caravanas arrastradas por bueyes y caballos a través de paisajes áridos, contando una historia que necesita tan sólo eso para funcionar a la perfección. Pero es sobre todo la magnífica fotografía (capturado en 35mm en un formato 4:3, por Chris Bauvelt) y el tratamiento desde la atmósfera y el sonido que hacen que el espectador se rinda de inmediato a la experiencia.

Sin embargo, tal como Herzog y Winding Refn, lo que realmente hace que esta película funcione es la constante sensación de un elemento metafísico escondido detrás de esos entornos. No es simplemente el hecho de que estas locaciones transmiten una sensación de antigüedad, como si invitaran a imaginarse la historia del mundo simplemente por observarlas, sino que todos estos espacios están teñidos por las culturas nativas y sus creencias; por sus ritos, códigos y lenguas. Cada secuencia en la película oculta esta identidad, y a medida que la historia y la relación con el captivo se desenvuelve, las pinturas rupestres, las talladuras y demás índices, como varias piedras apiladas en forma casi totémica se vuelven más y más aparentes. La llegada del nativo obliga al grupo a tener que convivir con su cultura y creencias, sin poder comunicarse verbalmente con él en ningún momento. Cuando uno de los hombres se desmaya a causa de deshidratación, y mientras las mujeres se apresuran por ir en busca de agua, el nativo se acerca a él, le tira granos de arena y comienza a cantar un verso circular, casi como un mantra. Todos a su alrededor observan esta situación. La secuencia, además, refiere a un famoso plano de *Aguirre*, donde el colonizador español descansa al lado de un esclavo tocando un siku, estableciendo la distancia entre estos dos mundos.

Para concluir, *Meek's Cutoff* es una gran experiencia, una excelente meditación en la noción del extranjero invadiendo una tierra y haciendo contacto con una cultura que realmente no entiende. El final es verdaderamente extraño, críptico, y algo escalofriante.

LA DERIVA DE LA MIRADA

Sobre *Burrowing*, de Fredrick Wenzel y Henrik Hellström

Por Juan Almada
juan_almada90@yahoo.com.ar



Burrowing es un film sueco. Y su asunto es, de distintas formas, un tópico recurrente en la Historia del cine: el problema de la mirada. Pero aquí no se trata de reconstruir a través de ella un hecho confuso o incierto, sino que lo que se propone es otra cosa. Una nueva forma que busca la reconfiguración del ojo en tanto órgano más profundo.

Sebastian es un niño de unos 11 años que recorre lúdicamente las calles de su vecindario. Deambula, vagabundea y se pasea como en busca de algo indeterminado. Y son las historias que en ese espacio se tejen, aquellas crónicas de las que se ocupa. Esencialmente, las de tres de sus vecinos: Anders, Mischa y Jimmy. Con la particularidad de que el retrato que de ellos se hace no se apodera de las situaciones convencionales. Su trabajo, sus reuniones y los encuentros cotidianos resultan instancias que se ven desplazadas hacia el fondo del cuadro. Lo que se trabaja, en su lugar, son los episodios fugaces que entre ellas se esconden. Las situaciones “insignificantes” que el cine convencional rechaza. Problema que esta película no opera a través de la manifestación del peso del tiempo o de la afirmación de las mismas como desmarcas, sino que las reemplaza a través de las ramificaciones sensibles que de estas situaciones devienen. Las pequeñas peleas de Anders, los minúsculos encuentros de Mischa y los conflictos de la relación que Jimmy mantiene con la sociedad que lo considera inmaduro para criar a su hijo. Un circuito de problemas que no sólo configuran la

mirada del vecindario sobre estos personajes, sino que también resultan de la inspección que Sebastian – el punto de vista de la cámara – hace del entorno.

Por ello, en *Burrowing*, la deriva del personaje se transmuta en deriva de la mirada. Pero no bajo la cinematográficamente arcaica figura del voyeur, sino que en el film sueco, la mirada se constituye como aquello que se fuga. Como una instancia que entra en alianza con partículas aberrantes y que se contamina a través del retrato de situaciones ajenas. Y es esta observación la que capta – no podría ser de otra manera – la fugacidad de lo excepcional. Lo insignificante de disposiciones suspendidas que, no obstante, alcanzan para excavar en un terreno extraño, y extrapolar de él una huella sensible. Lo mínimo de cuadros que a pesar de su condición – o quizás gracias a ella – hablan del dolor y la nostalgia. Es por eso que el vagabundeo del personaje se reconstituye como una búsqueda inesperada, como la excavación que el título del film asienta.

La mirada del niño – contrariamente a la del resto de vecindario – es desprejuiciada. Se configura como un espectador ocasional en lugar del juez bajo cuya figura los otros vecinos se inscriben. Y es quizás gracias a esta renuncia que el film puede funcionar en tanto atravesado por la mirada errante y profunda de Sebastian. Características que a su vez le permiten atravesar ligustrinas y cercas, dispositivos que en la película se erigen como barreras que sólo el niño, a través de la empatía que asume su visión, podrá surcar. Una empatía que a los ojos de los del vecindario se presentaría como repudiable en tanto se pliega sobre personajes inadaptados: un inmigrante, un “mal padre” y un hombre infeliz.

Pero paradójicamente, *Burrowing* presenta una estructura cíclica. La oposición tradicional entre circuito cerrado y vagabundeo sensible encuentra aquí una nueva síntesis. Porque el film termina en el mismo espacio donde empezó: el río que atraviesa el bosque. Como si el paneo visualmente arbitrario que este mecanismo cinematográfico metaforiza: la deriva espacial de Sebastian iniciada en la espesura de la naturaleza, no pueda, luego de haberse transformado inusualmente en visión nómada, sino volver al punto de partida. Para purificarse o higienizarse alegóricamente en el río en el cual el niño se baña. Y recomenzar la errancia que luego de diversas transformaciones, habrá de entrar en relación con nuevas partículas, sólo para contaminarse de nuevo. Reactualizando, desde cero, el proceso cíclico de excavación.

UNOS PÍXELES SOBRE DAVID O'REILLY

Por Matías Poggini y Pablo Calculli
delfos.elpollo@gmail.com y pculli@gmail.com



O'Reilly expresa con crudeza y simplicidad su visión ácida y retorcida del mundo, y su animación acompaña ese mismo camino con vibrantes colores y movimientos digitales, matemáticos. El lenguaje de la máquina se hace presente en sus máximos exponentes, en su más salvaje minimalismo de recursos que contraría la escuela Disney y la animación por curvas naturalista enfrentándola con una animación recta y de movimiento uniforme, estricto, pero no por eso muerto. La animación está hecha para limitarse, para imponerse reglas, dice el artista, y en *RGB XYZ* presenta el sùmmum de esa filosofía: pocos polígonos, voces artificiales, y ¿argumento autobiográfico? Porque no hay nada de falsedad en los cortos de O'Reilly, lo falso es todo lo demás, todo aquello que busca replicar la naturaleza desde su exterioridad más obvia. O'Reilly despoja a sus animaciones de esos maquillajes que los hacen ser lo que no son, y lo hace en más de un sentido, en más de una ocasión, demostrando que su especialidad no es sólo la animación, sino el excelente e innovador manejo de los “códigos”, en más de una acepción. Es en ese manejo que pretende demostrar las verdaderas formas de sus objetos de estudio, siendo incluso sincero en su insinceridad: en *The Adventures of Octocat* se nutrió del anonimato de Internet haciéndose pasar por un niño pequeño que subía animaciones para luego revelar su identidad. ¿Qué otra cosa es Internet sino un cúmulo de máscaras/ventanas, de personas alternadamente ocultas y descubiertas en su anonimato? Y aunque la temática de Internet cala hondo en sus cortos (los tags en el corto/serie *Please Say Something*, *Charm_Dog*, la serie dibujada con caracteres en Twitter), es imposible obviar la profundidad filosófica y dramática de sus cortos. Si la banalidad de Internet aparece en la obra de O'Reilly, lo hace bajo la forma de una banalidad criticada e incluso necesaria.

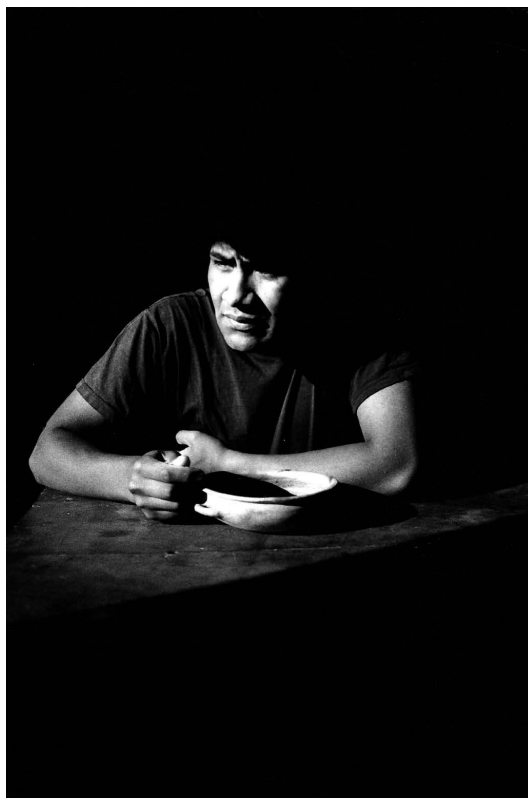
En sus dos cortos de más larga duración, *Please Say Something* y *The External World*, la calidad técnica de David O'Reilly aumenta notablemente (no porque no tuviera los medios o los conocimientos necesarios anteriormente, sino porque simplemente no lo elegía), que aunque si bien se aleja de la expresión más pura de lo que él considera la naturaleza del 3D, como en *RGB XYZ*, mantiene la idea base en todo momento. Los personajes jamás son realistas, sino que están realizados con un número muy limitado de polígonos. Entonces los cortos parecen insertarse con naturalidad en ese grupo antes criticado en que la exterioridad lo supera todo. Sin embargo, este cambio viene acompañado de su visión cínica, además de un cambio en el procedimiento comunicativo. Se trata de una serie de pequeñas situaciones que ya sea relacionadas directamente (como en *Please Say Something*) o completamente inconexas (*The External World*) van formando gradualmente una idea general. En *The External World* el procedimiento es aún más complejo. El espectador descubre un primer sentido exterior en cada fragmento individual, pero a medida que transcurre el cortometraje va descifrando un segundo sentido interior en cada serie de fragmentos que forman varias unidades temáticas, y finalmente un último sentido que es el núcleo y tema conductor de todo el corto. El espectador ríe primero, para luego darse cuenta paulatinamente que fue traicionado, que O'Reilly lo hizo cómplice de ese mundo terrible que se ríe de la desgracia ajena. Le da al espectador un mensaje extremadamente potente y serio. Un mensaje que llega recién después, después de haber caído en la exterioridad, e incluso en la primera interioridad. Un mensaje que lo descoloca. Si el espectador primeramente se ríe, ahora llora. De esta manera conduce al espectador a una reflexión más profunda, hacia la visión filosófica personal del autor, en el que la única receta a la depresión es un afable “Go Fuck Yourself”.

Todos sus cortos se pueden encontrar online en davidoreilly.com

ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO

Mensajero de Martín Solá.

Por Lucas Peñafort
lpennyafort@gmail.com



Mensajero es el segundo largometraje del realizador argentino Martín Solá; su ópera prima fue el documental experimental *Caja Cerrada* (2008).

Se trata de una modesta película en términos de producción: tres personas en el equipo técnico en la instancia de rodaje, trabajo con no actores, grabada en soporte digital HDV en el norte de Argentina y Bolivia.

La estructura se evidencia con relativa simpleza y consta básicamente de la descripción del paisaje que se compone por el trabajo, la religión y el personaje de Rodrigo que sigue un camino bien determinado; primero trabaja como mensajero en una comunidad puneña, y luego decide cambiar de trabajo por uno más esforzado y redituable en lo económico en las salinas.

Hasta aquí todo “normal”, pero lo cierto es que cualquier sinopsis fallaría rotundamente en transmitir el clima hipnótico y la relación que genera con el espectador.

Mensajero es una película cuyo principal mérito no

reside en la economía de recursos, ni en un hipotético valor sociológico que pudiera tener el trabajo de campo, sino en los aspectos formales, en concreto, la experimentación con registros y la construcción de un clima.

Realizadas estas salvedades, es posible afirmar que la principal materia prima de este trabajo es el tiempo. Un tiempo que posibilita la minuciosa observación del espacio que adquiere centralidad en el relato.

En la película, vemos personas impulsadas por su fe que atraviesan grandes espacios. Aflora el modo de vida humilde de los habitantes del norte que se funde junto a lo sobrenatural. Ello no sólo es visible por un recurso formal como puede ser la determinación de algunos encuadres (las personas son pequeñas en relación a los lugares por los que deben atravesar), sino que prima la observación y la espera paciente de una naturaleza que se hace sentir y escuchar: la sequedad de meses o la posterior tormenta de rayos que termina siendo casi una ofrenda.

Insisto en que vemos personas y no personajes porque detrás de cada plano es posible ver vivir el hecho humano, hay una cercanía con las personas que son retratadas que sólo puede lograrse en el trabajo con no actores y luego de una prolongada convivencia e intimidad. Las situaciones están pensadas y puestas para la cámara, pero son intervenidas y enrarecidas por lo azaroso de los elementos (luz, agua, viento).

De este modo, las clasificaciones rígidas de ficción y documental pierden sentido. La estructura de la película está pensada como un recorrido, como un camino de personas que creen en algo y, sin embargo, las relaciones de causa y efecto se diluyen junto a un sistema de creencias que no responde a criterios lógicos ni matemáticos. Lo único que aflora lo hace de forma instintiva: el sentimiento sobrecogedor de que no estamos solos.

Mensajero es una obra de arte inacabada y por lo tanto abierta (acaso lo deseable en toda obra imperecedera no permeable a gustos ni modas), en ella no vamos a encontrar un indicio que quiera explicarnos o darnos a entender tal o cual cosa, ni siquiera una guía complaciente que nos lleve de la mano para no perdernos, más bien todo lo contrario. Se trata de habitar la película de forma íntima donde cada espectador tendrá la posibilidad de trazar un bello tránsito entre la tierra y el cielo.

CINE AMATEUR CONTRA CINE INDEPENDIENTE

Julio Otero Mancini y algunos debates más

Por Juan Ignacio Rivas
ji.rivas@yahoo.com.ar



La *Número Zero* está celebrando su segunda presentación al público de la universidad. No estoy seguro de que estemos en condiciones de revisarla aún, pero opino que como forma de debate y como método de organización de un grupo que se quiere formar es imperativo que nos discutamos a nosotros mismos. En el primer número de la revista, Sebastián Schjaer nos habló de un cine clásico y reflexionó acerca de algunas categorías para pensar su situación actual. Y yo al leerlo no pude evitar suponer mis propias categorías, que no sólo atraviesan la situación actual de la escena contemporánea argentina, sino que son las que nos proponemos discutir en este número: cine independiente contra cine comercial.

En su artículo "Un cine culto para el pueblo" Emilio Bernini escribe una suerte de genealogía del cine independiente en la Argentina. Describe un panorama, único en la historia del país, en el que los modos de narración e incluso la misma figura del cineasta sufrían enormes transformaciones. Él data ese cambio de mentalidad cinematográfica (primer peronismo), entre una tensión de la propaganda ideológica del estado y una "crisis de los estudios". Así pues, el cine independiente se forjaría en una relación justamente de independencia con el cine de industria. Y esto daría lugar a estéticas que hoy reconocemos como devenidas de la generación del sesenta, e incluso, de alguna manera, todavía hoy las celebramos todos los años en el festival de cine independiente.

El momento poco estable que vive la teoría cinematográfica hoy en día, provendría también de una crisis de la pantalla que estalla en sus límites y sus formas. Cada día nos encontramos con tecnologías que facilitan la implementación del cine fuera de su formato original, la sala, y a su vez los medios de producción se agilizan. Esto me lleva a plantear que este panorama más

que renovar las categorías entre lo clásico y lo barroco, o cine de industria-cine independiente, nos devuelve una cara que para algunos podría ser la más terrorífica: el cine aficionado. Un cine en el que el pensamiento pueda ser realmente crítico, auténtico y capaz de desnaturalizar estéticas, procedimientos y formas del cine a las que estamos habituados. Y allí habría que plantear cómo filmar un cine clásico o, por el contrario, en qué medida es el cine clásico el que nos filma.

Es por esto que este año fui al BAFICI únicamente para ver la obra de Julio Otero Mancini. Nada sabía yo de él y poco más había por descubrir. En los horarios más incómodos y en los días más escondidos, como un capricho mío por tratar de descubrir algo nuevo en lo viejo. Me encontré con un cineasta nacido en La Plata cuya obra se desarrolla en la década del setenta, clandestino y silenciado por la dictadura. Hoy vemos su obra, treinta años después, experimental, subversiva y, sobre todo, casera.

Mancini trabajó con el formato súper 8, con animaciones y con la implementación técnica del sonido. Desafío formal que lo ha hecho ganador de varios festivales nacionales de cine amateur e incluso el reconocimiento del instituto Di Tella. Entre su obra de cortometrajes aparecen *Boomerag*, de 1976, una animación con superposiciones de diapositivas. Un corto experimental que en algunos aspectos tiende a la abstracción, y cuyo ícono más reconocible sea, quizás, el negativo prendiéndose fuego, desintegrándose. Me conformo con pensar que si el cine puede estar en crisis en su base ontológica, entonces, ¿qué relevo puede llegar a tener? Difícil sería concebir algo que sustituya el lugar que tiene el cine en la cultura. Difícil no aceptar que éste cambia y que todos ahora podemos hacer cine, un cine auténtico y crítico; como nos supo enseñar Julio.

Quizás tendríamos que obrar un poco menos camello y un poco más leonino en el desierto de nuestra soledad, enfrentándonos con ese "tú-debes" de lo clásico para ganar un mayor espacio de libertad. De esta manera, el artista en su faceta creadora y con su espíritu crítico señala, articula, dobla, se pliega y multiplica, las fisuras luminosas por las que algo de humanidad se nos escapa. Como un grado cero de la artísticidad donde ya no necesitamos más de genios sino de voces que aceptan que lo dicho queda dicho en algún lugar. Y quizás algún día, entre colegas, comenzar a actuar un poco más con el espíritu del niño.



Para cerrar la cobertura del BAFICI que nos propusimos en este segundo número de nuestra revista, les presentamos la carta enviada por Sylvain George, director de *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres)*, filme ganador del premio a la mejor película de la Competencia Internacional, y también del premio FIPRESCI. La siguiente reflexión, leída durante la entrega de premios, no es sólo un agradecimiento profundo por un premio recibido o por la visibilidad que este implica, sino una increíble lección de cine, donde se expresa una postura ante todo política frente al quehacer cinematográfico. Quizás una manera de continuar su filme en un acto, también de creación y pensamiento, como es la escritura.

LAS AMISTADES EXTRANJERAS (carta al BAFICI)

Buenas tardes/noches

Queridas amigas, queridos amigos,

Razones independientes a mi voluntad hacen que no pueda estar esta noche físicamente en este lugar con ustedes para recibir los premios que han sido atribuidos a mi película *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres)*.

Esta película es mi primera película (mis otras películas han sido realizadas en paralelo), en la cual trabajo desde mis inicios cinematográficos hace ya cinco años, y en la cual toda mi energía, toda mi atención han estado concentradas durante estos últimos años.

El film se centra en describir las consecuencias de las políticas migratorias actuales sobre las principales personas implicadas: los migrantes. Políticas que son ante todo políticas experimentales, como lo son los dispositivos encargados de traducirlas y luego susceptibles de dirigirse a la gran mayoría de ellos: tribunales y justicia de excepción, controles, hostigamiento y violencias policiales....

La acción se desarrolla en Calais, ciudad cuyo nombre es conocido a través de las fronteras. Una ciudad como una zona gris, un intersticio, un espacio de indistinción entre la excepción y la regla. Allí los individuos son tratados como criminales, son despojados, «desnudados» de sus más elementales derechos que hacen de ellos sujetos de derecho, y reducidos al estado de cuerpos experimentales, de «cuerpos puros», o «vida desnuda».

A estas zonas de excepción conviene responderles creando el verdadero estado de excepción: situaciones y espacio-tiempo singulares en los cuales la integridad física y psicológica de los seres y de las cosas son restituidas a sí mismos. Un individuo, sea quien sea, es profundamente irreducible; no puede reducirse a las representaciones sociales y raciales que una sociedad puede tener sobre él. El cine es un medio cuyos recursos profundos (juego sobre el tiempo y el espacio) permiten desnudar los mecanismos que actúan en las representaciones dominantes y mediante ellos mismos, iniciar un proceso de emancipación, un proceso revolucionario en el sentido profundo del término: la capacidad, en cada momento, de poder cambiar el curso de las cosas.

Al espacio preorganizado, disciplinado, se opone un espacio movedizo, caracterizado por otro tipo de distribución: una distribución «nómada», sin cercas ni medidas, en la cual los hombres se distribuyen en un espacio abierto, ilimitado, o al menos sin límites precisos. Este movimiento se definiría como un movimiento de liberación, continuo, siempre reiniciado, y que desborda permanentemente las estructuras y los marcos de pensamiento establecidos. Lo que cuenta, ya no es la asignación de perímetros fijos, sino el movimiento y las relaciones (discordantes) entre los seres y las cosas. La frontera se vuelve frágil, pasadizo, intersticio entre dos espacios, y el territorio es inseparable de lo que lo excede, de la relación con su propio afuera. Orillas, umbrales se substituyen a las fronteras y a los corrales. El espacio ya no es homogéneo, pero heterogéneo y múltiple le quita a la multitud una representación bio-política, disciplinaria, del cuerpo social, de la masa... Por lo tanto el tema es no tanto orientarse y ubicarse, sino más bien conocer gente.

A la reducción de los mundos a uno solo, visión autoritaria del poder político dominante, el cine propone un proceso de desmultiplicación del mundo.

Quisiera muy sinceramente agradecer al BAFICI, a su director, a sus programadores, a todo el equipo, que tuvieron la bondad, fraterna y política, de seleccionar y programar mi película en competencia internacional. Es sumamente importante, hoy quizás más que nunca, que espacios como este puedan existir y dar a ver, leer y escuchar pensamientos, palabras, imágenes y visiones minoritarias.

Quisiera agradecer muy sinceramente a los miembros de los dos jurados que decidieron acordar estos dos premios a mi película. Con estos gestos, otorgan un espacio de visibilidad extremadamente importante a una película considerada como «difícil», a veces «molesta», tanto por el tema como por el lenguaje cinematográfico empleado. Es también una recompensa a una empresa que fue extremadamente difícil de llevar a cabo desde un punto de vista material, económico y político. Más fundamentalmente, veo aquí un incentivo y una ayuda harto importantes para mis inicios cinematográficos, y para las películas a venir.



Estoy muy feliz de recibir estos tan importantes premios en Argentina entre otros motivos porque esta película sin dudas terminará su recorrido en los festivales aquí, en Buenos Aires. La primera proyección tuvo lugar en Francia en un gran festival, el Fid Marseille, con una primera versión que yo consideraba como todavía no del todo acabada. La última tuvo lugar acá, en este otro muy gran festival, el BAFICI, con su versión definitiva.

Me alegra tanto más que tengo una relación extremadamente singular con este país, ya que despierta en mí recuerdos muy profundos: en efecto, durante mi infancia y adolescencia, y como primeros gestos políticos, he participado en numerosos encuentros y fiestas de apoyo a los opositores a la dictadura en Argentina. Argentina era un país muy alejado y sin embargo extremadamente cercano. En el espacio y en el tiempo.

Para terminar, y ustedes me disculparán de querer brevemente pronunciar algunas palabras aparentemente simples y banales, quizás intrascendentes, pero que son para mí muy importantes.

Quisiera ante todo saludar muy calurosamente a los demás cineastas presentes en el BAFICI, en competencia o no. El hecho de que las películas no sean recompensadas no significa en lo más mínimo que sean menores, menos interesantes, importantes o significativas.

Quisiera también dirigir fraternos y trans-históricos saludos a un cineasta muy conocido en Argentina, pero que recién empieza a tener renombre en Francia. Un cineasta que descubrí hace poco en la Cinemateca Francesa y cuyo trabajo me interesó y maravilló profundamente. Un cineasta con una gran integridad y moral, desaparecido por la Junta militar. Me refiero a Raymundo Gleyzer.

Finalmente, quisiera dirigirme a ese joven, a esa joven, que no conoce a nadie, que se siente perdido, que no sabe adónde ir, que no logra encontrar su lugar en la sociedad, que tiene el sentimiento de arrancar de cero y de ser devuelto incansablemente a ese lugar aparentemente vacío. Que tiene dieciocho años, en el amanecer de su vida, y que sin embargo ya tiene la sensación de ser un anciano. Porque la rabia lo ahoga, porque la rebelión vive en él y se vuelve contra él. Quisiera dirigirme a ese joven, a esa joven, que piensa que ciertos mundos le están vedados, porque está preso en una clase social, forzosamente desfavorecida. A ese joven, a esa joven, que sueña por ejemplo con hacer películas, con hacer cine pero piensa jamás poder lograrlo ya que viene de un medio demasiado modesto, ya que lo frenan barreras culturales y simbólicas, a él, a ella, quisiera decirle que no pierda la esperanza, que no abandone, que permanezca atento a sus deseos. Estos deseos son océanos de llamas capaces de destruir las columnas del cielo, los mitos, las representaciones dominantes y estigmatizantes, también capaces de darle cobijo a lo desconocido, lo imposible. A él, a ella, quisiera decirle que no desespere, no abandonar, y pelear. Pelear por lo que uno cree. Pelear por uno mismo, como por los demás. Pelear por uno mismo como uno de los demás.

Frente a los mundos prohibidos, sólo se pueden tomar caminos escondidos y extranjeros: «únicamente el capítulo de las bifurcaciones queda abierto a la esperanza» decía Auguste Blanqui, un gran revolucionario francés del siglo XIX.

Caminos amigos, como sólo pueden haber amistades extranjeras.

Les agradezco por su hospitalidad y por su atención.
Pronto volveré a la Argentina.

Sylvain George

París, 16 de Abril 2011



SEMINARIO DE PATRICIO GUZMÁN

“UN PAÍS SIN DOCUMENTAL ES COMO UNA FAMILIA SIN UN ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS”

Por Juan Camilo Alvarez
cinehasta@gmail.com

En el marco del BAFICI 2011, se presentó el seminario dictado por el documentalista chileno Patricio Guzmán. Sus cuatro presentaciones tocaron temas como la idea y puesta en marcha de un proyecto documental, así como discusiones en torno al rodaje, el montaje, la música, las entrevistas, el uso de la voz en off y el material de archivo; todas ellas herramientas indiscutibles en la práctica documental.

Cada presentación abordó de manera directa las unidades propuestas, todas ellas acompañadas de material de distinta época y nacionalidad, que el mismo Patricio ha seleccionado a lo largo de su trayectoria como realizador y conferencista. El auditorio, lleno de toda clase de interesados, estudiantes en su mayoría, productores, realizadores y seguidores del género, discutió junto a Patricio los problemas frecuentes de la realización de un documental y su estado actual.

Alrededor de este esquema de trabajo se desarrolló el seminario, sumando a ello la experiencia misma del realizador. Varios aportes de sus obras fueron discutidos para cada una de las conferencias; una obra colmada de experiencia y sentir latinoamericano, una obra que perdura en el tiempo y se reafirma como fundamental para ser vista. Por otro lado, gracias a que la obra de Patricio también fue presentada a manera de retrospectiva en el BAFICI, pudo presenciarse su última producción, *Nostalgia de la Luz*, un filme con el sello personal del documentalista que despertó en el público una serie de buenos comentarios e interés por otras de sus obras.

El libro *El Cine Documental Según Patricio Guzmán*, escrito por Cecilia Ricciarelli, formó parte del seminario. El libro detalla, a manera de entrevistas y reflexiones del oficio, una mirada sobre la obra de este realizador. Sus preocupaciones y experiencias de rodaje durante y después de la Dictadura en Chile, son el eje fundamental del libro de Ricciarelli, publicado en el año 2010 en Santiago de Chile por el Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCs, en el marco de la Retrospectiva de Patricio Guzmán, festival que él mismo fundó años atrás.

Patricio Guzmán ofreció un seminario digno de su profesión y de su trabajo; un trabajo que ha planteado de modo constante cuestiones acerca de una memoria colectiva de tipo social, política y, por sobre todo, fílmica;

que debe ser exigente en su propósito de no abandonar sus cualidades narrativas y estéticas. Su presencia en el BAFICI fue un indicio de lo importante que ha sido su obra, la cual tiene por anticipado un valor en la historia del cine documental y de la cual se han desarrollado trabajos de investigación en varias áreas del conocimiento.

Al hablar en términos de Patricio Guzmán, se acuden a los apelativos átomos dramáticos, dispositivos narrativos, que no son más que las situaciones y la estructura dramática que debe llevar adelante el documental. En cuanto a los recursos narrativos se encuentran la descripción, la acción, los personajes, las entrevistas, la música y la atmósfera; y en cuanto al montaje se habla de unidad, repetición, ritmo, variedad, contraste, contrapunto, todos ellos venidos de la música pero aplicados perfectamente a la imagen.

Algunos de estos conceptos, definidos y aplicados por el mismo realizador, son correspondientes al desarrollo de su oficio y son su principio y objetivo para cada seminario, para cada experiencia fílmica, para cada experiencia con el público, en la sala de cine o en el auditorio. Son conceptos que abordan un guion, una idea que es convertida en imágenes y sonidos y que, sobre todo, está organizada para ser discutida bajo la apreciación de un espectador que se siente involucrado con lo contado, siendo el documental, en Patricio Guzmán, un importante mecanismo para reflexionar sobre el pasado, encontrar respuestas en un presente y seguir discutiendo sobre lo que será el futuro.

Refiriéndose precisamente al futuro del documental, en su última charla, la discusión se planteó sobre el estado actual de la distribución, argumentando que sólo en Francia, Holanda, Suiza, Bélgica, Alemania e Inglaterra se estudia, difunde y promueve el documental, convirtiéndose en las principales ventanas de exhibición, mientras que en New York, Bombai y Buenos Aires ha venido creciendo un interés general del público donde existe la posibilidad de hablar de un tema tan esquivo como es la distribución.

Cerrando la discusión y como parte final del seminario, Patricio comentó de manera directa y enfática que el documental no encuentra sus oportunidades de difusión en la televisión, un medio que de a poco ha venido presentándose más como un problema que como una solución, dejando relegada esa ventana a un trámite

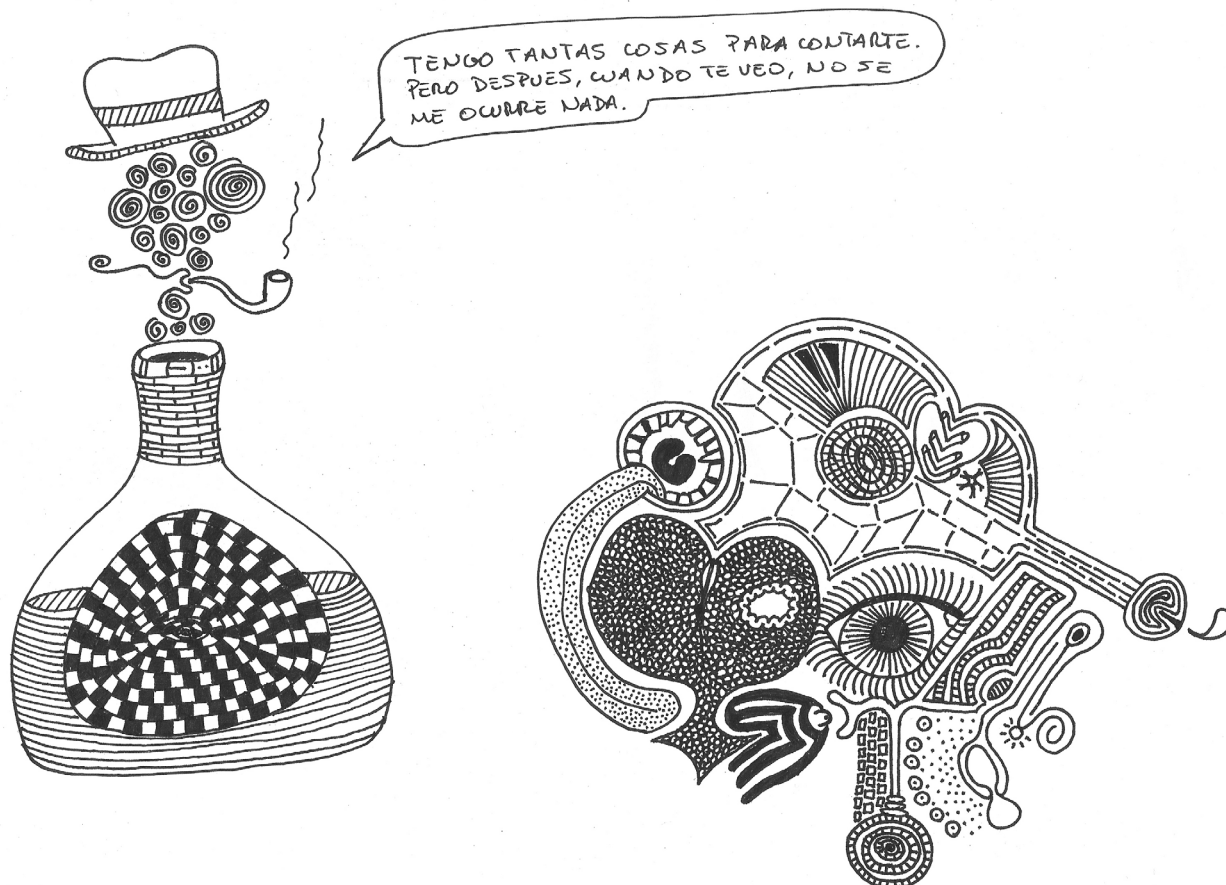


desafortunado por el que tienen que pasar el productor y la obra, sin encontrar muchas veces su lugar dentro de una programación televisiva, cada vez más acostumbrada a la inmediatez de contenidos y donde no hay espacio para los silencios, la música, o la experimentación a través de un diálogo casi privado con el televidente.

La experiencia está dada y los conocimientos han sido adquiridos. Patricio ha hecho lo suyo, y con él, un público ha recibido un panorama sobre el estado, dificultades, y virtudes de un oficio, que según Patricio, sobrevive porque hay documentalistas y porque aún existe la preocupación por hablar del mundo en el que vivimos.



No sé qué decir - por Pablo Accame





CHARLA ABIERTA CON VÍCTOR GAVIRIA

Por Juan Henao
juancarlos_henao@hotmail.com

En la Universidad del Cine, el cineasta colombiano Víctor Gaviria conocido por películas como *Rodrigo D no futuro* o *La vendedora de Rosas*, dictó una charla sobre su cine y su hacer cinematográfico, habló entre otras cosas y en medio de anécdotas, de las diferencias entre el documental y la ficción, la dirección de no-actores naturales, el guión y la puesta en escena. El siguiente es un texto que intentará resumir el seminario. Intentaré recomponer lo dicho por Gaviria respetándolo en la mayor medida de lo posible y hasta donde alcance mi memoria; aunque reconozco que de forma inevitable todo mi relato se compondrá de aquello que entendí y de lo que logré recuperar de esta larga y vital clase.

[1] Universo: palabra usada por Gaviria para referirse al contexto social de los muchachos con los que trabaja.

Diferencias

A la pregunta por las diferencias entre el cine documental y el de ficción, Gaviria respondió que se trataba de un “Pacto”. Fue la primera vez que escuché a un realizador referirse a esta diferencia con esa palabra. ¿De qué pacto se trata?, uno entre el actor y la cámara, proseguía Víctor. El actor sabe que hay una cámara a la que se entrega y a la que le entrega parte de su talento innato, y la cámara con él va a establecer y encontrar a través del encuadre, el movimiento, la distancia, el tiempo y las relaciones, la mejor manera para contar aquello que se quiere. Es decir, es en esa relación de ficción, que aparece en los films de Víctor, el lugar donde se abandona la instancia documental. Esta idea de **pacto**, es una de las características de puesta en escena que, como nos iremos dando cuenta, van a hacer de Víctor un autor y de su puesta en escena, una marca.

Actores naturales, no actores

Marcada esta diferencia, Gaviria pasó a hablar de los *actores naturales* o *los no actores*. En primer lugar está la elección, saber elegir un *actor natural* o *no actor* es lo que más cuenta (*Casting*). Mucho de la actuación se juega en esa elección. Pero, cómo es esa elección: consiste, principalmente, en escuchar a la persona del universo^[1] elegido. Aquel que sea un gran narrador y que al contar su propia experiencia pueda poner en escena, haciendo sentir con su cuerpo eso que ya se vislumbra en el personaje, ese será la persona más indicada para representar el papel.

De lo cual se infiere, que no cualquiera es un actor natural, y que el talento o lo actoral está en la capacidad de cada quien para hacer de su propia experiencia un relato, de corporeizarla. No se trata, como podría creerse, de actuar de sí mismo sino de que halla una intención de ponerse en escena; rasgo fundamental de los actores siempre elegidos por Gaviria, donde lo que importa es quien mejor transmita ese universo en el que vive.

Proceso de escritura

Una vez cerrado el tema, se habló del guión y de la creación de las historias. Gaviria comenzó haciendo una importante distinción; frente a lo que podría creerse dice lo siguiente: “mi cine no es realmente de observación, sino de diálogo”. Importante diferencia, pues realmente las imágenes, las escenas y el relato, nacen y se construyen de una síntesis de muchos diálogos con los que despliega sus historias y su puesta en escena. No es propiamente un cineasta de observación, aunque por momentos su estética pareciera la de alguien sólo dedicado a observar y capturar momentos robados de la realidad; pero esos momentos son la construcción de una serie de diálogos que van armando la estructura y la dramaturgia de la película.

Gaviria dice sobre este último concepto: “la dramaturgia de aquel que sabe que se va a morir pero vive como si no le importara. Cuando sólo se tiene el presente, no es que se sea feliz, sino que se vuelve prisionero de lo inmediato, se convierte en prisionero de ese tiempo”. Es detrás de esos actores y esos diálogos que se construye ese universo, que se refiere a esa realidad.

Sobre la realidad

Realidad que esencialmente es un proceso de intercambio entre director y actor(es), las personas del universo construido. Donde la realidad es paradigma y donde la película “se hace



[2] Película Brasileira del cineasta Fernando Meirelles, 2002.

[3] Podría también usarse la palabra “realidad” que fue realmente la noción utilizada en la charla. Palabra problemática, pero que en la charla comprendía más que todo al ámbito donde realmente llevan a cabo la vida los actores, lo que comúnmente podría llamarse “su diario vivir”.

más dialógica que dialéctica”.

“En el cine, agrega Gaviria, existe tanto la situación como la acción. En la vida sólo se está en la situación, y sólo en el cine se puede estar sólo en la acción”. Nuevamente la diferencia se da en el **pacto**, donde la dirección de cámara -como presencia del director- presiona sobre el actor natural que se pone en escena, y la “realidad” se hace entonces construcción. Se la enmarca. Cierra el paso al documental haciendo aparecer la ficción.

Director de actores

Hacer aparecer la ficción es ser capaz de controlar a los actores. Controlar quiere decir conducir ritmos, ser capaz de establecer la temporalidad a propósito de las cercanías y de las lejanías, con la cámara y los actores.

Ética

Actores como parte de la realidad misma que actúan, que viven y que observan. Gaviria entonces, considera moral instalar una cámara en las comunas, pues su cámara está siempre en un lugar posible de la mirada y tal como ellos miran, la cámara puede mirar junto a ellos; en cambio, a modo de cita de Godard, considera inmoral las grúas y las cámaras aéreas de *Ciudad de Dios*,^[2] pues es consciente de que muchos de los que allí son filmados nunca han montado en avión.

CONCLUSIÓN

Puesta en escena

El cine dialógico de Gaviria parte de una serie de conversaciones o diálogos que componen y construyen el universo elegido. A su vez encuentra en la puesta en escena de sus interlocutores a los actantes de sus films, por la capacidad de transmisión de ese universo y su capacidad para ponerse en escena en medio del relato. Finalizado el proceso anterior, construye junto a ellos el **pacto**, que consiste en la conducción de los ritmos, de cámara y de los actores ejecutados en cada plano, en cada escena. Este pacto va a hacer aparecer “la conciencia, que consiste en decidir que mostrar y que esconder, dónde mostrar y dónde, en cambio, esconder. El pacto es justamente lo que ayuda a que haya una transformación en el plano. Transformación que en la ficción se hace de manera consciente (pues se decide), pero que en cambio en el documental sucede de forma inconsciente”. Es lo improvisado y lo pactado lo que funciona como potencia.

Termina Gaviria diciendo: “no soy de los directores que toman a Dostoiévsky y dice, ‘hay que frase tan hijueputa, voy a meterla en mi película’ sino que trabajo directamente con el diálogo de quienes compondrán su universo”.

Su cine entonces se refiere a una realidad, que mirándose a sí misma, atraviesa ese límite que gracias al pacto se hace ficción, aunque nunca abandone su condición de documental,^[3] y donde los relatos allí contados pueden parecer una extraña mixtura de neorrealismo con algo más.

Un cine que se hace en conjunto con los personajes, y donde el límite muchas veces está en los mismos actores, por los mismos delitos o por que su propia situación y carácter hacen insostenible justamente lo que pueda pensarse como un pacto.

Allí donde no hay más pacto, donde los actores no quieren más pactar, el film va a dejar de existir y va a aparecer la única realidad misma de la que el film es su negación, la posibilidad de controlar su mundo y a ellos en él, de enmarcar una realidad en la que aquellos que se exhiben, son los mismos que la viven.

Es así como el cine dialógico de Gaviria se vuelve nuevamente dialéctico, pues una vez terminada la película el pacto fue conquistado por el director, la realidad pudo ser enmarcada, dirigida y controlada: *A la vez que aparece en el film desaparece con él*.

D O S S I E R

E n s e ñ a n z a
a u d i o v i s u a l



Entrevista a Jorge La Ferla



Escenas de Instrucción Cinematográfica*

Por una historia de los estudios audiovisuales en la Argentina

Por Ariel Nahón
arielnahon@gmail.com

En el marco del dossier sobre enseñanza audiovisual que inauguramos en esta segunda publicación de *Número-Zero*, y que nos proponemos continuar en los siguientes números, nos acercamos al profesor de Técnicas audiovisuales, Jorge La Ferla. Nuestro propósito es trazar una historia de los estudios audiovisuales en Argentina, un tema poco atendido a lo largo de los años y que nos presenta un panorama con escasos datos y referencias. En este sentido, hacer una genealogía de los estudios y sus relaciones con el quehacer cinematográfico puede revelar algunas claves para pensar las formas audiovisuales y su historia bajo una nueva mirada. Vincular la práctica concreta de creación audiovisual con otro tipo de práctica -también de creación y que trabaja con el mismo *corpus*-, pero que se desarrolla en otro campo de aplicación creativa, la producción de conceptos. Establecer cuáles son las relaciones y las maneras en que una y otra forma se contaminan, así como las pautas que organizan un conocimiento específico (entre la técnica, el arte y la teoría) y la manera en que este encuentra modos de explicarse a sí mismo establecen nuestro campo de estudio. La siguiente entrevista intenta esclarecer algunas de estas cuestiones.

Empecemos por describir un panorama de los estudios y los problemas que plantea la enseñanza audiovisual en la Argentina.

Por empezar, la pregunta tiene un presupuesto bastante discutible que son “los problemas”; nadie dice que se trata de problemas, incluso para mucha gente ni siquiera es un problema. Además en la Argentina hay poca gente que se cuestiona acerca de los estudios audiovisuales. En este sentido encuentro interesante mencionar a una teórica de origen holandés, Mieke Bal, que se dedica a teorizar sobre lo que ella llama “estudios visuales”. Un término que va cambiando a lo largo del tiempo; que también viene de la plástica, de las artes visuales, de las bellas artes, pero que evidentemente sufre un salto cualitativo y ontológico muy importante cuando aparecen las artes visuales maquínicas. Sobre todo a partir de la fotografía y, más tarde, cuando se incorpora el sonido a la imagen inaugurando definitivamente los estudios audiovisuales, por no hablar de otras cosas que ya han complejizado y trascendido mucho eso que es un poco primario.

Teniendo en cuenta varios tópicos en simultáneo se nos presenta un posible campo, el de la academia o la teoría, que es probable que tuviera que ser más profundo o abstracto, pero donde encontramos gente que quiere estudiar, pensar, establecer pautas de lo que sería ni siquiera una *praxis*, sino pura teoría. Estos estudios, en principio, se dan de manera específica dentro de la facultad de Filosofía y Letras, pero luego habría un espacio intermedio ocupado por las carreras de comunicación. Aquí aparece una primera cuestión que tiene que ver con el lugar desde donde se plantean los estudios, desde qué principios se plantea el pensamiento académico en algo que tiene que ver, precisamente, no con lo específico de las carreras de comunicación, sino más con la filosofía, la crítica literaria y las artes comparadas.

Por otro lado, dentro de este campo también aparecen los *estudios teóricos del cine*. Personas de referencia para este espacio académico pueden ser por ejemplo, Oscar Traversa, que en estos momentos está dirigiendo en el IUNA un postgrado focalizado en los estudios cinematográficos, que en algún momento estudia con Christian Metz en Francia; Octavio Getino, y su recordado paso por la Escuela Panamericana de Arte, y Osvaldo Birri en el proyecto inicial de la Escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba. Después están las instituciones “oficiales”, la ENERC, lo que antes fue el CERC, un centro conflictivo debido a su cercanía con el INCAA, y por consiguiente con el gobierno, sobre todo durante la última dictadura o en los años 90, cuando el Instituto estaba manejado por gente discutible y poco idónea (si bien podemos recordar que Menem en un primer momento nombra como presidente del Instituto a Octavio Getino, igual que Cámpora en el 73; una figura interesante pero que duró muy poco en su cargo y no logró llevar a cabo ningún programa a mediano plazo.)

Ahí me parece que hay una gran disyuntiva. De hecho se podría hacer una historia de los estudios cinematográficos en estos ámbitos, el académico público por un lado y el académico privado por otro, donde encontraríamos una orientación más hacia la práctica. También hay otros referentes como la Escuela de Cine de Avellaneda y la Escuela Panamericana de Arte, que en momentos difíciles de la Argentina concentraron a mucha gente interesante, entre estudiantes y profesores.

Todas estas escuelas que estás nombrando, incluso podríamos incluir a la FUC, si bien combina práctica con teoría, son escuelas que ponen mayor énfasis en enseñar la práctica cinematográfica. A partir de ahí lo que me interesa es pensar qué transformaciones en el campo de la práctica se dan a partir de la creación de este tipo de

* El título nos remite a una obra de referencia del académico Dana Polan: *Scenes of Instruction*. The Beginnings of the U.S. Study of Film, Berkeley: University of California Press, 2007.

instituciones donde se estudia el audiovisual, se filma y se empieza a pensar en términos de teoría e historia.

Yo creo que muy pocas transformaciones, en el sentido de que hay toda escuela de cine argentino que nos remite a los grandes directores, o bien lo que yo considero grandes directores argentinos y que no estudiaron cine. Esta línea está marcada por ejemplo por Leopoldo Torres Ríos, Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio. De hecho se fueron realimentando entre sí, fueron varias generaciones que se hicieron solas y que son muy importantes a nivel histórico. Entonces me parece que hay toda una secuela a tomar en cuenta, que tiene su origen en Griffith, el autodidacta. Con una diferencia importante: Griffith era un empresario y financiaba sus propias producciones. Entonces hay que tener en cuenta algo muy relevante que se dio a lo largo de la historia del cine, y es que ella misma ha generado gente autodidacta. Eisenstein por ejemplo, que provenía de las artes escénicas. Por lo tanto, si no se registra eso me parece que no se está siendo verídico.

Después tenemos otro tema que podría ser planteado como un axioma: ¿por qué la gente estudia cine?, en el sentido de que, no necesariamente, toda la gente que estudia cine, especialmente en estos organismos públicos dependientes de universidades nacionales quiere ser director de cine. Y sí, hay nuevas generaciones que han estudiado cine. Y todavía yo no puedo producir una sistemática en cuanto a qué estética se ha generado. De hecho, hay muchas bromas de gente, o críticas, o elogios, o comentarios que dicen “es un estilo FUC”.

Pero, por ejemplo, Farocki es un tipo que estudió cine en Alemania.

No se nota. Su formación parece alimentada de otros saberes, en cuanto a sus tempranos vínculos con las artes contemporáneas, desde la acción performática hasta su actual práctica con las instalaciones.

Otra cosa que pensaba es cómo la práctica documental, quizás el ensayo audiovisual, pueden ser, de alguna manera, formas que están relacionadas con una orientación de las prácticas audiovisuales que se dan en la enseñanza.

No sé dónde habrá estudiado cine Farocki,^[1] pero en todo caso es una obra que no la identificas con una escuela cinematográfica porque, precisamente, se aleja del joven cine alemán del momento, de Herzog, Wenders, Kluge, Shroeter, que son más o menos de la misma generación. Toda esa prole, de la que podríamos nombrar a muchos, venía de diferentes lugares. Ahora sobre Farocki me gustaría saber precisamente de dónde viene porque tiene una postura ideológica fuerte; ya cuando era muy joven estaba muy cercano a grupos armados, como Baader-Meinhof,^[2] que en ese momento eran bastante *power*. Además tiene una obra experimental que es muy comprometida y muy cercana al arte contemporáneo. Después entra en un campo de producción de largometrajes. Y ahora está en el campo del arte. Pero habría que estudiar la primera obra de Farocki, particularmente una que es impactante para mí, que es esta obra famosa en donde se quema el brazo con un cigarrillo, *El fuego inextinguible* (1969), que es un video experimental.

Por otro lado, con casi toda la *Nouvelle Vague* pasa lo mismo. Se trata de gente que pasó su juventud durante la guerra, los cuales ya durante la posguerra, con una Francia convulsionada luego de la ocupación y el soporte de una escuela de cine genial -nada menos que Renoir, Clouzot, y otros grandes directores-, produce una nueva escuela, una nueva manera de aprendizaje. Diferenciándose del cine francés clásico o de un cierto tipo de cine francés, lo que dicen siempre es, “nosotros aprendimos cine en la cinemateca francesa, esa fue nuestra escuela”. Y claro, a partir de eso uno tiene que tener en cuenta la importancia de dos instituciones que curiosamente son fundadas el mismo año, 1935: la Cinemateca Francesa, por un lado, que la funda Henri Langlois y Georges Franju, y por otro lado la creación, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, del departamento de cine creado por Iris Barry a pedido de Alfred Barr, que ya tenía seis años trabajando allí.

Entonces ahí sí me parece que hay un punto de inflexión, que si bien no son escuelas tal como las conocemos hoy, son instancias altamente formativas y ejercen una fuerte influencia en la formación de cineastas, especialmente la cinemateca francesa. El francés, por otro lado, tiene una tendencia a intelectualizar, a pensar, y después a generar *praxis* o práctica. Godard y toda esta banda que podría ir en ese momento a ver películas a la cinemateca, esta tropa de jovencitos –que para mí es muy emocionante, porque uno, que tuvo la oportunidad de haber ido durante largo tiempo casi todos los días a la Cinemateca Francesa del Palais Chaillot puede entender lo que era esa institución, en el sentido de que generó un hábito de pensar el cine a partir de la programación, la conservación y el visionado de las

1 Harun Farocki estudió durante tres años (1966 a 1968), en la *German Film and Television Academy Berlin (West)*.

2 La Fracción del Ejército Rojo (RAF), también conocida como la banda *Baader-Meinhof* (por el apellido de sus dos componentes más significativos), fue una de las organizaciones terroristas de izquierda radical más activas de la República Federal de Alemania en la posguerra.



películas-, queriendo hacer y pensar el cine, encontraban ahí la mejor formación o escuela que podían tener, porque se veía todo. Algo parecido le ocurre a Robert Kramer, que también tiene una formación extraña y que no proviene de formación clásica como todo el mundo piensa, sino que tal como él siempre dijo una parte de su formación implicó haber ido a la institución que tenía Jonas Mekas, la *Filmmaker's Cinematheque*, anterior al famoso *Anthology Film Archives*. De hecho fue Jonas Mekas quien lo impulsa, y ejerce influencia en programadores del festival de Cannes y en *Cahiers du Cinema*, a través de Serge Daney, provocando que *Milestones* entre fuerte en Francia. Curiosamente una película que no es cine experimental, pero es un cine más que interesante. Ahí me parece que hay una combustión que es lo que Argentina no tiene, salvo en algunas épocas. Donde no importa si estudiaste o no, hay una sed insaciable una necesidad de aprender a hacer cine y entonces la gente buscaba lo que venga: si había escuela, si había práctica, si había salas.

Aquí ocurre algo parecido durante el peronismo. Es el caso de Hugo del Carril o el caso de Leonardo Favio, donde se excede el ámbito académico. En cambio en la escuela de cine, pese a que hay gran pasión por el objeto de estudio y es algo apreciable que todos queremos, no necesariamente va a producir una formación, entre comillas "correcta", porque puede llevar a regeneramientos, como ocurre con muchas escuelas que han formado *clichés* de realizadores. EL IDHEC, la FEMIS, el Centro Experimental de la Cinematografía en Roma, grandes institutos que no se caracterizan por haber generado escuela de grandes autores.

Siendo alumno de una escuela de cine siento que hoy la gente de mi generación que tiene ganas de hacer cine o desarrollarse en la práctica audiovisual tiene -a diferencia de la *Nouvelle vague*, que tenía como escuela la cinemateca-, la práctica incansable del cortometraje. La gente pasa cinco años en la escuela y hace un montón de cortos, y de repente, después de un determinado tiempo de haber salido de la escuela, es como que se entiende que se puede pasar al largo. Pero al fin y al cabo, aparecen largos que parecen cortos alargados. Entonces ahí me interesa pensar por qué el corto se estabilizó como la posibilidad del paso al largo o la materia de base para el aprendizaje.

El corto es un modelo que comenzó a ser fascinante e importante precisamente por su lugar en los inicios del cine, el cual quedó como un lugar de práctica. Incluso los cortos actuales, que no tienen un público de sala, es probable que estén más cerca del cine de feria, o de cierto tipo de cine de antes de que se estableciera el modelo de largo.

Lo importante, me parece, es la creatividad sin límites que se invierte en el corto. Se trata de una práctica de experimentación concentrada, que se desarrolla desde un formato que sigue siendo insuperable como concepto y posibilidades. Cuando una persona escribe un largo ya todo es complicado, pues consiste en una medida forzada que pocos dominan. Hacer un largo tiene que ser excepcional; y sin pensar en términos de producción. Manejar noventa minutos para una narrativa larga es algo que muy poca gente maneja, incluso a directores con varios largometrajes hechos siempre les cuesta el tema del largo; una duración forzada, difícil de conciliar con el acto creativo. Por otro lado, cada vez que se han hecho experiencias en donde se le propone a directores de cine de largometraje hacer cortos, la mayor parte son fallidos, pues se olvidaron del formato; salvo grandes excepciones, por ejemplo el corto de Victor Erice, *Línea de tiempo*, que forma parte del compilado *Ten Minutes Older (2002)*, una obra magistral por el manejo del relato, la configuración de las relaciones espacio/tiempo y la composición de cuadro que encuentra en los diez minutos, el formato ideal de su aplicación. Los realizadores perdieron el hábito del corto.

Además tengamos en cuenta que hoy el cortometraje no se hace más en fílmico; tampoco el largo, pero se trata de otra cuestión. Algo determinante, porque ya el corto se hace con una cantidad de tecnologías que suplantaron o intentan simular el cine: no es lo mismo un corto hecho en video, en miniDV, en un celular, en una *webcam*, por sólo mencionar algunos soportes. No es lo mismo hacer un corto en fílmico, como todavía se puede rodar en el ámbito de la Universidad del Cine -y esperemos que esta posibilidad se mantenga lo máximo posible- que hacerlo con las nuevas configuraciones de Red. Las experiencias que se realizaron en Dirección IV de hacer cortos curriculares en 16mm como parte de la cursada, fue una cosa absolutamente maravillosa, una experiencia inolvidable; por la dinámica del rodaje mismo, tras el arduo período previo de gestación del proyecto y por todo el proceso de post, luego del laboratorio. Hacer cortos curriculares fuera de la cursada es otra cosa, son otros los tiempos, considerando la intensidad de hacer algo tan complejo en un período tan corto de tiempo. Evidentemente, hacer esos cortos con tantas exigencias implicaba un aprendizaje único, una manera particular de trabajar con los materiales y probar una cantidad de cosas que no necesariamente después se podían aplicar al primer largo. Tomando casos de la Universidad del Cine, los cortos de Daniela Goggi, hechos en 16mm., son un parámetro con el cual iba a seguir experimentando, ya en su primer largo, *Vísperas (2005)*. Curiosamente los cortos de Goggi están hechos en fílmico y el largo en HD. Por otro lado está el caso notable de Paz Encina, que produce un corto extracurricular en video, que es pura manipulación electrónica y digital, que también se llama *Hamaca Paraguaya (2000)*, igual que el largometraje que realiza seis años después, en donde aplica ciertas cuestiones conceptuales de su corto, pero ahora trabajando en 35mm. sin efectos de post. Creo que ahí está, no el modelo como tal, sino verdaderamente qué pones de práctica en el terreno del corto a partir de un trabajo donde interviene el soporte. Un parangón similar podemos hacer entre *Negocios (1995)*, el corto

en 16mm. que anunciaba *Mundo Grúa* (1999) y *Carancho* (2010) donde la elección de la configuración de captura digital en configuración Red, implica una textura de imagen que da forma al *thriller*. Son todas elecciones de formato y metraje significativas, vinculadas a diversas narrativas.

Curiosamente la mayor parte de las escuelas producen una cantidad impresionante de cortos, pero en las materias en general no se ven cortos, sino que casi toda la propedéutica se focaliza en el largo. Otra paradoja, ¿no? Es decir que poca gente conoce los cortos de Truffaut, de Resnais (salvo *Noche y niebla*), de Polanski, etc. Hay varias tortas de cortos que se mueven por ahí que son increíbles y fascinantes pero no son vistos ni estudiados. Al mismo tiempo hay una nueva paradoja, la misma gente que está en las escuelas no ve los trabajos curriculares que produce su propia escuela, salvo en algún encuentro especial o cuando los pasan en algún festival, como el BAFICI o Tandil Cine. Si bien la práctica del corto es central, no hay una sistemática de análisis, consumo ni exhibición, en la mayoría de los casos.

Volviendo a lo que dijiste antes en relación a que ciertas escuelas como la FEMIS, el IDHEC en su momento, el Cinecittá, entre otras, han sacado buenas copias de otros directores, me interesa pensar el sistema de los modelos de enseñanza. En este sentido aparece la importancia de pensar el audiovisual o la enseñanza audiovisual de una forma amplia y no pegada a determinados modelos o a una forma específica de entender el cine, que sería pensar más allá del cine clásico, de una narrativa clásica y de una narrativa pensada para la sala oscura.

Empecemos recordando antecedentes notables como puede ser toda la obra de los hermanos Lumière y otros realizadores de los inicios, que trabajaron con el cine panorámico en ferias fuera de la sala oscura. O sea que no se trata de un invento de las artes contemporáneas. O bien consideremos *Napoleón* (1927) de Abel Gance, que muchos consideran como un antecedente de la instalación, un cine exhibido a tres pantallas simultáneas. No son cosas que se hayan inventado recientemente, sino que genios como los Lumière, como Eisenstein o Abel Gance tenían proyectos de un cine que excedía la pantalla blanca y la sala oscura teatral. Se trata de un cine que sale de la sala y la butaca, que excede la narración clásica griethiana o el modo de representación institucional, como lo denomina Noël Burch. Luego, sí habría que hacer un estudio, que poca gente ha hecho y se ha interesado en eso, que es la historia de los estudios audiovisuales o cinematográficos a nivel mundial o en cada país. Recientes investigaciones rebaten la creencia de que los primeros estudios cinematográficos estén relacionados a la creación del Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1935. No es así. Si bien el MOMA hacía un trabajo increíble con muestras, con circuitos de enseñanza de filmes, etc., veinte años antes de su creación ya había estudios fílmicos, como la carrera de *PhotoPlay* en la Universidad de Columbia, desde 1915. Pero lo más impactante es que ciertos ejes de las curriculas son prácticamente los mismos que tenemos hoy, lo que significa que los estudios cinematográficos están estáticos desde hace casi un siglo. Para pensarlo.

En todo caso, ciertas cosas han cambiado de manera significativa. No sólo va feneciendo la sala de cine unitaria, sino el cine mismo como un soporte que va a dejar de existir en su esencia fundacional fotoquímica. Sólo va a quedar el cine multisala manejado por circuitos muy poderosos globalizados y el cine virtual *on line* a la carta, con derechos, y el pirata. Debemos mencionar los inicios en la Universidad de Buffalo, en los años 70, cuando un grupo de artistas y académicos crean la carrera de *Media Studies*. Esta Universidad, ubicada en el estado de Nueva York, empieza a contaminar los estudios fílmicos que combina con los estudios de video y de música electrónica; asimismo incluye laboratorios tecnológicos, de electrónica, instalaciones y robótica, para una oferta que excede ampliamente los estudios cinematográficos. Es así como a partir de los años 70 aparece otra opción en el campo académico, estableciendo uno de los mayores antecedentes en el tema de los estudios visuales. Esta propuesta liderada por Gerald O'Grady^[3] es pionera y hace historia al incorporar nuevos modelos de enseñanza a partir de una práctica que ya se estaba dando en instituciones como el Museo de Arte Moderno de New York, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo en Brasil, el Instituto Di Tella en Buenos Aires. Algo que en ese momento aparecía como una novedad, como una rareza, como algo estrambótico y que hoy es una realidad impactante porque el soporte que le da especificidad al cine está sucumbiendo. La esencia del aparato cinematográfico y el origen de los estudios cinematográficos, se ven conmovidos al desaparecer el aparato de base y su dispositivo. En este sentido, La Universidad del Cine nace hace veinte años, en 1991, con una idea que en ese momento parecía estrafalaria, donde se incluía en la grilla de materias una disciplina que era Técnicas Audiovisuales, una materia que se ocupaba de video, de instalaciones, y que después se fue complementando por la creación de los estudios de cine de animación que hizo Juan Manuel Antín, junto a la incorporación de materias de arte y pensamiento contemporáneo, etc. De modo que la FUC, si bien es algo reciente en la Argentina, es pionera en proponer estudios audiovisuales que complementan los estudios cinematográficos, y creo que es una de las originalidades que tiene la institución.

3 Ver Vasulka, Woody & Weibel, Peter: *Media Studies, Media Practice, Media Pioneers, 1973-1990*; ZKM/MIT Press, Karlsruhe/Cambridge, 2008.



¿Cuál es lugar del profesor en la enseñanza audiovisual y cómo se enseña a ver? En este sentido, ¿cuál es la relación que se establece entre la enseñanza del audiovisual y el libro de teoría?

Retomando lo que estábamos charlando, hay gente que nunca estudió y que tiene una concepción del cine fundamental. A partir de eso, hay realizadores que desarrollan una actividad académica y otros que ejercen la formación recibiendo gente en sus filmaciones y en su entorno productivo. El hecho de crear concepto es un hecho relativo, porque es una concepción que viene de los franceses, y sobre todo de los soviéticos, que ejercen la teoría y la práctica. Autores que no solamente hacen buen cine, sino que son pensadores que establecen conceptos teóricos, donde algunos incluso escriben, en un acto de creación artística. Leer a Eisenstein es una experiencia tan intensa como ver sus películas. En América Latina prácticamente no hay casos así, salvo, por supuesto, el gran Glauber Rocha, que tenía una verva y una escritura brillante. Era poco sistemático en su manera de escribir, pero para mí su obra es fundamental. Su primer libro *Revisión crítica del cine brasileño*, luego *La revolución del cine nuevo*, o su correspondencia, *Cartas al Mundo*, revelan una pluma fina e incisiva. Las cartas de Rocha son lecciones de cine y de vida. En este sentido también podríamos destacar lo poco que ha escrito Raoul Ruiz.

En la FUC hay varios casos de realizadores, como Andrés Denegri, Cristian Pauls, Daniela Goggi, Rafael Fillipeli: gente que estudia y escribe cosas interesantes, pero en general es algo que está divorciado, donde predomina el inseguro presupuesto de que “el director hace”. Entonces el pensamiento teórico normalmente suele ser puesto en un acto de escritura, en un relato, que además requiere un esfuerzo, el cual a menudo es equivalente a escribir un guión o hacer cine.

Evidentemente no hay una práctica de eso que llamamos *praxis*, y es el día de hoy que es problemático, mientras que si tomamos en cuenta los inicios del cine soviético, los debates entre Vertov, Eisenstein, Pudovkin y Dovchenko han dejado un precedente. Luego fueron Francia e Italia, con directores que ven y escriben sobre cine: Godard, Rohmer, Rossellini, Pasolini. Los escritos de Godard son importantes, y si bien no tiene una larga trayectoria como profesor de cine, recordemos que ha enseñado en Montreal, y que luego de esa experiencia surge *Introducción a una historia del cine*, un libro que es fascinante y que él desautoriza, y después está *Godard por Godard*. Su obra escrita es incluso mejor que la de gente que escribe sobre él. Cada vez que Godard habla, que da un reportaje, está produciendo teoría, quizás demasiada (“Insoportable, tuve la impresión de estar frente a Friedrich Hölderlin” declaraba en la intimidad un destacado académico francés luego de su primer encuentro con Godard).

Finalmente, y volviendo a la FUC, la llegada de Graciela Fernández Toledo a la Secretaría Académica, sistematizó la combinación de práctica con teoría, otra de las originalidades de la Universidad del Cine, donde hay muchas materias de pensamiento, teoría, semiología, sumando un elenco variado de profesores que son pensadores y académicos, no directores, a otros profesores que vienen sólo de la práctica, y algunos que combinan las dos. Y es quizás en esa heterogeneidad en donde se establece una riqueza, algo que para Argentina es novedoso. No hay una sistemática, y me parece que aquí radica la apuesta.

Por último me gustaría preguntarte qué nuevas formas de enseñanza inauguran los nuevos (o no tan nuevos) dispositivos tecnológicos, por ejemplo el cd/dvd interactivo, los multimedia, etc.

Hasta ahora en la Argentina, muy pocas. Ninguna institución se hizo cargo de lo que vos preguntás. Hace un par de años París I/La Sorbona, y una de las mayores teóricas de audiovisual, que se llama Anne Marie Duguet, aceptaron no sin discusión, la primera tesis en forma de blog.^[4] Un hecho novedoso, para una institución un tanto conservadora. Pero las escuelas de cine no registran este acontecimiento de manera un tanto miope. Digamos que como materia, Técnicas Audiovisuales, propone un permanente seguimiento de las relaciones entre audiovisual y tecnologías, pero aún no hay una práctica en este rubro, porque no se sabe programar, y porque no hay materias sobre interacción programada que además piensen una estética relacionada con el diseño de interfaces audiovisuales. Uno de los lugares que está abriendo una brecha es la carrera de Artes Electrónicas y su posgrado en la Universidad Nacional Tres de Febrero, algo muy reciente. Consideremos que la carrera de Arte, de la Universidad de Los Andes en Colombia, ya tiene más de veinticinco años en el tema, trabajando la relación con la imagen electrónica donde su especialización en creación multimedia ya ha cumplido una década en el tema. Algo similar ocurre en Brasil, cuyas universidades ofrecen diversas carreras, y posgrados vinculando el Arte audiovisual, la Ciencia y la Tecnología; pero en general hay una disociación, un tanto patológica a esta altura. Pero como ya sabemos, a todo el mundo le interesa el cine digital como simulacro de lo fílmico, y no como una apertura hacia otro tipo de expresión que no sea el cine de largometraje de 35mm imitado por el digital. Desde los video juegos hasta Internet hay un campo inmenso que vincula el cine con las denominadas nuevas tecnologías y que es necesario encarar como parte de los estudios cinematográficos.

⁴ <http://www.benayoun.com/projetwords.php?id=123>



Enseñar Cine*



Por Raúl Beceyro
Docente, ensayista y realizador

Los lugares en los que se enseña cine, y que por comodidad llamaremos globalmente escuelas de cine, pueden adoptar, y lo hacen, formas de funcionamiento, estructuras materiales y fuentes de financiamiento muy variadas. Además, cada una de ellas establece con el poder político y con la industria cinematográfica relaciones cambiantes, diferentes. Estas dos cuestiones hacen que las escuelas de cine difieran mucho unas de otras y que resulte difícil establecer puntos comunes para poder así efectuar consideraciones que las conciernen a todas, por lo menos a todas las que están en este país en este momento.

Hay, sin embargo, algunos nudos problemáticos que conciernen, me parece, a todos los lugares en los que se enseña, se aprende y se hace cine.

El primero de estos puntos es el que se refiere a aquello que una escuela de cine podría tratar de enseñar de la manera más clara, menos dubitativa posible: la técnica. Ya volveremos a hablar de eso.

La segunda cuestión es la de los modelos. Toda escuela de cine, de manera más o menos explícita, más o menos maciza, más o menos coherente, enseña cine teniendo como horizonte modelos ideales, lejanos o cercanos, que parecen como referencias globales de todo el trabajo. La existencia de estos modelos, de estos cineastas y sus maneras de pensar el cine y de hacer el cine, supone formas diversas de encarar la enseñanza y de relacionarse con eventuales salidas laborales, incluso de plantear la relación entre, digamos, la vida cotidiana y la práctica profesional.

La tercera, y última, cuestión común concierne a la figura del profesor de cine y el rol que juega en la enseñanza de aquellas nociones técnicas y en su constitución posible, también, como modelo.

La técnica. Un escritor argentino dijo una vez que en arte no hay técnica.

Esta afirmación es riesgosa, especialmente para quien hace cine; la posición contraria (en arte todo es técnica) sería igualmente riesgosa.

Si por técnica se entiende ciertos procedimientos decantados, universales e inevitables, ciertas normas obligatorias al menos en un cierto lugar y un cierto momento, entonces efectivamente me parece que no hay técnica.

Si, por el contrario, y con una perspectiva minimalista, se entiende por técnica solamente lo que aparece adecuado para que en una película las cosas se vean y se escuchen, ahí se podría, en principio, estar más de acuerdo en que eso debería enseñarse en una escuela de cine.

Pero aun en esta posición mínima, ¿cómo podría pensarse y eventualmente enseñarse, por ejemplo y para tomar un caso consistente y problemático, el desenfoque, la falta de foco, como elemento constitutivo de la resolución de varias secuencias de *Una mujer bajo influencia* de John Cassavetes, secuencias en las que el uso del teleobjetivo, agravando el problema del desenfoque, constituye un "error técnico"?

También podría plantearse el caso de la voces inaudibles en las películas de Godard. Inaudibles porque quien habla, durante la filmación, está ubicado lejos del micrófono (en el film *La chinoise*), o inaudible porque en la mezcla de sonido la música sube y tapa la voz (en *El desprecio* o en *Weekend*). En estos dos ejemplos hay cosas que no se ven bien y hay cosas que no se escuchan bien, es decir que se refieren a ese nivel mínimo, que nos parecía indiscutible, de la técnica. La cuestión se complica mucho más cuando pasamos a asuntos menos evidentes. Por ejemplo: ¿cómo, en un guion, se enfoca y se desarrolla un personaje, o qué extensión, qué lugar en la economía de un relato debe ocupar un acontecimiento?

O tomando otro problema técnico: ¿cuáles son los elementos que deben ser considerados prioritariamente para establecer un adecuado Plan de Filmación? Y también: ¿cómo encarar la filmación de un fragmento unitario del film, qué planificación, qué tomas y qué cadencia de montaje? Todas éstas son cuestiones que conciernen a la técnica.

Y al enfrentarse con estas cuestiones técnicas se puede llegar a pensar que es posible ver cómo, técnicamente, se hizo una película ya existente, pero resulta mucho más difícil ver cómo, técnicamente, debería hacerse una película que todavía no existe, que es sólo un proyecto que el estudiante de cine presenta y sobre el cual, al menos en cierto momento, se centra la enseñanza.

Los modelos. Hasta aquí he citado dos nombres que son modelos posibles de cineastas que las escuelas de cine o grupos dentro de las escuelas de cine pueden tener como referencias globales: John Cassavetes y Jean-Luc Godard. Estos modelos se despliegan cada uno a su manera particular. En primer lugar están los films que esos modelos han hecho. En segundo lugar están las cosas que han pensado, escrito o dicho sobre su propia obra o sobre el cine en general. Y finalmente está lo que resulta más difícil de manejar porque no está explicitado: todo lo que en sus films indica la postura real del cineasta (no ya lo que ha dicho sino lo que ha hecho) en relación con el cine, con las formas de producción, con los estilos que en ciertos momentos aparecen mayoritarios, dominantes. Todo esto constituye lo que podría llamarse la postura estética y ética del cineasta: lo que considera bello o feo y lo que considera que está

* El presente artículo fue publicado en la revista *El Amante*, N°32, Octubre de 1994, y cedido por el autor especialmente para esta publicación de NúmeroZero.



bien y lo que está mal.

Tomemos el caso de Cassavetes. En primer lugar está lo que podría llamarse los significados del cine de Cassavetes: sus temas, sus personajes, la manera de desarrollar los hechos, la relación del film con personajes y acontecimientos, es decir, cómo el cineasta mira a sus personajes y cómo encara esos hechos.

En segundo lugar está lo que podría llamarse el “estilo” de Cassavetes: la sintaxis entrecortada de *Sombras* (lo que lo emparenta con *Sin aliento*, un film estrictamente contemporáneo); ese permanente recorrido bordeando el error, que a veces desemboca en el fuera de foco o en la aparición del micrófono en cuadro.

Y en tercer lugar está la relación de Cassavetes con el cine de su época. Para esto basta contar una anécdota: mientras trabajaba como actor, durante el día, en *El bebé de Rosemarie*, de Román Polanski (por otra parte, un cineasta formado en una escuela de cine), por la noche Cassavetes llegaba a su casa y en el sótano Al Ruban estaba montando *Faces*, su cuarta película. *Faces* sería terminada gracias al dinero que Cassavetes ganaba como actor, había sido filmada en parte en su casa, con amigos y familiares, y es un film representativo del cine marginal, excéntrico de Cassavetes, quien era visto por sus “colegas” como un “cineasta de domingo”.

Todo esto configura la constelación Cassavetes, uno de los modelos posibles. Como se ve, los modelos no sólo son nombres y títulos de películas. Cuando se los toma en serio, constituyen instrumentos, herramientas para encarar de una manera, y no de otra, tanto la práctica cinematográfica como la enseñanza del cine y la reflexión sobre el cine.

Los profesores de cine. El profesor de cine se enfrenta con algunos de los problemas que hemos visto. Por ejemplo: le resulta más fácil ver y enseñar cómo una película ha sido hecha (eventualmente cómo una película suya ha sido hecha), que trabajar en una película que se está haciendo. Eso sucede si no trata de moldear la película futura en películas pasadas, lo que condenaría el film por hacerse a la repetición.

En segundo lugar, y si hace cine al mismo tiempo que enseña, introduce inevitablemente en su enseñanza la relación más o menos conflictiva que tiene con la realización, con la producción.

Si ya no realiza más (si enseña después de haber hecho), es posible que al desaparecer la tensión entre la producción y la enseñanza, la materia que enseñe se convierta en algo rígido, poco maleable.

El profesor de cine que ha hecho cine y que ahora enseña, o que enseña cine al mismo tiempo que lo hace, si bien por una parte sabe más, tiene más experiencia y ha pensado más algunas cosas, en una parte de su trabajo como profesor, cuando está trabajando, orientando, aconsejando sobre los proyectos de los alumnos, se encuentra casi tan desprovisto como esos alumnos, con las mismas dudas y las mismas incertidumbres.

A veces tengo la impresión de que lo más fácil, más rápida y más directamente enseñan y transmiten los profesores de cine son los límites, las omisiones y las carencias de su relación personal con el cine.

Cita. Fragmento de *This Is Orson Welles*, libro de entrevistas entre Welles y Peter Bogdanovich:

Bogdanovich: ¿Te parece que el cine se puede enseñar en una escuela?

Welles: Eso parece funcionar en algunos países, Polonia o Checoslovaquia, por ejemplo, y entonces debe existir alguna manera. Se pueden dar informaciones técnicas o históricas. Pero enseñar un arte no es fácil. Se pueden meter un montón de poemas en la cabeza de una joven, pero para hacerla llegar a la experiencia poética hace falta mucho talento de parte del profesor. Y eso no es algo que se encuentre en todas partes. [...] No sé cómo se puede enseñar a apreciar el cine. Si su entusiasmo es comunicativo, un buen profesor es aquel que te ayuda a hacer tus propias experiencias. Me parece que los profesores no deberían ser solamente los proveedores de información ni los especialistas en un rubro [...].

Bogdanovich: ¿Qué le aconsejarías a alguien que te preguntara lo que hay que decir a un grupo de aspirantes a realizador?

Welles: Que tengan un espejo frente a la naturaleza. Ese es el mensaje de Shakespeare a los actores. Y se aplica aun más, porque es todavía más cierto, en el caso de los realizadores. Si no se conoce nada de la naturaleza frente a la cual se coloca el espejo, el trabajo es muy limitado. Cuanto más se citan los cineastas los unos a los otros y se refieren a otros films antes que a la vida, más se parecen a la última escena de *La dama de Shangai*: una serie de espejos que se reflejan hasta el infinito. Un film es el reflejo de la cultura de quien lo hace, de su educación, de su conocimiento humano, de la amplitud de su comprensión. Todo eso aclara un film.

Bogdanovich: Entonces el realizador crea su propio mundo.

Welles: Sí, el grado de creación depende de la materia prima de la que disponga el cineasta. Finalmente el cineasta es siempre un personaje un poco ambiguo, porque lo que se atribuye a él siempre viene de otra parte y casi todos los mejores films son producto del azar, que él sólo preside. O dependen de la suerte, o de la gracia.

Bogdanovich: ¿Y los mecanismos de fabricación de un film?

Welles: Todo ser inteligente puede asimilarlos en un fin de semana.



Docencia en los extremos: Un testimonio



Por Mario Laborem
*Docente de Introducción a la Dirección, Análisis y
 Crítica I*

Dado que soy un docente con poco tiempo desempeñándome en la educación universitaria argentina, me permitiré más que una meditación abstracta sobre el proceso educativo de la enseñanza universitaria del Cine o del Audiovisual en general, una reflexión testimonial, eminentemente personal.

Cuando decidí venir a Buenos Aires a estudiar la carrera de *Dirección Cinematográfica* en la *Universidad del Cine*, ya tenía cierto interés y experiencia en la práctica de la enseñanza: había ejercido la docencia en la cátedra de *Comunicación Audiovisual I*, en el primer año de la *Universidad Católica "Andrés Bello"* de Venezuela, institución donde me había recibido de *Licenciado en Comunicación Social*.

Mientras cursaba el *Profesorado en Cinematografía*, se me presentó la oportunidad de empezar a ejercer como docente de la materia *Antropología de la Cultura*, en la *Maestría* de la Universidad; materia que había sido parte del programa de formación en mi carrera de Comunicación. Este hecho y el subsiguiente ofrecimiento de hacerme cargo de una comisión de la cátedra *Introducción a la Dirección*, terminaron de dar partida a mi carrera docente en Buenos Aires.

Es innegable que el reto que provoca dar clases en la FUC, como aún todos le seguimos diciendo, es de distinta naturaleza a la de dar clases en cualquier otra universidad de Argentina. La extrema especialización profesional de su oferta académica, así como el fuerte contraste entre el reducido número de estudiantes y el heterogéneo origen cultural de los mismos; son variables que la distinguen entre la oferta académica de Latinoamérica.

El hecho de que la FUC mantiene cada año el promedio de casi un 50% de su estudiantado proveniente del exterior del país, le otorga una característica única no sólo en la Argentina, sino en la región. Sólo se le aproxima en este aspecto la *Escuela de Cine de "San Antonio de Los Baños"* en Cuba.

No es un mero hecho anecdótico o una simple "*curiosidad exótica*" esta variopinta procedencia cultural del alumnado de la Universidad. Forma parte integral de una de las características que la diferencian y la posicionan favorablemente con respecto al resto de la oferta académica de América Latina. Y es en estas diferencias que podrían estar quizás los verdaderos valores añadidos de la FUC. El real "*currículum oculto*" que, seguramente sin pretenderlo, la Universidad está aportando a sus graduandos: **un crisol cultural cada vez mayor**.

Ahondemos en esto. Además de las conocidas cualidades objetivas de la Universidad del Cine con respecto a otras instituciones de cine en Argentina (su diferenciadora dotación de equipos, *pensum* académico con orientación humanista, la excelencia y variada formación de su plantel de profesores o la capacidad de producción cinematográfica, que aumenta cada vez más), es en la creciente población de estudiantes venidos de diversos territorios, tanto del interior del país como extranjeros, donde la Universidad del Cine está haciendo un aporte extra, más allá del importante rol de capacitación técnica o profesional. Y esto es algo que nutre por igual tanto al estudiante porteño, como al procedente de las provincias o al extranjero.

Lo cual puede tener alcances mucho más profundos que una simple "convivencia internacional". Recordemos que muchos de los problemas que aquejan a nuestros países en Latinoamérica, Argentina incluida, como lo son la marginación social, la inseguridad y la pobreza, tienen como punto en común el hecho de lo difícil que se nos hace ponernos en el lugar del otro, del distinto, del ajeno a uno mismo. La falta de solidaridad y el etnocentrismo social o cultural profundizan este hecho.

La FUC, quizás por razones que tuvieron más que ver con situaciones relativas al contexto social y político de la Argentina en la década pasada, que por una planificación estratégica, se ha visto cada vez más concurrida, incluso inundada, de estudiantes provenientes de toda la región e incluso de países del llamado primer mundo.

Se podría argumentar que, aún siendo cierto lo que digo, el componente socio-económico de los alumnos no ha variado en realidad; o que incluso se ha profundizado por el natural crecimiento del índice de inflación en los últimos años. Y, en parte, eso es cierto. Pero mi experiencia me demuestra que la FUC, a final de cuentas, termina formando élites mucho más culturales o intelectuales que de otro tipo.

Para argumentar esto no hace falta recordar solamente los innumerables éxitos que todo el tiempo tienen en festivales, concursos y muestras los estudiantes y egresados de nuestra Universidad. Ni tan siquiera hacer mención de los muchos que ya se desempeñan como profesionales de primera línea en el área. Los nombres todos los conocemos.

Me interesa destacar un aspecto que pocos conocen y que forma parte de la contribución que la Universidad del Cine hace, como toda casa docente de estudios debe hacer, con el país.

Aliada con la *Dirección de Inclusión Escolar del Ministerio de Educación de la Ciudad*, la FUC colabora con un proyecto que desde 1999 viene funcionando en diversas escuelas secundarias, ubicadas en las zonas más desfavorecidas de la Capital: se trata del **Programa de Cine en Escuelas Medias del Sur de la Ciudad**, mejor conocido como **CineZAP** (Zonas de Acción Prioritaria).

Este excelente proyecto, impulsado desde su inicio por el **Lic. Marcos Sacchetti** y asistido en la Coordinación por el



Lic. Christian Gauna, ambos docentes de la FUC en la *Carrera de Comunicación* y del *Profesorado en Cinematografía* respectivamente, ha sido muy importante para la Universidad. Tanto para desarrollar su rol social dentro de la comunidad como para afianzar la formación profesional de sus futuros docentes.

En concreto se trata de talleres de realización cinematográfica que el Ministerio de Educación de la Ciudad lleva adelante, con la asistencia técnica de la FUC, en escuelas secundarias. El Proyecto *“tiene el objetivo de mejorar la calidad de la educación en las Escuelas Medias en Zonas de Alta Complejidad y Vulnerabilidad Social y Económica. (...) Desde hace once años se trabaja con el objetivo de ofrecer a los alumnos igualdad de acceso a los bienes culturales y artísticos; lograr productos audiovisuales de calidad realizados por los adolescentes y jóvenes, que sirvan de material de discusión para el resto del Sistema Educativo; revalorizar las capacidades de cada participante y promover el trabajo colaborativo en equipo”*, (Página web de CineZAP: http://cinezap.com.ar/?page_id=5).

Para dicho propósito se trabaja durante el curso de todo el año en cada institución, guiando a los alumnos en el proceso de concepción y elaboración de historias propias, que les representen o que les interese contar, para luego ser convertidas por ellos mismos en productos audiovisuales, principalmente de ficción.

Para concretar esto último, los chicos son capacitados en el manejo técnico y en la posterior filmación de sus guiones. Siendo que el cuerpo docente a cargo del Proyecto está integrado, en su mayoría, por egresados de nuestra Universidad y asistido por estudiantes del Profesorado y otros estudiantes voluntarios.

Justamente como parte de mi proceso de formación docente, recuerdo con especial cariño mi primera experiencia con alumnos de la *Escuela de Educación Media 1 de 13 “Manuel Mujica Láinez”*, ubicada en el populoso barrio de Lugano.

Para esa oportunidad, sin experiencia previa a nivel secundario, y mucho menos en el tipo de escuela al que fui asignado, preparé un programa de clases siguiendo una estructura expositiva, con fuerte acento en estimular la participación dinámica de los chicos.

Al iniciar cada clase les pedíamos a los alumnos que se organizaran en forma de ronda, para que nos pudiéramos ver todos de frente. Y aunque con mi compañera de experiencia docente nos propusimos exponer los contenidos programáticos que teníamos planificados, recuerdo que siempre buscamos que sean los propios chicos quienes llegasen a los conceptos. En ello nos ayudó que esa escuela en particular tuviera orientación en Comunicación Social, por lo que los chicos tenían una formación técnica básica en esa área, como parte de sus clases ordinarias.

Las jornadas dedicadas a la fotografía y la cámara, con el uso de los equipos técnicos de la Universidad del Cine, obligaron a los estudiantes a participar de manera más activa, siendo esta práctica una importante manera de integrarlos al proceso educativo audiovisual. En este sentido, el contacto con los distintos departamentos de sonido, edición y técnica les permitió cerrar algunos conceptos que tenían fijados sólo de manera abstracta.

Considero que esta experiencia fue muy importante con respecto a mi formación como docente en el nivel académico, pero más enriquecedora aún en lo personal y emocional. La retroalimentación recibida de parte de los chicos, en primer lugar; y por parte de los profesores de la Escuela y de los Coordinadores del Proyecto en segundo lugar, me ha ayudado a aplicar nuevas estrategias docentes en el aula universitaria, enriqueciéndome profundamente y generando un punto de inflexión en mi desarrollo profesional.

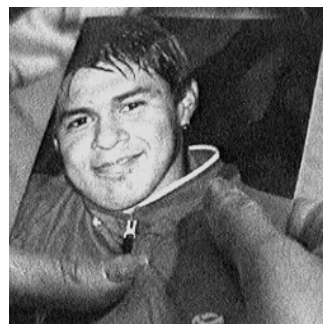
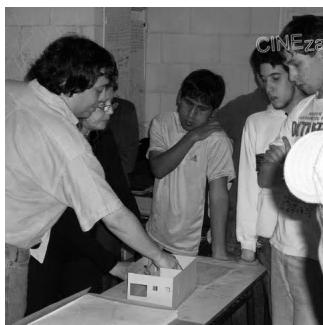
Recuerdo que uno de mis temores al iniciarme en este proyecto, era tener que mantener una clase con chicos de ese rango etario y siendo extranjero. Esto, creía, nos alejaba aún más al no poder compartir ni siquiera mínimamente los códigos culturales y sociales. Sin embargo, no resultó un problema. Incluso creó un cierto “exotismo” que sirvió para implicar a los chicos y que mostraran siempre interés por la clase, por lo que decía o al menos “cómo” lo decía.

Creo que la participación de nuestra Universidad en este proyecto es de vital importancia tanto para el mantenimiento del mismo y el impacto socio-educativo que esto genera en la comunidad, como para la propia FUC. Y no sólo por el rol y la responsabilidad social que como casa de altos estudios argentina tiene de por sí, sino por la propia formación profesional de sus estudiantes en general y de los del Profesorado en particular.

No es baladí que dentro del cursado de la cátedra de *Didáctica y Práctica de la Enseñanza Cinematográfica* de la carrera docente de la Universidad, la participación en este proyecto sea práctica curricular. Sino que además un alto porcentaje de los estudiantes voluntarios que cada año participa en el proyecto repite la experiencia. Es un importante aporte por parte de la FUC a un excelente Proyecto educativo que confío que la institución mantendrá y aún más, aumentará en número y alcance en el futuro. Y creo que lo hará, insisto, no sólo por lo que significa para el Proyecto, sino porque estas experiencias nos acercan a una realidad social del país que contribuye a formarnos tanto como las clases teóricas o prácticas de la carrera en sí.

Es en este encuentro con el otro, con el aparentemente distinto pero esencialmente el mismo, con el que no ha podido disfrutar de la vida afortunadamente privilegiada que a la mayoría de los que conformamos la comunidad educativa de la FUC nos ha tocado vivir, que se logra volver verdaderamente orgánico el proceso de formación. De este

encuentro, y de la posibilidad de que el mismo se potencie con la adecuada formación ético-humanística, creo que a largo plazo podemos esperar el entendimiento necesario para que al fin podamos ponernos en el lugar de ese "otro". Principio fundamental para que empiece a darse la imprescindible solidaridad social; base para transformar de verdad, más allá de todo prejuicio, los problemas de marginación y de inclusión a los que hacía referencia con anterioridad. Para que ese "*ave rara*" que en alguna época, en sus primeros años, significó el ser extranjero dentro de la FUC, y que hoy día es una característica más del alumnado de esta universidad, se haya convertido en abierta aceptación; rompiendo barreras de cualquier tipo y que ha hecho casi inexistente los prejuicios culturales. Para que esto también impulse la superación de cualquier complejo socio-económico o de clase. Por supuesto, no es labor única de la FUC. Es apenas el granito de arena en el desierto del contexto social de nuestro sub-continente. Pero es un grano de arena a sumar; que la Universidad del Cine está obligada a sumar.





¿Para qué sirve un alumno?

Por Carlos Blanco
Docente de Historia del Arte

Me arrepentí de esta nota cinco minutos después de haber aceptado –sin ningún tipo de presión, es bueno aclararlo- su nombre. “¿Para qué sirve un alumno?” ¿Quién me mandaba a meterme en este berenjenal pedagógico que está muy lejos de algún atisbo de solución?

Bueno, en cierta forma, es innegable que los problemas sin solución no dejan de ser en sí mismos atractivos. Si el Ser o el Tiempo o la Muerte pudieran elucidarse sin muchas vueltas, entonces la filosofía sería una técnica de rango menor a la reparación de carburadores.

En el caso de la utilidad de un alumno, me atrevería a sugerir que estamos en un punto intermedio entre la metafísica y la carburación: no es tan complejo como quizás lo tememos pero tampoco tan simple como hasta ahora se ha abordado.

Paulo Freire cuestionó el término alumno a partir de su etimología, “*el que no está iluminado*”. Si a éste le agregamos el término docente que significa “*el que conduce*”, no es muy difícil ver que ambos se anudan para crear una situación de servidumbre (Hegel) y de reproducción de un sistema. En suma, el docente guía al alumno hacia un camino que se debe seguir para que el sistema subsista. El gran protagonista de este esquema no es uno ni el otro ni la educación (“*lo que conduce*”) sino el sistema que debe ser preservado.

Como por sistema podemos entender un cierto número de prácticas sociales interrelacionadas, jerarquizadas, con sentido y perdurables en el tiempo, lo que en última instancia se juega es una resistencia ante la desaparición. La cultura clásica enseña para que la cultura clásica no muera.

Pero la alternativa de una construcción novedosa y contestataria frente a un saber instituido corre el riesgo de volverse hegemónica no bien haya logrado desplazar al viejo y derrotado esquema de costumbres y relaciones. De hecho, una de las primeras medidas del cristianismo, cuando las persecuciones en su contra fueron dejadas atrás y cuando logró transformarse en religión de estado, fue prohibir la celebración de rituales paganos. Del mismo modo actuaron las revoluciones francesa de 1789, rusa en 1917 e islámica en Irán en 1979.

(Mi madre me pregunta en un almuerzo de domingo si “le enseño política a mis alumnos”. La miro extrañado. El arte, en definitiva, es la manifestación en imágenes de una situación política. La belleza, si se quiere, llegará más tarde.)

Si el alumno no debe ser llamado alumno entonces está la posibilidad de definirlo por su actividad y no por su situación; será entonces un “estudiante”. Una especie de gerundio sustantivo que marca que el sujeto a quien se le aplica dedicará la mayor parte de su existencia a estudiar, de modo tal que esta actividad sirva para definirlo ónticamente. Su Ser, en el sentido heideggeriano se desarrollará a partir de ese *machen* (hacer) puntual que es el estudiar.

Ahora bien, definimos al estudiante por su actividad, el estudiar, y este hacer es teleológico (o sea, está orientado hacia un fin específico y no es en sí mismo), se estudia para algo. Hegelianamente podríamos discutir si se estudia “para algo” con lo que la esencia del estudiante estaría fuera de sí mismo o si, por el contrario, se estudia “para sí”, por el gusto puro y propio de estudiar y conocer. En el primer caso el estudiante vuelve a ser una especie de burro atado al yugo del conocimiento que debe arrastrar para que el sistema funcione. En el segundo, casi la posición de los *philosophes* franceses, el gusto del saber justifica, incluso a pesar de su egoísmo, el ejercicio del aprendizaje.

En algún momento de la historia el *machen* (hacer) y el *denken* (pensar), que siempre habían estado separados, se unieron en un punto: el de su *peligrosidad*. Pensar era peligroso porque podía desembocar en una acción transformadora de la realidad. Era el peligro de una doble amenaza, como cuando un hombre y una serpiente se encuentran en la selva: ambos quieren escapar pero, por miedo, el hombre trata de matar a la víbora y ésta trata de morderlo. Así, el pensador sufría la amenaza del sistema y el sistema, la del pensador. Mientras más temeroso es un sistema, menos tolerante será al ejercicio del riesgo del pensamiento-otro que el que lo sostiene. Esto se le aplica a Galileo, a los disidentes soviéticos y a la ingente cantidad de estudiantes encarnizadamente desaparecidos por la última dictadura argentina.

El “alumno”, cieguito y guiado dócilmente (con la ayuda de algún castañazo didáctico) por el docente se transformó así en un personaje peligroso: el estudiante.

Y en esa valentía que da la peligrosidad, el estudiante se convirtió en un personaje romántico. Allí donde la obediencia había cedido lugar a la duda, la duda perdió terreno a la opinión desbocada. El estudiante podía cuestionar



cualquier cosa, casi como un ejercicio faríngeo, sin necesidad de que las palabras con que argumentaba pasaran por su cerebro. Dicho de otro modo, sin que se argumentaran ideas sino simplemente sonidos contestatarios.

(John Stuart Mill, uno de los padres del liberalismo y al mismo tiempo hijo rebelde del utilitarismo propugnaba una tolerancia a toda costa. Proclamaba una libertad de prensa y de pensamiento rayana con la calumnia. Según Isaiah Berlin, Mill era un “pedagogo gris”. Pero no es menos cierto que también lo era Hegel a quien sus muy escasos alumnos llamaban “el viejo”. Mala la suerte de Mill de ser contemporáneo de una pluma igualmente talentosa como la de Marx y mala también la de Hegel de tener que soportar la insidiosa presencia de la brillantez de Schelling, más joven, más capaz y más convocante que el viejo profesor de Jena y de Berlín.)

El caso es que la peligrosidad del estudiante, iniciada a partir de su pensamiento y luego potenciada a partir de las “revueltas estudiantiles” pone de manifiesto un elemento convocante: si el estudiante piensa y actúa, *transforma*, entonces tiene todo el derecho de ser considerado un sujeto histórico. Esto es fundamental porque introduce el elemento del Tiempo.

No de cualquier tiempo. No del mero tiempo que se mide. De ese tiempo que rechazaban los sabios chinos: ¿cómo es posible decir que el beso de la mujer amada y el dolor de agarrarse los dedos contra una puerta puedan durar lo mismo incluso si, cronometrados, resultan ser iguales? El tiempo del sujeto de la historia, en este caso el estudiante, es el tiempo de la duración (Bergson), tiempo que resiste a irse, que no quiere nunca ser instante (Fausto se rinde ante Mefistófeles: “*si alguna vez digo ante un instante ‘Detente! eres tan bello’ puedes atarme con cadenas...*”).

El tiempo del estudiante es el tiempo donde el anhelo le gana a la espera. Es un tiempo deseante, impaciente. Literalmente, que se resiste al “pathos”, a esa forma que según Aristóteles apelaba a la conmiseración del tribunal. ¡Pobre del estudiante que no desea!

Claro está que la cultura no habría de permitirle al estudiante desear a sus anchas. No es necesario analizar mucho para notar que cualquier programa de estudios está diseñado de modo tal que el estudiante crea que su deseo está plasmado en esa currícula. Como ese dios esquivo que permite comer de todo, excepto lo que él prohíbe. El Génesis es el primer reglamento disciplinario de la historia...

Pero el tiempo del estudiante, en tanto que romántico, en tanto que histórico y en tanto que deseante, no puede sino ser un *tempus brevis*. Líbrese el estudiante de la cronicidad, de un tiempo eterno y establecido. Deje eso para la academia. Dedíquese a crear y a pensar, dedíquese a cuestionar hasta el hartazgo profesoral (tal como sostenía el profesor Mill). Pero tome en serio esa dedicación, tome riesgo. Como decía “el viejo” Hegel “*el individuo que no ha arriesgado la vida puede ser sin duda reconocido como persona, pero no ha alcanzado la verdad de este Reconocimiento*” (Ph. d. G. 116)





EL GRAN CABROMA, UNA MUERTE CONTEMPORÁNEA Y EN BUENOS AIRES

Una breve reflexión sobre *El gran macabro* de Ligeti

Por Nicolás Isasi
nicolasisasi150@hotmail.com

Una nueva e ingeniosa propuesta atravesada por un rasgo netamente cinematográfico, es lo que presentó la memorable puesta en escena de *La Fura dels Baus*, inaugurando con esta ópera, el polémico y esperado inicio de la temporada 2011 del Teatro Colón.

No es menor este dato, ya que el largo conflicto interno que se evidenció en los primeros meses del año (involucrando a los trabajadores del teatro), provocó una serie de huelgas que imposibilitaron los ensayos previstos con la orquesta. Motivo por el cual decidieron seguir adelante con la obra, presentando al público una inesperada e improvisada propuesta que denominaron “ensayo abierto”, en una reducción a dos pianos y percusión de la versión orquestal original creada por Ligeti tres décadas atrás.

El mismo director de orquesta (Baldur Brönnimann), antes de comenzar la función, se refirió a la obra como “El gran Macabro en versión Buenos Aires” haciendo hincapié en el formato presentado. Es propicio entender que el hecho de contar con sólo seis músicos, sería similar a imaginar un cine donde sólo funcionase un parlante... Por lo tanto se perdería parte del encanto cinematográfico una vez dentro de la caja oscura. El músico ironizó con respecto a esta versión *made in Argentina*, frente a las posibilidades que tenía al alcance de su mano.

Pero la sorpresa no sólo fue en el ámbito musical, sino que la puesta en escena de la compañía española demostró talento y riqueza visual con la creación de un imponente metalenguaje, entre lo que se cuenta musicalmente, el texto propio de la obra (libreto) junto con el espacio escénico/cinematográfico y, naturalmente, la actuación.

De hecho, utilizar una estructura gigantesca de una mujer desnuda como escenografía única de toda la ópera ya es un osado desafío. Pero no es sólo ése el concepto, sino que fueron por más, ya que por sobre esa mega estructura de alrededor de diecisiete metros, se proyectaron diversos escenarios, estados anímicos o efectos que fueron cambiando el sentido de lo que sucedía a lo largo de la obra, mientras giraba, mutaba, e interactuaba con los propios actores. Evidentemente no ha sido una elección simplista o con una intención de sorprender creando un *shock* en el espectador, sino que fue pura y exclusivamente una elección dramática que agrega y transgrede dejando lo previsible de lado.

El gran macabro, de György Ligeti, es una de las piezas más importantes en cuanto a lírica concierne dentro del siglo XX, y no sólo por el impecable trabajo musical que presenta, sino también por la metáfora y

surrealista historia que se cuenta en el libreto, escrito por el compositor junto a Michael Meschke, e inspirado en *La ballade du grand macabre* de Michel de Ghelderode.

Recordemos que hay una fuerte fusión entre la música académica, el jazz, lo experimental y obviamente la música cinematográfica. Y en este campo también el mismo Ligeti debe parte de su éxito a uno de los mejores directores de cine como lo fue Stanley Kubrick, quien utilizó parte de su música para sonarizar *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Shining* (1980) y *Eyes Wide Shut* (1999), entre otros filmes. Ligeti también aprovecha para recrear ciertos pasajes en referencia a emblemáticos compositores como Wagner o Beethoven, por ejemplo. Sin embargo, es en la búsqueda de nuevas sonoridades donde el compositor explora un terreno de disonancias y cambios tímbricos extremos, desde un completo uso de la percusión hasta la inclusión de bocinas, efectos que por momentos nos transportan nuevamente al cine o a los dibujos animados.

En cuanto al libreto, la obra presenta una entramada historia llena de personajes que se avecinan a la inminente muerte -citando las famosas danzas macabras de la Edad Media-, dentro de una especie de circo caótico en el que se parodian y se ponen de manifiesto las relaciones de pareja, la sexualidad, el poder (en las autoridades, los espías, el príncipe, los ministros y la pareja entre otros), el exceso (en la comida, la bebida, el habla) y, naturalmente, la muerte (las tumbas, el infierno, los fantasmas). Con originales recursos, desde la escritura a través de la repetición, las onomatopeyas, y de un lenguaje por momentos vulgar o grosero, se construye esta inexistente tierra de Brueghel. Pasando por personajes como los amantes (representados por mujeres), que se sienten observados por Piet (un borracho protagonista), hasta la aparición de unos ministros que discuten sobre el poder en una inhóspita catarata de insultos en orden alfabético. Todo este mundo, netamente surrealista, plantea una nueva concepción de la ópera que está totalmente enfatizada con la música de Ligeti.

Además del cambio de instrumentación se introdujeron otros elementos que no aparecen originalmente en la obra, como algunas palabras en español -durante la verborrágica pelea de los ministros blancos y negros-, la inclusión de una caja contenedora de hamburguesas titulada “Mac Abra”, o la mención de *Lady Gaga*, por parte de uno de los personajes, creando cierto aire de complicidad con los adolescentes presentes en la sala. Sin embargo, la inclusión más inesperada, creo, ha sido la coreografía realizada en el tercer acto, donde se cita ni



más ni menos que a Michael Jackson a través de la danza, siempre bajo la música de Ligeti.

Pero lo más interesante de *El gran macabro* no son sólo estos cambios, sino una concepción total de la obra enmarcada alrededor de esta mujer (llamada Claudia), quien es la protagonista principal de Brueghelland. Y es así que la obra comienza con una proyección, más precisamente con un paneo de la cámara sobre una mesa llena de cigarrillos, cervezas y dulces, hasta llegar a Claudia que se encuentra desesperada en las garras del consumismo a causa de la comida chatarra. Sorpresivamente, esa mujer fílmica se transforma en un impactante personaje corpóreo y estático por el cual van a transitar todos los personajes, rodeándola, por entre sus brazos, sus piernas, su espalda; atravesándola por entre su boca, sus ojos, sus pezones, hasta llegar a su interior mediante todo tipo de orificio perteneciente a la fisonomía humana femenina. Así se desarrolla toda la obra, mientras se realiza un montaje en vivo y en directo con una proyección en paralelo que demuestra todo aquello que sucede en el cuerpo de esta mujer. A través de una calidad visual impresionante (con registros reales, imágenes por computadora y efectos diseñados en tres dimensiones), observamos cómo el cuerpo de esta mujer se avejenta, se transforma y muta en diversas caras agonizantes mientras se consume lentamente, a medida que se va deconstruyendo según lo requiera la escena, hasta ver sus órganos y sus huesos. De más está decir la producción con la que cuentan, desde los recursos esceno-técnicos, los cambios (armado y desarmado de la estructura escenográfica), y la calidad de cada una de las proyecciones, que no siempre son en pantalla plana, y por momentos recubren la totalidad del volumen de esta enorme estructura.

La modalidad de trabajo de esta compañía catalana (nacida en el arte callejero) es de carácter grupal, es decir que fomenta la actividad de reflexión, pensamiento e intercambio de ideas, y de esta forma, genera este tipo de proyectos donde coexisten varios puntos de vista y una perspectiva diversa de cada uno sobre el mismo material. *La Fura dels Baus* propone un espectáculo total, un gran híbrido que busca y combina todo tipo de recursos escénicos. A pesar de las diversas críticas en cuanto a la

reducción orquestal y a la presentación de una obra en pleno conflicto gremial, es válido mencionar que la misma *Fura dels Baus* pretendía mostrar su grandilocuente puesta con la música de Ligeti de fondo, sin importar la orquestación original. Creo que lo interesante radica en esta nueva creación que, como artistas, intentan transmitir y contar, adecuándose al contenido de la obra y otorgándole un espacio de interpretación múltiple.

Con entradas agotadas y de una forma poco convencional, se realizó la apertura de esta temporada (segundo año de la reinauguración del emblemático coliseo durante el bicentenario), demostrando que el arte siempre es lo primordial frente a los problemas de la vida cotidiana; y que a pesar de ellos, es importante que siga vigente y en acción. Por eso mismo, los invito a reflexionar a partir de la siguiente cita:

“El artista es la mano que, mediante una y otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.”

Vasily Kandinsky, pintor y crítico de arte.

Sin embargo quisiera concluir, valga la redundancia, con el último mensaje que nos deja Ligeti en su obra.

“¡No temáis a la muerte, buena gente, ella vendrá, pero no por ahora! Y cuando llegue, dejadla pasar... ¡Que hasta entonces reine el buen humor, adiós!”

¿SOBRE LOUISE BOURGEOIS?

Por Daniela Savalli
danusavalli@hotmail.com



Este artículo no pretende afirmar cosa alguna. No es informativo ni pedagógico. Más bien es una duda, una pregunta, una reflexión.

Hace varios días que la obra de Louise Bourgeois se encuentra plantada en mi cabeza sin la menor intención de abandonarla. Mi acercamiento hacia la misma se desarrolló en etapas: en una primera instancia recibí una moderada cantidad de información sobre la artista, sobretudo de índole biográfica. Aún ignoraba cualquier tipo de referencia a su obra en términos formales.

En una segunda instancia, me acerqué a su obra por cuenta propia, pero aún sin verla físicamente. Ahora, ya manejando algunas cuestiones más; violencia, simbolismo, géneros, represión, psicoanálisis, figuras paternas y maternas: todas estas ideas empezaban a emerger alrededor de mi percepción de la obra.

Finalmente, fui a la fundación PROA a enfrentarme con "El Retorno de lo Reprimido". El recorrido finalizó con muchas más preguntas que respuestas, de allí, la naturaleza de este artículo. Probablemente la presentación 'mediática' de la artista influyó algo en mi predisposición hacia la exhibición; desde el momento en el que la fui a ver tenía presente datos claves sobre su crianza que me impedían enfrentarme a la obra en sí, en cambio me impulsaban a entender cómo Bourgeois logró convertir el arte en una herramienta para descargar aquellas cuestiones que, en algún punto y al menos durante un tiempo, mantuvo reprimidas en su inconsciente.

Hace algunos días me encontré a mí misma contándole a un amigo las peripecias de su vida y la importancia de la terapia psicoanalítica en su obra, cuando me di cuenta que estaba repitiendo lo mismo que infinitas veces había escuchado. Entonces no pude evitar preguntarme, ¿por

qué para hablar de la obra de Bourgeois hay que empezar por contar su vida personal?, ¿cómo evitar observar e interpretar sus esculturas, instalaciones y pinturas sin tener que explicar la relación que mantuvo con sus padres durante su infancia y su posterior incorporación a una profunda terapia que le permitió interrogarse sobre esa infancia?, ¿qué está antes: su vida o su obra?

Todas estas preguntas me llevan a plantear algunas otras que ya no se encarnan únicamente desde la producción de Bourgeois, sino en la pregunta por el arte en sí: ¿existe como una descarga de nuestro inconsciente, o como gestor de pensamiento?, y acaso estas dos facetas ¿son opuestas?, ¿se puede pensar dejando atrás nuestra propia psicología, nuestro inconsciente, nuestra historia?, y por otro lado ¿podemos generar 'arte' instalados en la primera persona sin generar pensamiento?, ¿nuestra catarsis piensa?, ¿la intuición piensa? No tengo respuesta para varias de estas preguntas, creo sospechar algunas otras.

Considero el arte como aquel lugar en el que se puede hablar lo que el resto calló; es el espacio social donde siempre cabe preguntarse y poner en duda cuestiones que en cualquier otra esfera se conciben como immaculadas, dadas o establecidas. Ese silencio que de alguna manera se intenta reconstruir, en un principio fue (y sigue siendo) silencio consensuado. Dentro de tal concepción, el artista es un sujeto pensante antes que cualquier otra cosa, es perceptor; percibe y piensa. En base a eso, construye, crea, devela. Todo este movimiento en su conjunto implica la existencia de un individuo-artista cuya actividad se desarrolla en un espacio social y terrenal, en un aquí y ahora. Podrá venir a destruirlo, a proponernos una nueva visión sobre el mismo, a enmarcarlo o delinearlos; pero es a partir de esta materialidad que el artista se puede pensar como tal.

Así, para adentrarnos en la obra de Bourgeois, es necesario despojarla de su biografía. La artista nos enfrenta a diversas problemáticas, nos impacta en un principio para luego hacernos reflexionar. Su obra es verdaderamente imponente.

Ahora bien, el lugar desde el cual produce (o al menos desde el cual el espectador intuye que produce) remite al de su propia purga. Cuando Bourgeois nos dice "art is guarantee of sanity" ¿lo hace refiriéndose a esa faceta catártica que encuentra en el arte? y si así lo fuera, ¿es esta una faceta válida?, ¿qué pasa cuando la ruptura de la posibilidad del pensamiento se diluye en la catarsis y a partir de allí es que éste se genera?



THE FUTURE

Por Julio Fermepin
fermepin.julio@gmail.com

La madrugada del 2 de mayo sorprendió con una contundente e increíble noticia: Osama Bin Laden fue muerto de dos disparos en la cabeza. La tardía venganza yanqui por fin había llegado luego de casi diez años de rencorosa espera. Las celebraciones tanto en Ground Zero como en Washington fueron inmediatas y desbordaron con cantos nacionalistas y euforia desmedida. La aniquilación del símbolo máximo del mal trajo alegría pocas veces vista en las calles -de hecho fue comparado por un periodista de Fox News con Mardi Gras-, presentando en la pantalla una nueva muerte mediática. Mi primera reacción ante estas imágenes fue de alarma y espanto absoluto, no por la muerte del líder de Al Qaeda en sí, sino por el desfile obscuro de celebración que generó. Dicha actitud me pareció altamente peligrosa e imprudente. Una abrumadora sensación de que éste era solamente el comienzo de los enormes conflictos por venir me sobrecogió. La idea de que la muerte de Bin Laden funcionase como disparador para represalias sin precedentes fue inevitable. Algo así como una caja de Pandora abierta que jamás podrá ser cerrada. Una especie de Francisco Fernando del siglo XXI. Los desbordantes festejos como provocación directa a los grupos extremistas de todo el mundo, recordando de manera preocupante las celebraciones en Palestina luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001, funcionan como la contracara directa de dichas imágenes. La alegría no parece que vaya a durar mucho ya que la muerte de un símbolo está lejos de evitar las consecuencias reales que posiblemente recaigan sobre Occidente. Este debería ser un momento de reflexión y no de festejo. Más que el

cierre de un ciclo parece ser el comienzo de una era de mayor polarización a nivel global. Un público eufórico y ávido de sangre nunca puede ser una buena señal para los tiempos por venir. Una sociedad que pretende ser portavoz mundial de la libertad no puede darse el lujo de celebrar la muerte. Dicha actitud remite a los suplicios como eventos populares del medioevo. La idea de libertad funcionando como tal para los que piensan como Occidente o que por lo menos tienen una actitud sumisa ante el poder, el resto es aislado y aniquilado. La libertad impuesta jamás puede funcionar como tal. Una especie de libertad *for export* pero no dentro de un mercado en iguales condiciones sino que operando como un monopolio totalitario. La libertad como idea objetiva sigue siendo una de las mayores falacias de nuestros tiempos. La muerte de Bin Laden parece marcar el comienzo de la nueva década -tal como los atentados del 9/11 marcaron la década anterior- generando incertidumbre y expectativas por lo que vendrá. Las consecuencias de los hechos de septiembre de 2001 son ya bien conocidas y las repercusiones moldearon profundamente el panorama global. Ahora queda contemplar con minuciosa atención los cambios que este hecho del 1 de mayo de 2011 tendrá sobre la segunda década del siglo XXI. Los escenarios posibles no parecen demasiado alentadores. Leonard Cohen tiene una frase que para mí es preocupante y profética en su canción *The Future*: "I have seen the future brother: it is murder." (*"He visto el futuro hermano: es asesinato"*). Solo queda esperar que la historia no se repita, pero esto parece poco probable.



...
CORREO
DE
FESTI-
VALES
...

**TIENDA DE LIBROS,
PELÍCULAS E INSUMOS
CINEMATOGRAFICOS**

PASAGE GIUFFRA 311 SAN TELMO BS. AS. + 45 11 43 00 9164 CINESI.COM.AR



POEMA Nº1 DE MI ODA A LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Por Eric Barenboim
ericbarenboim@gmail.com

¿de qué oscuras profundidades surgiste?
¿de qué país animal te expatriaron?
¿qué bestia eras allí en tu estado salvaje?
Juguetería de voltaje, suicida potencial.

Te recuerdo de cuando cargabas equipos
Te ví husmeando en las sombras
En busca de una zapa o un enchufe
Te ví cuando nos trajiste la luz

En tu afán por realizarte
Tiraste líneas en prelighting
Vos y toda tu estirpe trabajando al unísono
Llevando a cabo palabra santa

Una cruzada con la electricidad
Sos filamento de cobre,
Sos metal noble, sos tungsteno
Una criatura mitológica en 220.

“poneme un dos kilos con un nd,
unos tubos, bandereame el fresnel”
silencioso cumpliste con todas
y cada una de las tareas.

Te vi comer en silencio.
Te vi comer sonriendo.
Te vi comer satisfecho.
Te vi comer a carcajadas.
Te vi comer después de la lluvia.
Te vi comer antes de la lluvia.
Te vi comer durante la lluvia.
Te vi comer sin que te lo permitieran
Te vi con un mate colgado de una escalera
Te vi colgado del techo.
Te vi una vez en un pozo
Te vi en una terraza
En una plaza y en un negocio.
Te vi yendo a comprar más cinta
Te vi comprando unos fusibles.
Te vi empalmando unas líneas,
De una trifásica a una monofásica.

Siempre mecánico siempre técnico
Fuiste mono, fuiste gorila, fuiste un tigre,
Fuiste un extra, fuiste bandera,
Fuiste un trípode, fuiste escenografía

Y siempre

En todo momento

Fuiste lo que sos; un eléctrico.



Joseph Stalinky, periodista húngaro, encuentra textos en la biblioteca nacional alemana con referencia a Jorge Aaton. Luego de un recorrido, descubre que los papeles tienen suma importancia. En paralelo a Julian Dorrie, Joseph ahonda en el misterioso caso.

FRAGMENTO DEL DIARIO DE FILMACIÓN “NOSFERATU, EL VAMPIRO”

Por Friedrich W. Murnau
murnau@yahoo.com.ar

26.2.21

“Hacía frío por la mañana, el clima era inestable y eso generó una sensación de angustia que me acompañó durante todo el día. Albin tuvo buenas noticias, el dinero está llegando y se confirmó Wismar, Lauenburg y Helgoland. Todavía no hay estudio, van a seguir buscando. El filme se va a realizar de un modo u otro. Había una chica muy linda en Prana, le pregunté si estaba interesada en actuar, su nombre es Greta Schröder. Podría ser Harker, no lo sé. Mucha luz, hombres en movimiento entrando y saliendo de puntos negros.”

12.3.21

“...Hace tiempo que no como algo bueno, creo que Albin y Enrico están tramando una intoxicación masiva para ganar tiempo. Los viajes siempre me traen recuerdos de Westfalia y mi ida a la universidad. Greta es más callada de lo que creía, su mirada se posa en la melancolía y queda inmóvil por horas. Eslovaquia queda a un buen trecho. Los pasajeros parecen muñecos atentos al paisaje, cada tanto mueven su cabeza con algún punto de interés y después la vuelven a clavar hacia delante.”

21.3.21

“...Era exactamente lo que esperaba, la locación es perfecta. La gente del pueblo estaba muy emocionada, posiblemente muchos trabajen en el filme. Se nos acercó un hombre muy extraño a hablarnos. Nos dijo que venía del este, que había estado viajando con un grupo de teatro. Nunca actuó en cine pero conocía muy bien la cámara fotográfica que habíamos llevado. Tiene el perfil de Drácula.”

15.4.21

“Me preocupa ver el estado del set, lo veo vacío y artificial. Albin me dijo que tuviera paciencia, que todavía faltaba mucho y que con Fritz lo van a terminar a tiempo. Veo la aguja golpear a julio. Hay que mejorar los rostros de los actores, Jürgen no capta la esencia. Su cara es perfecta pero hay algo que no sé nombrar. Un hombre talentoso con un perfil oscuro se me aparece, me habla de encuadres, parece ser una persona versada en el arte del cine. Vio muchos filmes y los recuerda con detalle. Le interesa mucho mostrar el artilugio, me sugirió usar espejos para reflejar al equipo de filmación. Creo que está medio loco...”

27.5.21

“...Problemas de plata, siempre falta. En estos momentos es lo último que necesito saber. El maquillaje pasó la prueba, Jürgen asustó a todos los asistentes caminando por el pasillo. El personaje y el papel se van uniendo. La semana que viene comenzamos con las pruebas de cámara. El set está mejorando, aunque tengo dudas. Albin me dice que espere a ver la luz. Aparecieron los marineros, ya están todos los actores. Gustav parece tener conflictos con Jürgen, intuyo un triángulo amoroso entre ellos y Greta...”

6.6.21

“Desde la mañana que el día viene terrible. No había agua caliente, estuvo nublado hasta la noche. Las pruebas de cámara fueron un desastre. Cómo iba a saber que algo así podía pasar. Es imposible pero lo hace. Vamos cuatro días y ni un solo fotograma. Siempre se mueve en el momento justo, o algo sucede o no sucede. Hicimos un plano general encuadrando todo el estudio y situamos a Jürgen en el medio. El material revelado muestra el estudio sin su cuerpo (como una mancha de humo en la luz). El triángulo empeora, Greta quiere unos días para ella, dice que está agotada. Las palabras de Jürgen me inquietan, al principio creía que era su acento del este, pero hay algo extraño en su modo de pronunciar ciertas frases. Se excita sobremanera al hablar de la cámara, conoce todo el aspecto técnico y da indicaciones al equipo. Hay miradas entre él y Greta. Parece ser un encantador de serpientes, puede ser su método de actor para compenetrarse con el filme. Esto no puede continuar así. Estoy sufriendo insomnio hace varios días...”

15.6.21

“...No es culpa ni de la cámara ni de la luz.; tampoco del decorado: Jürgen es infilmable. Probamos hacerlo de todos



los modos posibles y nunca lo conseguimos. Él está frente al lente pero en el momento de imprimir el celuloide no está más. Sencillamente no lo está. Su sombra no aparece, su piel tampoco. Albin sigue insistiendo en que cambiemos de actor, que nos quedan dos semanas para empezar a rodar y queda poco tiempo. Nunca me había encontrado en esta situación. Mañana probaremos con espejos. Él mira fijo a quien le habla y no responde. Dice que debe ser algún fallo en la composición, algún farol que genera aberraciones..."

16.6.21

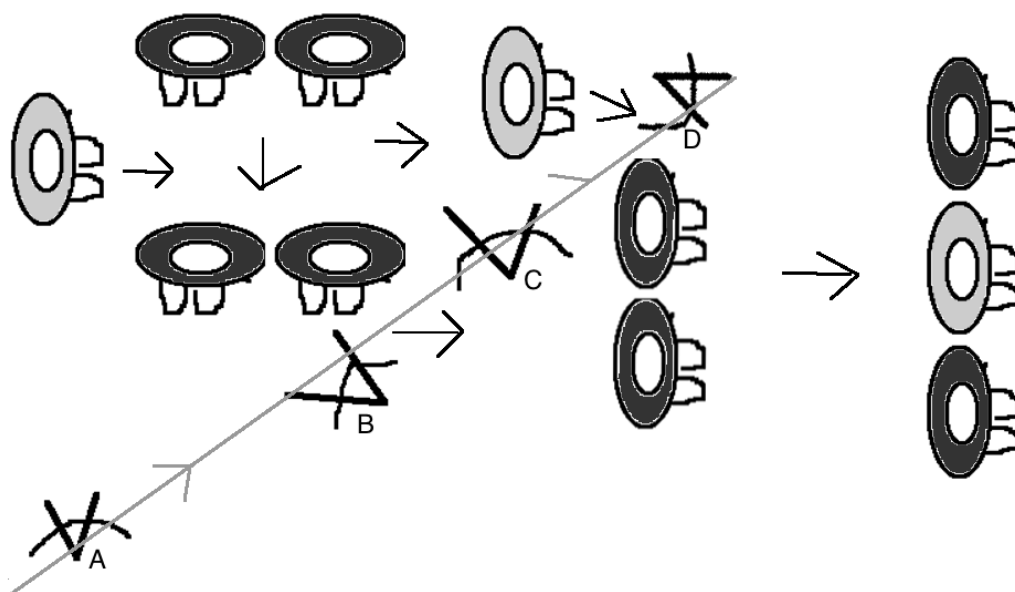
"...Greta y Jürgen se escaparon, Gustav amenaza con dejar la filmación, el equipo técnico se arma en grupos y hablan de conspiración. Hay un clima de sofocamiento. Los iluminadores me dijeron que habían visto a Jürgen durmiendo colgado de sus piernas. También lo vieron comerse un ratón en su camerino. La situación se torna cada vez peor."

20.6.1921

"...Hoy fue el último día de pruebas con Jürgen. Le dije que se vaya. Me miró profundo y sentí temor. Algo se anudó dentro de mí. Ese era Nosferatu, pero ¿cómo filmarlo? Hace un mes que vengo pensando en ello, y me escapa. Ese hombre, quien quiera que sea no puede ser registrado. Albin me propuso a Max Schreck. Mañana viene al estudio. Todo este asunto me tiene muy intranquilo. El equipo técnico continúa confabulando..."

5.3.22

"...Me sigue, lo vi allí. Entre las manos que aplaudían, entre todos los actores, espectadores, acomodadores y personas él estaba allí viendo la película. Cuando nuestros ojos se cruzaron hubo un leve movimiento en sus parpados y creí que había venido a buscarme. Luego no lo vi más, sentí su sombra seguirme durante toda la noche. Bebimos hasta tarde, y el alcohol en las venas me dio el coraje para caminar hasta casa. En la esquina vi una figura bajo la luna. Su sombra se disparaba para las cuatro esquinas (no había luz artificial, era extraño). La figura se acercó y yo sabía quién era. Me dio la mano y me felicitó por el filme, me dijo que a pesar de no haber tomado sus recomendaciones resultó ser muy bueno. Su tacto era cálido a diferencia de sus ojos. Cuando iba a agradecerle me quedé sin voz, él me dio un papel y se perdió entre las sombras. Temo lo peor para este filme, fue embrujado desde el momento que conocí a Jürgen."





Las Aventuras de Saussure

¡EL LINGÜISTA MÁS LOCO DEL MUNDO!!



En: ¡Saussure contra el Ejército de Ninjas de la Lingüística Cognitiva!
(Parte XVII)

Por Matías Poggini
delfos.elpollo@gmail.com

MMH... LAS ONOMATOPEYAS ¿SON LENGUA?



¡HORA DE HACER TRABAJO DE CAMPO!



¡HOLA VAQUITA! LAS ONOMATOPEYAS ¿SON LENGUA?



NI IDEA CHE
OKAY, GRACIAS
DE NADA MAN



¡APRENDAMOS SOBRE

PEIRCE!



2:

"CORRECTA PRONUNCIACIÓN DEL APELLIDO"

X
PIERCE
/pi:rs/
"piercing"



✓
PEIRCE
/pɜ:rs/
"purse"



