

Libros de **Cátedra**

Realización en artes audiovisuales

Forma, concepto y política

Marcos Tabarrozzi
(coordinador)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

REALIZACIÓN EN ARTES AUDIOVISUALES

FORMA, CONCEPTO Y POLÍTICA

Marcos Tabarrozzi
(Coordinador)

Facultad de Bellas Artes



A Carlos Vallina,
conductor de este proceso pedagógico,
maestro y compañero.

Agradecimientos

A Oscar Martini, Héctor Eandi, Ricardo Moretti, Silvia García y Mónica Caballero, por la inspiración y la generosidad.

A los estudiantes de REALIZACIÓN.

“El autor en un sentido complejo, no en el sentido de la celebración de un esteta, sino el autor en el sentido del constructor de una identidad de la producción de conocimiento y de la autonomía del arte, de la cultura y la comunicación, que se empieza a incorporar como un género significativo dentro del desarrollo de los medios, de las nuevas tecnologías [...] Es decir, en el sentido de que si el cine podía servir para ensayar sobre la realidad e interpretarla críticamente, que, entre otras cosas, surja frente a los contextos de opresión, de clausura, de censura, de cierre, de persecución, de quiebre, de decadencia”

CARLOS VALLINA, ENTREVISTA.

Índice

PRÓLOGO	7
<i>Carlos Vallina</i>	
INTRODUCCIÓN	9
La realización audiovisual. Más acá de la forma, más allá de la política. <i>Marcos Tabarrozzi</i>	
PARTE I	
NUDOS	
Capítulo 1	14
Evaluación de imaginarios y representaciones de los estudiantes de cuarto año (DAA, FBA, UNLP), <i>Carlos Vallina, Marcos Tabarrozzi, Ramiro García Bogliano, Nicolás Alessandro, Fernando Arizaga, Leonardo Florentino, Verónica Robaldo, Leandro Rodríguez y Juliana Schwindt</i>	
Capítulo 2	20
Metáforas, <i>Marcos Tabarrozzi</i>	
Capítulo 3	24
Apuntes para una apropiación de los géneros audiovisuales, <i>Marcos Tabarrozzi</i>	
Capítulo 4	28
Un mundo interior, <i>Marcos Tabarrozzi y Fernando Arizaga</i>	
PARTE II	
DESPLIEGUES Y CASOS	
Capítulo 5	33
Un mundo interior. Pasajes de la biografía propia a la ficción, <i>Verónica Robaldo</i>	
Capítulo 6	38
Tras los pasos del cine regional platense, <i>Nicolás Alessandro</i>	
Capítulo 7	46
Temas y estética en la producción regional argentina. Los casos de Córdoba y Corrientes, <i>Leonardo Florentino</i>	
PARTE III	
INTERPRETACIONES CRÍTICAS	
Capítulo 8	54
Cort(os)azar. Charla con Carlos Vallina, <i>Juliana Schwindt</i>	
LOS AUTORES	61

Prólogo

Palabras preliminares sobre este Libro de Cátedra¹

La apertura de cuarto año en el eje Realización en 1996, significó el principio del final de mi experiencia pedagógica y cultural.

Lo previo había sido un paso de responsabilidad en la década del setenta en materia docente, cuando recién los egresados de la antigua carrera de Cinematografía asumimos la necesidad de ocupar las cátedras que nuestros maestros fundadores iban cediendo por su propio desarrollo, por los cambios de época y por el nuevo horizonte que nuestra existencia proponía.

El retorno en 1993, luego del período oscuro inaugurado con la intervención a nuestro Departamento de Cinematografía en 1974, la cesantía de la mayoría de los profesores, la persecución y muerte y la instalación del terrorismo de Estado que culminó con la desaparición, podríamos decir secuestro, en 1978 de la carrera histórica, fue la consecuencia de años de lucha por la reapertura, el logro y la construcción de un nuevo proyecto en el marco de las condiciones que la transición democrática y el giro cultural determinaron.

Se ha vivido desde entonces una evolución desde aquella necesidad de amparar una totalidad, conceptual, académica, pero fundamentalmente política que culmina con la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009.

La configuración de un perfil de egresado en su paso por las prácticas y las teorías de la dirección cinematográfica y audiovisual contemporánea, implica un movimiento que justifique el presente del arte y la comunicación, en la perspectiva de inclusión en los medios de comunicación masiva, las experimentaciones artísticas más elaboradas, la ampliación de los procedimientos, tecnicidades y lenguajes, y fundamentalmente en la vinculación con los más diversos públicos que reconocen necesidades y expectativas de participación inéditas en el campo de la creación.

A partir de la aparición de las escuelas de cinematografía en la inmediata segunda posguerra del siglo pasado, en la que también en sus décadas iniciales se fundaron instituciones y movimientos en ese sentido, lo que se advirtió fue la aparición de un sujeto cuyo protagonismo debió abrirse paso entre las estructuras industriales, las condiciones del mercado, los imperativos en torno a las funciones que estas fuerzas proponían y el modo en que la sensibilidad, la subjetividad y sus imaginarios, las influencias que los cambios sociales morales y políticos, generaban en ese sujeto que ingresó a la formación académica desde el conjunto de esas prácticas.

¹ El autor agradece la colaboración de Carlos Jaubet en la redacción de este texto.

La formación artística para la dirección cinematográfica y el rigor de las ciencias sociales con disciplinas tradicionales, produjo una tensión en el dominio de la estética que debió combatir una batalla simbólica y hasta epistemológica por su identidad.

Este nuevo sujeto, un estudiante de cine, de artes audiovisuales, de nuevas tecnologías, de lenguajes en permanente mutación, dejó atrás el período donde sólo se formaban cuadros profesionales para roles específicos de la industria, o se tutelaban sus ejercicios y prácticas a través de docentes que poseían la última palabra, o pudiéramos decir el corte final.

Hoy el estudiante, el alumno, experimenta en la cátedra que nos ocupa una propuesta que le permita asumir una conducta integral, en la que la historización tanto de los procedimientos, técnicas y lenguajes específicos, como de las contextualizaciones necesarias de una obra, que potencialmente debe ser atravesada por una conciencia cultural, en el seno de una sociedad particular e inevitablemente influida por la política y esencialmente por la máxima sensibilidad, puedan expresar esas realidades en formas originales, en caminos propios que sin embargo contengan las referencias posibles a las contribuciones del campo.

El punto de vista, la ubicación del instrumento base del registro, la cámara, y la mirada, y la audición, junto a la sumatoria de puestas en escenas, desde la primer idea, la escritura guionística, los mapas cognitivos, la voluntad narrativa, el respeto por las figuras y personajes que en ese ámbito singular que el lenguaje cinematográfico exige, ya sea en funciones documentales o en apropiaciones metafóricas de la ficción, y de las diferentes circulaciones performáticas que hoy los espacios admiten en la proliferación de las pantallas, definen -como obligación de la enseñanza/aprendizaje- respetar la propiedad intelectual del educando, así como acompañarlo didácticamente a una responsabilidad comunicacional, es decir política y también poética.

La cinematografía y la comunicación en el territorio de las artes audiovisuales es patrimonio inescindible de una Facultad de Bellas Artes en la que conviven todos los lenguajes, prácticas, tecnologías y saberes que propician una permanente investigación sobre la teoría y la crítica, así como una saludable articulación disciplinar.

Así también, la presentación de este libro de cátedra es sin duda conocimiento y herramienta, que tiende a aclarar el panorama y a constituirse en un espacio-tiempo dinámico, fértil y cambiante.

Doctor Carlos Vallina

Profesor Titular Realización 4 1996-2012

Docente emérito de la FPCyS, investigador y realizador

INTRODUCCIÓN

La realización audiovisual: más acá de la forma, más allá de la política

Marcos Tabarozzi

Libros de realización audiovisual

No existen muchos libros sobre la realización audiovisual como praxis y, mucho menos, sobre cómo plasmar una cuestión de semejante complejidad en el ámbito de la enseñanza universitaria.

Es frecuente encontrar manuales con consejos prácticos sobre diferentes aspectos técnicos de la realización: la puesta en plano, las reglas de montaje o el ensayo con un actor. Pero en contradicción con algunas normas de lo “técnicamente correcto” se han fundado algunas de las escrituras autorales más originales de la historia audiovisual. Esa rama de lo técnico que llamamos lo tecnológico avanza tan rápido a principios del siglo XXI que los trucos de realización aprendidos hoy quedan obsoletos en poco tiempo y requieren actualizaciones periódicas, casi permanentes. Hasta ciertas reglas de lo que se llamaba “gramática audiovisual” han sobrevivido más tiempo que los consejos técnicos. Finalmente, como toda lista de instrucciones, los efectos de este tipo de guías también resultan bastante fugaces: la técnica y las convenciones del lenguaje son imprescindibles y, al mismo tiempo, sólo una articulación para plasmar conceptos, imágenes y experiencias que, si no comparecen, hacen del realizador un mero técnico o un correcto realizador.

Algo similar ocurre con los libros del paradigma “industrialista”, aquellos textos que piensan al arte audiovisual solamente en la red de relaciones productivas. La formación “profesionalista”, imprescindible para un realizador integral en Latinoamérica, también envejece rápido: basta ver un libro de producción o dirección en televisión de hace veinte años para comprobarlo. El problema más grave, sin embargo, es geopolítico: el modelo de industria que proponen estos libros, en la mayoría de los casos, remite a paradigmas discutibles o simplemente inaccesibles en términos de acceso. En nuestro país, pese a la notable federalización de la producción audiovisual generada a partir de la ley 26.522, que permitió que por primera vez en la historia regiones de nulo desarrollo audiovisual tuvieran sus primeros autores y producciones, el concepto de industria sigue siendo pensado desde un solo modelo: el existente en Buenos Aires, polo productivo hegemónico en los últimos cien años. Salvando algunos esfuerzos teóricos (el material del AFSCA, las reflexiones históricas del cine santafesino -Raúl Bertone, Gustavo Postiglione, Fernando Birri, Raúl Perrone o Raúl Beceyro, entre otros) no hay libros sobre cómo generar un marco industrial en las provincias o en las regiones, que suelen recorrer etapas de desarrollo audiovisual diversas a (o incompatibles con) ese modelo dominante. Por otra parte la discusión aparece planteada de modo incorrecto porque, parafraseando a Carlos Vallina, “sin autores no hay industria”.

Los últimos diez años nos han enfrentado con un tercer paradigma, de gran influencia pero que no tiene bibliografía específica para poder discutir: la formación esteticista. La preocupación actual por la belleza o el impacto visual están tan acentuados en los estudiantes de artes audiovisuales que vuelve a ser necesaria esa oposición planteada por Serge Daney entre lo visual (una mera relación de poder) y la imagen (que siempre remite a la otredad y al misterio). La ideología de este modelo de dominación es sencilla: se es original si se repite la estética de las industrias culturales y las industrias de la subjetividad del poder económico. Sus fuentes están en la fina red de estímulos visuales recibidos en las calles urbanas y virtuales desde los primeros días de vida. La imitación de estas pautas estéticas no tiene mayor mérito: el modo de construcción de una forma que impacte en lo estético, en las actuales condiciones de relación con lo visual, no sólo es coyuntural sino que puede ser aprendido por un niño pequeño en menos de un mes. Por el contrario, la formación de una imagen, en el sentido de una relación justa con el mundo, una memoria del cine y una revelación de la otredad, lleva un tiempo y esfuerzo considerable. Encontrar o recuperar la tradición que precede a nuestra propia mirada (los artistas, intelectuales y personajes que vivieron en otro tiempo o lugar pero que compartieron nuestras preocupaciones formales y políticas, las mismas afinidades “espirituales” se decía antes de la crisis de la metafísica) o descubrir los resortes simbólicos de la realidad más cercana para construir a través del lenguaje audiovisual un mundo, es una tarea difícil, muy lejana a la reproducción de estereotipos visuales. Si no hay resistencia desde una voluntad crítica, la tendencia natural es repetir inconscientemente esa matriz.

Un cuarto paradigma –también escaso en bibliografía específica– afirma que hacer filmes es algo parcialmente ajeno a la reflexión, que sólo se aprende haciéndolos. Esta tautología resulta a veces convincente y en ocasiones puede ser muy estimulante, pero es sin duda improductiva para aquellos que están en formación y todavía no han encarado una primera obra o una realización compleja. Se puede objetar que muchos saberes que constituyen el hacer de un film suelen incorporarse antes de la ejecución: la historia muestra a directores que aprendieron analizando obras, viendo un rodaje desde el exterior, charlando con un amigo que hizo films o escribiendo una crítica. Desde el idealismo (los directores que sueñan el film antes de hacerlo, los que lo diseñan completo y no sufren sorpresas en la ejecución) y desde el materialismo (el hacer es histórico, está atravesado de una conflictividad previa) surgen más reparos a la idea de la práctica por la práctica misma. Aprender en el hacer implica una contradicción: ¿no es en todo caso la reflexión sobre los errores y aciertos cometidos luego del hacer lo que puede constituir un conocimiento para quienes están buscando la cristalización de un estilo?

Llegados a este punto, deberíamos advertir que, quienes comprendan la dirección en cine, televisión y artes audiovisuales como algo relacionado con los cuatro enfoques formales descriptos anteriormente, se sentirán seguramente decepcionados con el contenido de este libro de cátedra.

¿Existe algún área de conocimiento que responda los interrogantes de los que nos planteamos? En un área lateral de la teoría cinematográfica surgen consideraciones específicas. Se trata de esa zona dedicada a encontrarse con las palabras de los directores, que incluye textos y ensayos de y sobre autores empíricos, en la forma de entrevistas, conversaciones y biografías noveladas. En estos escritos aparecen varios niveles de interés: se respetan las particularidades irreductibles del arte y se da cuenta de la alquimia social que incide en la vida y obra de un artista. Los libros de o sobre directores muestran un estilo oral o escrito inconfundible que, correctamente analizado, se asemeja mucho al tejido ficcional que da coherencia a la obra: el programa de producción (la “poética”) muestra raíces y tramas dialógicas con la personalidad y la existencia social de quien habla. Así mismo, establecen un puente con la teoría: como los autores suelen construir modelos explicativos o al menos describir elecciones estilísticas transformables en conceptos (como la explicación del “suspense” de Hitchcock) se accede a una estrategia concreta.

Deberíamos señalar, no obstante, un único inconveniente: estos libros nos dicen mucho sobre una mirada particular del mundo pero, lógicamente, muy poco sobre cómo es o cómo hacer crecer la propia mirada

desde las condiciones particulares de nuestra existencia. Incluso, si no tomamos distancia crítica o leemos literalmente esos textos sólidos, es posible ceder bajo la fuerza de gravedad propia de toda poética, como les pasa a esos cultores de Borges que con el impacto de las primeras lecturas terminan replicando expresiones, cadencias y palabras inverosímiles para alguien que no sea Borges.

Alain Badiou o Jacques Rancière, entre otros, consideran al cine como la más “impura” de las prácticas artísticas. Esa impureza pareciera requerir, para ser asimilada, una “caminata” por el mundo (como reclama Herzog), bordeando las fronteras de la experiencia vital y cultural. Y aunque esos devaneos sólo sirvan para darle espesor a una idea, a una sola obsesión (como dice Serge Daney, “los buenos realizadores tienen muchas ideas, los grandes realizadores sólo una”), sin esa dispersión por el campo social la fijación quedaría desnuda.

En la propuesta conceptual desarrollada en Realización 4, la dirección en artes audiovisuales es una praxis compleja, relacionada con el lenguaje y la estética, pero también con la integración de las contingencias materiales, los traumas y fantasías sociales, la observación de lo real, los modos de hacer de varias ramas técnicas y también de otras artes, el intercambio y la dinámica grupal, la política, la poesía, la gestión (y la lista continúa).

Pero fundamentalmente sobre la mirada del mundo y las imágenes que devienen de esa relación. Es decir, sobre el problema del Autor.

De qué trata este libro

La aparición de un autor, entendido como artista y comunicador audiovisual de relevancia histórica y política, es un tema misterioso y, aparentemente, azaroso.

Dejando de lado las visiones románticas sobre la autoría (el autor es una construcción, una poética, en lo empírico puede ser un colectivo o un ente anónimo) la cuestión educativa de cómo brindar herramientas para la consolidación de ese programa artístico es –en 2015- prioritaria.

Muchas representaciones sobre el tema de la formación de una mirada audiovisual dan por descartado que un estudiante de Artes Audiovisuales ya despliega esa relación con el mundo y se espera que luego de los estímulos recibidos en la Universidad logre –en los años superiores- la obra propia de un autor: novedosa y solvente en lo formal; expresiva en lo social. Cuando esa obra no se logra, se concluye que el estudiante no poseía esa mirada (o no podía ejecutarla en términos de lenguaje) y por eso la educación ha sido infructuosa. De esta situación pedagógica sin salida es posible concluir que, aunque la estética ha investigado el quehacer artístico a lo largo de dos siglos y medio, la preocupación por la educación poética e intelectual en el campo audiovisual universitario recién está en sus comienzos.

Digamos que aún no se ha sistematizado –en un sentido proyectual y de trabajo universitario de “taller”– ese proceso que va de la concepción personal a una significación audiovisual social. Se podría argumentar que no puede ser amparado en la educación formal y para probarlo bastaría desarrollar la gran variedad de orígenes, formación y trayectorias de autores reconocidos: realizadores con copiosa formación académica, autodidactas y cultores de ricas tradiciones desconectadas de la instrucción sistemática; realizadores que estuvieron toda la vida en el oficio audiovisual y otros que desconocieron el campo gran parte de su existencia; eruditos, improvisados, artesanos. En el cine latinoamericano, por caso, sobresalen los directores con formación humanista e intelectual (como Glauber Rocha o Torre Nilsson) pero los hay también quienes provienen de lo popular (como Leonardo Favio o Hugo del Carril) o del campo laboral.

No hay, efectivamente un solo camino. Pero decir que no hay método sería demasiado cómodo y no pensarlo en la educación universitaria más grave aún: si la historia demuestra que cada artista ha desarrollado, sobre las bases de conocimiento que le han tocado en suerte, métodos complejos y sistemáticos, quiere decir

que esa producción de conocimiento que es el arte audiovisual requiere de un tipo de trabajo y organización que sí se puede estudiar e indagar. Solo dar a conocer la diversidad de estos métodos podría ser una adecuada función de la enseñanza en artes audiovisuales.

Quizás la respuesta más completa respecto de cómo pensar la mirada audiovisual en la educación superior recuperaría un sano eclecticismo, que no eluda la teoría, ni la técnica, ni la historia ni –si son necesarios – los saberes más ajenos a la realización audiovisual. Y, partiendo de la premisa de la diversidad y la particularidad de cada persona y poética, que el ámbito universitario funcione como puente entre el proyecto personal y la historia colectiva. Desde un trabajo crítico, respetuoso y libre sobre ese mundo en ciernes de cada estudiante, y su articulación con la memoria cultural y audiovisual que le dará sentido.

En paralelo a esa intervención personalizada, una tarea educativa de este tipo puede pensar lo general, detectando y respondiendo sobre los aspectos que conflictúan a todos los realizadores de una generación y un tiempo-lugar. Concentrar el aparato crítico y pedagógico en la iluminación de qué nudos son comunes. Eso requiere una agenda teórica variable, no preestablecida, reorganizada una y otra vez en función de las problemáticas de los proyectos y los ejes conflictivos de la actualidad.

Realizamos hace cinco años un diagnóstico de estas problemáticas frecuentes en Cuarto Año de la carrera de Artes Audiovisuales de la UNLP. Esta evaluación constituye el capítulo 1 del libro.

De las mayores dificultades detectadas en las últimas generaciones de estudiantes (2010-2014) se desprenden los temas actuales del programa de Realización 4 y la primera parte de este escrito: el compromiso metafórico (capítulo 2), la apropiación cultural y política de los géneros audiovisuales (capítulo 3) y el problema de la autoría como posesión de un “mundo personal” (capítulo 4).

En la parte II, a lo largo de los capítulos 5 a 7 se desarrollan casos y análisis específicos y situados sobre esos temas a cargo de Nicolás Alessandro, Leonardo Florentino y Verónica Robaldo: las características del cine regional platense, de la producción cordobesa y el estudio sobre los vínculos entre la biografía de un realizador y su obra en el caso del film “Canoa”, de Carlos Antúnez.

La parte III incluye una conversación con Carlos Vallina editada por Juliana Schwindt, que retoma varios temas de nuestra agenda, tomando como pretexto la realización de un film estudiantil sobre Julio Cortázar.

PARTE I

Nudos

CAPÍTULO 1

Evaluación de imaginarios y representaciones de los estudiantes de cuarto año (daa fba unlp)¹

Carlos Vallina, Marcos Tabarozzi, Ramiro García Bogliano, Nicolás Alessandro, Fernando Arizaga, Leonardo Florentino, Verónica Robaldo, Leandro Rodríguez y Juliana Schwindt

Introducción

Realización 4 es una materia de los años superiores de la carrera de Artes Audiovisuales (plan 2008). La carrera es una de las más antiguas de Latinoamérica, fundada en 1956, cerrada en 1978 y reabierta, luego de una larga lucha política coordinada por Carlos Vallina, en 1993 (Massari, Peña, Vallina, 2006). La cátedra Realización 4 fue gestada y dirigida por el mismo Carlos Vallina a lo largo del período 1996 (primera cohorte luego del cierre durante la dictadura) - 2012, y luego continuó a cargo del equipo docente formado por él. Una particularidad de la materia es que es el último nivel en las cátedras realizativas antes de la elaboración de la tesis. Forma parte de una orientación optativa (Realización, las otras son Guión, Fotografía, Teoría y crítica y el Profesorado), lo que implica una elección consciente por parte de quienes quieren desarrollarse en el campo realizativo. Los audiovisuales producidos curricularmente durante el año se transforman para muchos estudiantes en sus primeras obras públicas, que recorren festivales o son exhibidas en circuitos institucionales. La producción actual se dirige mayormente hacia la ficción narrativa, con un porcentaje bajo de documentales y audiovisuales experimentales (en todas sus variantes y líneas)².

En los tres niveles anteriores de Realización el trabajo está centrado en los problemas de lenguaje y construcción audiovisual, tanto en el campo de la ficción como en el del documental y el experimental. En el cuarto nivel los proyectos no tienen una consigna preconcebida y cerrada. Los audiovisuales son de carácter “libre” en lo temático, lo estilístico y el formato, siendo esta una característica inusual para estudiantes que desarrollaron los tres años previos siguiendo pautas e indicaciones específicas. Esta condición del trabajo final audiovisual supone la aparición de las primeras narraciones “personales” y, con ellas, la emergencia de elementos conscientes, inconscientes y sintomáticos referidos a una visión del mundo. La detección de ciertas constantes conceptuales, formales e ideológicas es el origen de este capítulo.

¹ Una versión de este estudio fue publicado en 2014 en las Actas del Congreso ASAECA.

² Los espacios universitarios de producción audiovisual tienen idiosincrasias surgidas de su historia institucional, de la impronta de realizadores paradigmáticos del lugar o de características regionales que los llevan hacia géneros y formatos específicos; la carrera de Artes Audiovisuales en la UNLP está a grandes rasgos dominada desde los años '60 por la ficción narrativa de fuerte sesgo experimental.

Primera etapa de estudio: producción audiovisual 2010-2011

Si bien no se realizaron de modo sistemático, los análisis parciales de la producción curricular 2010-2011 (diez audiovisuales en 2010, once audiovisuales en 2011) revelaban elementos imaginarios y conceptuales repetidos, en correlación con propuestas estéticas y de lenguaje que reforzaban y remarcaban ideas recurrentes.

La interpretación de los trabajos 2010-2011 fue dividida en dos áreas: la conceptual/ideológica (los mundos e imaginarios representados) y la de lenguaje/estética (la forma fílmica y su configuración poética en término de recursos expresivos) con la consigna de recuperar los puentes inevitables entre ambas. Como puntos de referencia de nuestro heterogéneo modelo de lectura aparecían –además de los núcleos teóricos marcados por Carlos Vallina – conceptos de Fredric Jameson, Slavoj Žižek, Andre Bazin, Eric Rohmer, Pier Paolo Pasolini, Octavio Getino y Fernando Peña.

De la interpretación en la primera área, es decir, como ejes problemáticos dominantes en lo conceptual y lo ideológico, se detectaron:

- Representaciones donde el trabajo, el erotismo y las relaciones humanas están ausentes o aparecen vaciadas de espesor.
- Inexistencia de afecto hacia los sujetos que viven el film y sus destinos. Clausuras formales abruptas, arbitrarias, sin posibilidades vitales ni poéticas para los personajes, desde una interpretación equívoca de la noción de final trágico.
- Presencia marcada de la muerte y la violencia, en mundos ficcionales cerrados, desalojados de signos de lo real a partir de vinculaciones imprecisas con el minimalismo.
- Propuestas atravesadas por el anhelo de un pasado “ideal” y abstracto, con omisión del presente y el futuro y con características conservadoras.
- Utilización reiterada de los recursos de la ironía y la parodia. Elusión abierta de estrategias alternativas ligadas al diálogo estético con lo real-social. Problemas conceptuales para reconocer y configurar artísticamente aspectos tangibles de lo real más cercano a cada alumno.
- Aparición de ficciones “espejo”, que manifiestan de modo lineal e inconsciente conflictos sobre la realización de la obra o sobre estados anímicos no elaborados.
- Desarticulación entre la ficción propuesta y las características del mundo personal y cultural de cada alumno, en un borramiento marcado de la voz, la identidad y la historia propias (origen y lazos, clase social, “lugar en el mundo”, pautas culturales próximas) que reaparecen de modo inconsciente y no formado estéticamente.

Como líneas dominantes en términos de lenguaje e inscripción estética aparecieron los siguientes elementos:

- Configuración del espacio fílmico en términos de vacío o como reproducción lineal de una situación limitada de la vida social (por ej: “el departamento de estudiante”), en plena concordancia con el concepto de *no lugar*.
- Constitución de un tiempo fílmico no orgánico, ligado a modelos esquemáticos o a difusas fragmentaciones temporales, propuestas como contemporáneas pero ajenas a la producción de sentido de ese período.
- Dicción y discursividad: abuso y exceso de la palabra en la puesta en escena, con fuertes reminiscencias a etapas superadas del arte audiovisual argentino, particularmente el cine de los años ‘80. Situación análoga respecto de la música: banda sonora explicativa y explícita.
- Problemas en la síntesis de situaciones narrativas y procedimientos de los filmes. Dificultades en

establecer un modelo de ritmo narrativo. Aparición innecesaria de interrupciones, paréntesis y dilaciones.

- Conflictos en el pasaje de la configuración formal a la significación social, visibles fundamentalmente en la fase de montaje, en dónde las decisiones responden más a una pregnancia con las imágenes filmadas que a la articulación de un ritmo audiovisual.
- Problemáticas de comunicación en dos vertientes, la “falta de claridad” y el “exceso de claridad”. En el primer caso la abstracción y las dificultades tienen que ver con la no habitabilidad del mundo autoral. En el segundo caso: tendencia al estatismo y la planitud en la representación, con exceso de estereotipos y utilización de símbolos unívocos.
- Concepción utilitaria conflictiva de la producción. Falencias para determinar la producción del film en términos de necesidad artística y poética y no que la necesidad determine la estética de la producción. Predominio de una noción “idealista”, que se inscribe de modo abstracto o en el modelo industrialista-profesional o en el modelo de autogestión institucionalizado, y desaprovecha las posibilidades creativas y productivas reales de cada alumno.

Las líneas estéticas más problemáticas frecuentadas durante este período fueron dos: una con marcas sintomáticas de las industrias culturales y otra que se inscribía equívocamente en la exploración audiovisual. La primera manifestaba una predilección por lo bello en desmedro de lo justo, con una presencia abrumadora de la banda musical, y una búsqueda del efecto a través de la estridencia formal, discursividad y costumbrismo en diálogos y acciones no organizados artísticamente. La segunda expresaba una concepción limitada de la experimentación y sus rigores, sin desarrollar investigación de materiales y recursos de lenguaje, y llegando a propuestas “subjetivas”, apolíticas, esteticistas, intransferibles en términos comunicacionales.

El seguimiento de los proyectos permitió una primera formulación de hipótesis:

- Producto de la falta de condiciones culturales contextuales, no se detectan en los alumnos necesidades y deseo de construir las propuestas a partir de la exploración y búsqueda en el reservorio cultural.
- Se registran conflictos para aunar los campos de la poesía y la prosa o manifestar esta tensión en términos metafóricos. Grietas conceptuales profundas para poetizar el clima cultural más inmediato.
- Los relatos y guiones iniciales parecen ignorar las relaciones con la historia y la memoria del arte audiovisual: expresando dificultades para establecer un campo de referencias extra fílmicas (literatura, teatro, artes visuales, política, historia) y también, ya en la constelación del cine, construir una línea histórica que enmarque el aporte del film propio a esa memoria que fueron construyendo los filmes de todos los tiempos. Se detecta un conocimiento difuso de las diferencias entre lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo, y el lugar histórico, posicional, de la propuesta propia en esa trama.

En el Programa 2011 Carlos Vallina ya incluyó la siguiente consideración sobre el grupo de jóvenes que llegaba al cuarto año de la carrera:

[...] adolecen de una práctica decisiva a la hora de organizar la memoria, la imaginación, los mundos afectivos y la capacidad crítica y son infrecuentes el visionado de films, la concurrencia a los espacios abiertos del arte, la lectura de textos, el reconocimiento de bibliotecas y el debate como herramienta del desarrollo del pensamiento. Hay una cierta anomia comunicacional que inhibe las interpelaciones más fructíferas sobre todo respecto a los propios proyectos. Debemos considerar en este marco la posibilidad de extraer bajo prácticas de taller una conversación abierta en torno a su subjetividad que es el objeto de afirmaciones no siempre pertinentes al diseño de sus proyectos (Vallina, 2011: 3)

Hacia fines de 2011, en términos de hipótesis principal de trabajo, Carlos Vallina propuso que

[...] la causa principal de las tendencias relevadas se halla en la gravitación de marcas de época y rastros generacionales cuyo origen es la crisis de representación social y política contextual, previa y posterior a los episodios de 2001. Paradojalmente, en este escenario surge la Generación del '90 (Trapero, Caetano, Martel, Alonso, y otros) pero esta excepción no encuentra correlatos mayoritarios en las producciones audiovisuales evaluadas, que aparecen como repuestas primarias a la crisis y a las severas discontinuidades de la cultura que los alumnos han padecido en sus 20 años de vida.

Luego de esta primera formulación, la hipótesis se amplió: los efectos de esta crisis habían producido un “enrolamiento” epocal con el posmodernismo cultural (Jameson, 1999). Los estudiantes realizaban una traslación inconsciente de las consignas posmodernistas típicas, ligadas al funcionamiento del modelo capitalista post industrial: estetización, deshistorización, desafectivización, abstracción, fragmentación, representación de no lugares, desmontaje de referencias espaciales, culturales y vitales. Se ubicó esta adhesión en un paradigma neoexpresivo individualista, de carácter posmoderno, que desactiva los intentos de concepción de un arte audiovisual crítico, relacionado con el cuestionamiento poético de lo real.

Segunda etapa de estudio (2012-2014) y estrategias pedagógicas

La siguiente etapa de estudio corroboró los indicadores detectados previamente y agregó nuevos, ya más enfocados en las situaciones conceptuales que se dan en la puesta en escena y en la apropiación conceptual.

Enumeremos:

- Se registran graves discordancias entre puesta en escena y puesta en plano, cómo si la segunda expresase un deseo que la primera no sostiene. El “guión técnico” expresa un “ideal”, pero se realiza sobre una situación real (espacios y actores) que se despega el encuadre. La puesta en escena expresa lo real, la puesta en plano lo imaginario.
- Los actores no aparecen integrados a la concepción de puesta en escena y operan más como objetos de lo visual que como sujetos dramáticos-narrativos.
- La reelaboración de las marcas culturales de los géneros audiovisuales resulta problemática: se repiten consignas, modos y situaciones de los modelos genéricos dominantes.
- Los proyectos aparecen frecuentemente marcados por influencias evidentes, de autores, géneros o de estética de la época, pero no elaboradas críticamente.

Para graficar la evaluación, se construyó un relato paradigmático, basado en algunas recurrencias de imágenes y situaciones imaginarias.

Un personaje solitario en un no-lugar: un departamento, en un bosque o en un espacio urbano desolado, casi apocalíptico.

Este no lugar suele estar deshabitado, como si ese personaje viviera sólo en el mundo.

Le suceden cosas que lo angustian pero que no alcanzamos a comprender. Puede gritar o mostrar tristeza pero nunca reacciona, es pasivo.

Si es mujer está claramente enmarcada en el rol de víctima. Si hay adultos son linealmente violentos o patéticos.

La linealidad de la situación se mantiene constante, se dilata temporalmente sin variaciones. Aparecen estereotipos (objetos “mágicos”, clichés dramáticos, como un revólver o un reloj) como “parches” de esa linealidad.

El tratamiento visual suele ser estilizado pero las escenas de actuación o los diálogos son esquemáticos.

Conclusiones: estrategias críticas

Avanzando sobre la primera etapa de interpretación crítica, durante el bienio 2012-2013 se procedió a presentar los resultados parciales de los análisis 2010-2011 en clase, al inicio del año y bajo la modalidad de una discusión abierta con los estudiantes. El hecho de transparentar el diagnóstico, explicarlo y fundamentarlo funcionó como una virtual puesta en crisis del proceso creativo tradicional. Pero permitió una consideración consciente de los factores socio-culturales que atravesaban el proceso de gestación audiovisual.

La incorporación de los indicadores mencionados al proceso de evaluación, como herramientas permanentes de intervención resultó pertinente para llevar la discusión al aspecto superficial del lenguaje hacia sus connotaciones simbólicas.

Se estableció un nuevo cronograma de trabajo, más centrado en la discusión de los relatos-base (imaginarios y propuesta formal desde lo conceptual) que sobre aspectos técnicos del guión y la propuesta estética. La primera consecuencia de esta decisión es que se redujo el extenso proceso de configuración del proyecto (que “consumía” siete de los nueve meses de clase) y se arribó a una puesta en forma más temprana en el eje anual, realizada a partir del relato-base y no del proyecto completo. Esto habilitó entregas parciales a lo largo de la segunda mitad del año y la revisión permanente de los diferentes estadios de la obra con la aplicación de los indicadores del diagnóstico. Se pudo hacer entonces una revisión de las cuestiones conceptuales y estéticas ya sobre la forma audiovisual, e incluso permitió la realización de hasta tres o cuatro versiones del mismo trabajo, incluyendo

Para la cursada 2013 se mantuvo la lectura inicial de la evaluación crítica y el cronograma de 2012, pero además se sumaron nuevos instrumentos: la biofilmografía y la ficha de referencias. En el caso del primer instrumento, de carácter individual, se solicitaba la escritura de una biografía que incluya la reflexión sobre la propia obra previa, permitiendo una mirada y una recuperación consciente de elementos personales y sociales que atravesaban la realización. Por otra parte la ficha de referencias se armaba en función de cada proyecto e incluía la mención de obras del campo audiovisual, la literatura, las artes plásticas, el teatro y la música que podían vincularse con el trabajo propio. Este instrumento pretendía sistematizar y motivar un acercamiento hacia el reservorio cultural y la historia del cine y otras artes, que se veía como problemática en el diagnóstico 2011-2012.

Se agregaron a los contenidos teóricos cuatro ejes temáticos no tradicionales en las materias de Realización, tendientes a reforzar la discusión sobre los tópicos del diagnóstico: ideología, apropiación de género, “un mundo interior” y metáforas-síntomas del audiovisual.

Durante el trabajo docente durante 2015 se espera avanzar en la revisión crítica de estas últimas tendencias, al tiempo que se considera necesario reforzar en el plano pedagógico aspectos motivacionales que interpeleen esa “anomia” generacional mencionada ya hace tres años y que reproduce la gravitación política y social vivida a principios del siglo XXI en los nuevos realizadores.

Bibliografía

- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.
- Jameson, F. (1999). "El posmodernismo y la sociedad de consumo". En *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Massari, R.; Peña, F y Vallina, C. (2006). *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. La Plata: EDULP.
- Schwartzböck, S. (2003). "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo". En *Kilómetro 111 (La escena contemporánea, 4)*. Buenos Aires: Santiago Arcos. Octubre de 2003.
- Vallina, C. (2011). *Programa de Realización 4*. La Plata: DAA. En línea en: <<http://audiovisuales.fba.unlp.edu.ar/>>.
- Vallina, C. y Tabarozzi, M. (2012). "Análisis de las producciones audiovisuales 2010-2011". Material interno de la cátedra Realización 4 (DAA-FBA). La Plata: DAA.

CAPÍTULO 2

Metáforas

Marcos Tabarrozzi

En una clase de Realización 4 de principios de 2013, un estudiante, Gabriel Cominotti, preguntó: “¿qué es lo que hace que una película sea de culto?”

El interrogante no llegó a suscitar mayor inquietud en el resto de los alumnos, preocupados por temáticas más candentes. Recuperarlo nos permite una reflexión libre sobre la cuestión de las metáforas del cine y sus implicancias.

Cultos

Dejando de lado la connotación religiosa de la denominación en cuestión (“cultural” siguiendo a Walter Benjamin) no hay constantes sólidas en la aparición de una obra de culto, fenómeno que no depende de las condiciones de producción, sino que surge en el seno de la recepción.

Las circunstancias que llevan al establecimiento de un culto son múltiples. Un hecho político (por ejemplo, un régimen dictatorial), una circunstancia identitaria (la discriminación a una minoría), moral, de masividad (una obra que no tuvo resonancia pública en el momento de estreno) o una hegemonía estética (la sobrea-bundancia de un tipo de representación) pueden hacer que ciertas obras que se desvíen – a veces brutal y originalmente – de una norma, generen una relación afectiva con los espectadores que padecen la violencia de esa misma norma. Las obras de culto tienen pocos y fervorosos defensores, que más que propagarlas, las guardan como un secreto para iniciados y como refugio ante la homogeneidad.

Quisiéramos cerrar esta digresión con otra posible hipótesis sobre las piezas de culto, que también puede incluir a las manifestaciones más importantes del arte. La idea de obras que elaboran el sentido en términos arquitectónicos, con diferentes niveles de sentido operando en el subsuelo de lo visible. Que en sus fundamentos, escondidos entre elementos vulgares, convocan temas y experiencias más profundas y “universales” que la anécdota aparente y visible que parecen relatar. Algo así como ese “relato oculto” que, según Ricardo Piglia, posee todo cuento (Piglia, 1986). Niveles que suelen ser los verdaderos resortes de una conexión con lo social, permitiendo que una forma artística pueda ser recreada y actualizada a lo largo del tiempo, como un dispositivo que ha dispuesto, como contracara de una trama o elaboración estilística superficial, algunos núcleos de significación sorprendentes.

Metáforas y síntomas

Uno de los mayores méritos en el modo de interpretación crítica ejercida por Carlos Vallina es que puede desplegar en armonía el plano formal y el cultural, el lenguaje y su significación socio-política. Vallina describe minuciosamente el decoupage de *Alien* (Ridley Scott, 1979), al tiempo que explica esa disposición formal como alegoría de una etapa final de la Guerra Fría y las últimas paranoias norteamericanas. Establece el caudal de referencias estéticas en un film de Woody Allen pero como parte de una reflexión sobre el “duelo” que hace ese autor por Nueva York, luego de 2001. Este tipo de lecturas cuenta con precursores a lo largo de la reflexión crítica, provenientes de distintos modelos, pero afines en la percepción integral del fenómeno audiovisual. Desde Kracauer a Bazin, desde Daney a Faretta y Barbero.

Inspirados en este tipo de enfoques, quisiéramos plantear el tema de la significación a través de las metáforas; algunos niveles que el arte audiovisual, en sus mayores expresiones puede elaborar conscientemente como metáforas. O, fatalmente, de modo inconsciente como síntomas.

La distinción merece una consideración. El síntoma implica una expresión involuntaria de mis relaciones y representaciones sobre lo real (mi ideología, en el sentido de aberración). Esta manifestación, al no estar organizada significativamente, muestra prejuicios estereotipados, ideologemas e imágenes sin fuerza operativa en términos poéticos.

La metáfora, por el contrario, es una figura de construcción artística intencional, que convoca significados abiertos y complejos. Establece una semejanza y provoca el efecto de identidad con –al menos- otra pieza de lo real, pero suele condensar significados diversos y hasta contradictorios en una sola figura. La familia de lo metafórico nos lleva a la metonimia, de particular valor para el cine, que puede ser definida como fuerza principalmente metonímica. La metonimia, en su capacidad para encadenar la parte por el todo produce un desplazamiento, un efecto de contigüidad riquísimo en la generación de sentido y que da cuenta de una inscripción legítima de lo fílmico en la sugestión propia del arte.

Las metáforas del arte audiovisual: niveles

Nos referiremos principalmente a tres tipos de metáforas presentes en las obras; redes de significados que intervienen como lugares obligados de la representación audiovisual (y artística).

Intentaremos ser didácticos y plantear la propuesta como un estímulo y juego hermenéutico, sin ningún ánimo normativo o determinista. Alertando respecto de la sobreinterpretación, ya que la condición de posibilidad metafórica planteada en nuestra propuesta suele llevar (y ya lo ha hecho en la historia de la crítica) a desbordes interpretativos, a atribuir significados que exceden la materialidad y la lógica de las propuestas audiovisuales.

Pero, hechas las advertencias, supongamos que toda obra audiovisual siempre presenta imágenes y metáforas respecto de:

- el realizador, su historia y condición en el momento en que muestra la obra
- el campo audiovisual, sus crisis e interrogantes
- la política y las fuerzas que están en pugna en un momento histórico.

De modo muy esquemático, y sin el desarrollo interpretativo que se merecen, podríamos pensar procedimientos en los que se materializan estas menciones reflexivas.

Respecto de las metáforas sobre el realizador:

- El personaje o el ambiente surgen de una elaboración intencional de la vida del realizador. Por ejemplo: *autores del cine moderno como Federico Fellini; gran parte del cine argentino que refiere a los traumas de la dictadura: "Los rubios" (Carri, 2004), "Infancia clandestina" (Benjamín Ávila, 2013).*
- Un personaje – no protagonista – emite el discurso o posición moral, política, del realizador. Por ejemplo, *Steven Spielberg pone como actor para un personaje secundario a un director de cine en la vida real, Mathieu Kassovitz, para que realice su opinión sobre la violencia en "Munich" (2004).*
- La situación del personaje principal expresa el lugar artístico del realizador, su posición en el campo del cine. *Por ejemplo, Polín en "Crónica de un niño solo" (Favio, 1965) aludiendo a la soledad del cine de Favio en la declinación de la Generación del '60.*
- "Alter ego" del director como declaración. Las elecciones de casting como mensaje "oculto" del realizador. *Los casos célebres de Francois Truffaut y Jean-Pierre Léaud, Werner Herzog y Klaus Kinski y de Federico Fellini y Mastroianni. O de Ari Kaurismaki homenajando al cine francés a partir de la elección de rostros del cine de la Nouvelle Vague en "Le Havre" (2011).*

Respecto de las metáforas sobre el cine:

- Situaciones que "replican", al interior del film, la escena del espectador ante la pantalla. Utilización expresiva de la acción de mirar, el ojo, el "espiar", los espejos. *Ejemplos: "Metrópolis" (Fritz Lang, 1927), "El perro andaluz" (Luis Buñuel-Dalí, 1929), "La ventana indiscreta" (Alfred Hitchcock, 1954), "La naranja mecánica" (Stanley Kubrick, 1971).*
- Imitación, apropiación u homenaje de estilos o géneros como modo de recuperar o cuestionar "cierto cine". Citas "cinéfilas". *"La antena" (Esteban Sapir, 2007), "Ed Wood" (Tim Burton, 1994), "Fuga de Nueva York" (John Carpenter, 1981), filmes de la Nouvelle Vague en relación al cine clase B americano, etc.*
- Cine dentro del cine. Películas en las que el cine es parte del mundo construido "8 y medio" (*Federico Fellini, 1963*), *"El desprecio" (JL Godard, 1963), "La noche americana" (Francois Truffaut, 1974), "La rosa púrpura del Cairo" (Woody Allen, 1985), "La película del rey" (Carlos Sorín, 1987).*
- Juegos críticos y estrategias reflexivas sobre el lenguaje. *"Al final de la escapada" (J L Godard, 1960), "Fantasma" (Lisandro Alonso, 2011).*

Respecto de las metáforas sobre el imaginario político:

- El relato del film transfigura un significado político de la nación. *"Tiempo de revancha" (1982, Arista-rain) como refracción de causas y mecanismos de la dictadura argentina.*
- Elecciones formales del film transparentan un mensaje crítico sobre la situación de la representación (política). *Relaciones entre palabra e imagen como modo de postular una idea de la memoria y el horror en "Noche y niebla" (Alain Resnais, 1955), desenfoque y distancia en "La mujer sin cabeza" (Lucrecia Martel, 2007) como mención de las distancias entre pueblo y representación.*
- Diferentes figuras y motivos temáticos aluden a la nación. El motivo de los "jóvenes viejos" y la *incomunicación para la Generación del '60. El exilio para el cine autoral argentino de los '80. La descomposición de la familia como alegoría de la nación en Martel y Carri.*
- El film muestra el pasado/futuro o un mundo fantástico como modo consciente de hablar del presente político y cultural. *"El gran pez" (Burton, 2003), "Juan Moreira" (Favio, 1973), "Invasión" (Hugo Santiago, 1968).*

Analizando los discursos formales de diferentes directores a lo largo de la historia, en particular desde la emergencia del cine moderno (el momento de autoconsciencia del cine), es habitual encontrar que la preocupación aparece con claridad, mayormente en la forma de estrategias reflexivas para incluir oblicuamente o

potenciar en los relatos superficiales imágenes propias, del cine o del contexto, en un juego permanente que da cuenta al mismo tiempo de la pulsión narcisista y también del espesor y la madurez de un arte centenario.

Compromisos de la metáfora

Si toda obra produce expresa una imagen del lugar del realizador, documenta el propio rodaje y el campo audiovisual en un punto dado y muestra las tensiones imaginarias de la política; una posición irreflexiva, en dónde lo sintomático tuviera mayor intervención que la elaboración de estos planos metafóricos podría llevar a que:

- en el nivel de la autorrepresentación del realizador aparecieran “ficciones espejo” (el concepto es de Miguel Mirra) sobre los temores, frustraciones o indecisiones del director.
- en el nivel de la representación del campo audiovisual la “documentación” de ese rodaje y campo sea naturalista y lineal, que no genere conocimiento sobre un estado de lo audiovisual.
- en el nivel de la condensación de lo político-social se muestren más los prejuicios de clase que las contradicciones y conflictos simbólicos.

La idea del cine operando con metáforas reflexivas no es original, ha sido planteada de modo asistemático por gran parte de los modelos de lectura del siglo XX.

En términos proyectuales, su consideración nos permite comprender los alcances intelectuales del arte audiovisual. Y el compromiso de las metáforas presentes en los proyectos a realizar.

Bibliografía

- Deleuze, G. (1987). “Los cristales del tiempo”. En *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, A.J. / Courtés J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredas.
- Jameson, F. (1995). “Introducción. Más allá del paisaje” y “La totalidad como conspiración”. En *La estética geopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Peña, F. (2011). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Piglia, R. (1986). “Tesis sobre un cuento” en *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama.

CAPÍTULO 3

Apuntes para una apropiación de género

Marcos Tabarrozzi

Introducción

Si el género es tan sólo –como recordaba Oscar Steimberg – un “horizonte de expectativas”, la intervención de una poética autoral ante ese espectro de posibilidades supone un desafío, no sólo por la tentación de modificar *lo que se espera* de una estructura predefinida, sino por la gran complejidad y responsabilidad que representa el convocar a cualquier campo genérico histórico para una actualización. ¿Por qué llamar o transitar un género audiovisual en pleno siglo XXI, cuando muchas de ellos tienen casi cien años? ¿Cómo dar cuenta de su historia, sus crisis y cambios sin reproducirla? ¿De qué modo un género enriquece las respuestas artísticas a las necesidades colectivas – políticas, afectivas, religiosas, conceptuales - del presente?

Como sugieren Jameson o Žizek la presencia de imágenes inconscientes de un estado político y cultural de las cosas surge más en la historia de los géneros que en diferentes estadios del cine autoral o el cine político, en dónde la enunciación debe ejercer una consciencia y una postura explícita.

Quizá por la adecuación a una serie de reglas, por la estabilidad estructural o por esa sincronía entre géneros que hacen a un sistema, se reprime formalmente la aparición libre de lo real y entonces los síntomas y los mapas del imaginario económico-político de cada época se multiplican en cada espacio genérico.

Esto explica también, como lo afirman la sociología y la historia de la cultura, la fuerza de algunos géneros en ciertos momentos, en tanto campo que recibe muchos signos flotantes y algunas metáforas sobre los conflictos históricos. Ejemplos conocidos del cine norteamericano: la ciencia ficción y sus alegorías de la guerra contra el comunismo en los años '50, la *road movie* como imaginario de la liberación a fines de los '60, la lectura de un capitalismo desbocado en el fantástico de la primera década del siglo XXI, etc.

Sin embargo, ciertas estrategias autorales han sacado provecho y extraído una virtud de esta limitación fundal de los géneros, han probado que es posible transitar pero organizar esta superficie de síntomas de modo emblemático, como si fuera una “máscara” que el autor utiliza para una comunicación artística más profunda. En el cine norteamericano clásico, las asociaciones entre John Ford y el western, Lubitsch y la comedia, Hitchcock y el suspense, entre muchos otros, muestran la fuerza y la ambigüedad de esta opción del enmascaramiento: las poéticas mencionadas generan un interrogante. ¿Son artesanos de un género y en él sostienen una curiosa coherencia artística o son artistas que se esconden bajo el rol de artesanos de un género industrial? Howard Hawks, que recorrió, renovó y utilizó casi todos los géneros del período clásico sin

perder su lugar como prestigioso director de la industria, es el epicentro de esta hipótesis de un autor latente, tal como lo planteó más adelante la *Nouvelle Vague*.

La autoría –como obsesión, como coherencia crítica – existe en los géneros más allá de los prejuicios.

Durante la crisis del clasicismo norteamericano el diálogo con el género pasó a ser no tanto un escondite como un lugar a vulnerar y superar: el autor moderno (a partir de finales de los años '50) se complacía en demoler los moldes genéricos; mostraba su voluntad y poder autoral doblegando una estructura tradicionalmente estricta y limitante.

En cierto cine, directamente obviándolos, ubicándolos en un lugar de mercancía esquemática. En otros refundándolos, imponiéndoles nuevas reglas. El caso emblemático de Stanley Kubrick muestra cómo el cine norteamericano entendió la figura de la autoría, en tanto dominación autoritaria de lo genérico y pretensión de libertad en el contexto industrial.

A diferencia de la mayor parte de los nuevos cines modernos – que cuestionaron a los géneros por su falsedad y su impronta económica – la *Nouvelle Vague* integró y citó a modo de homenaje-réquiem, varios géneros norteamericanos a finales de los años '50. Pero éstas alusiones suponían una transfiguración genérica total: Godard, Truffaut o Rohmer no reproducían los géneros principales siguiendo sus reglas: primero, hacían hincapié en el costado marginal de las etiquetas de género (la clase b) pero sobre todo explicitaban los signos inconscientes del imaginario made in USA inscriptos en cada “envase”. Los diseccionaban lúdica y reflexivamente, poniendo sobre la mesa el lenguaje audiovisual. Había un juego crítico que no dejaba de ser nostálgico: ya no se podía hacer género de modo inocente en el cine moderno, sólo trabajar con las ruinas de su plenitud. Una sensación de “pérdida de la inocencia” hecha cine. Autores más críticos, directamente, acusaban al cine clásico – y a los géneros- de haber sido cómplices de los horrores de la Segunda Guerra Mundial; de haber sostenido la fantasía mientras abajo sucedía el genocidio.

Entre los '60 y los '70 en USA los géneros entraron en franca decadencia, comenzaron a ser parodias de sí mismos, pero finalmente, como afirma S. Schwartzböck, el cine contemporáneo norteamericano quiso solucionar esta y otras tensiones integrando al mundo autoral no tanto el procedimiento sino el significado popular de los géneros. Esto se lograba liberando las fuerzas latentes del género hasta el paroxismo. Es decir que para la forma contemporánea el género dejó de ser un código de reglas que estructuraban un mundo para pasar a ser un mundo en sí mismo. Coppolla reconstruyó un detrás de escena inmenso del cine de gangsters, Carpenter hizo ciencia ficción pero con las formas del western de Howard Hawks, Spielberg y Lucas plantearon una mirada nostálgica e inocente del cine fantástico y de ciencia ficción de los años '40, De Palma llevó las ideas de Hitchcock a un nivel de género en sí mismo. Más recientemente Tarantino, Raimi, Burton o los Hermanos Cohen reciclan y proyectan sin prejuicios ni frenos poderosas superficies de géneros secundarios y desvalorizados, en una operación que es a la vez homenaje y reconversión autoral de lo genérico.

Autores contemporáneos por fuera de USA, de filiación posmoderna, como Almodóvar o Von Trier también despliegan las raíces de ciertos géneros norteamericanos pero para llevarlos más lejos aún: hacia los lugares que el puritanismo norteamericano evita.

El género como problema en Argentina

En Argentina, las irrupciones autorales fueron mayormente reactivas ante los géneros, a diferencia de la *Nouvelle Vague*. Grosso modo, la Generación del '60 los desechó abiertamente. La imagen de un cine falso, de “teléfonos blancos”, de “estudio” quedó asociada a muchos géneros. Recientemente se comenzó a revalorizar el policial de finales de los '40, cierta comedia de principios de esa década o un cine épico.

La generación del '80 volvió creativamente sobre los géneros pero la crisis le impidió un desarrollo prometedor. No será hasta mediados del '90, con la Generación del último Nuevo Cine Argentino que se logrará

una apropiación creativa del género. Martel y Caetano piden en una charla famosa un retorno al género como modo de conexión con el espectador. Pero logran una comunión que resuelve muchas de las tensiones previas: utilizan los géneros para hablar de lo político; despliegan las potencias del género mezcladas con la mirada sobre lo real. En “La ciénaga” se retrata un cuadro perfecto de la crisis de 2001 pero la forma es estructuralmente la del género de terror; Caetano utiliza los mismos recursos del terror gótico para volver sobre el tema de la dictadura en “Crónica de una fuga”. También recurre al western para hacer una película del conurbano. Burman plasma los temas culturales de la identidad utilizando la comedia contemporánea.

Desde el paradigma del “autor industrial” (Aristarain, Bielinsky, o Szifrón) se recurre al género de un modo más fluido y con utilizaciones igualmente lúcidas: otro film que narra el 2001 es “Nueve reinas”, que vuelve al género de los ladrones; Aristarain hace un thriller en 1982, considerado la película más crítica contra la dictadura.

Replicar algunos géneros surgidos originalmente en Estados Unidos presenta numerosos enigmas y problemas conceptuales-culturales.

Un ejemplo claro es la suerte del género policial en nuestra historia, que solo fue reconocido esporádicamente en su variante negra o en derivaciones más atentas al criminal que a la institución policial. Incluso Fabián Bielinsky reconoció que sus filmes “policiales” tenían policías “que estaban a un millón de años luz”. Aristarain (*La Parte del León*), Martínez Suárez (*Noches sin lunas ni soles*) o Lecchi (*Perdido por perdido*) también han privilegiado el lugar del “delincuente”. Algo nada llamativo en función del lugar cultural de la Policía en la historia argentina. Una matriz de esta historia se encuentra en los inicios. El primer film importante que puede ligarse a esta situación es el clásico “Apenas un delincuente” (Fregonese, 1949), que desde el título ya sentó bases de peso para un modo de pensar el problema.

La ciencia ficción por otra parte supone la definición de una relación específica con la tecnología y las máquinas, punto desde el cual se establece la especulación futurista o alternativa propia del género. Y esta situación de lo tecnológico no es igual en Japón, en Rusia, en Estados Unidos o en Argentina. Las fantasías y temores que suscita la tecnología operan de modo diferente y el cine se nutre de esas fantasías.

El *leit motiv* del viaje en el tiempo o de los extraterrestres –caro a la ciencia ficción –, por ejemplo, fue resuelto de modo ejemplar en la literatura de Borges o Bioy Casares pero desde el género fantástico, con “imaginación razonada” y sin máquinas o explicaciones científicas.

El terror y la comedia son motivo de trabajo para muchos realizadores que deben generar efectos “universales” pero desde metáforas e imágenes “locales”.

El tema de la apropiación del género como problema político contemporáneo puede encontrar un punto interesante en la trilogía de Fernando Spiner, quien recorrió en clave lúdica y crítica el fantástico, la ciencia ficción y el western. Una línea de su apropiación resulta de su estética actoral, otra parece estar en la alianza con escrituras literarias fuertes (Piglia o Di Benedetto). Pero, al igual que otros autores mencionados, también es un exponente del cruce entre los géneros y los temas más cercanos: la memoria en clave borgeana, (*La sonámbula*) Malvinas y la locura del poder (*Adiós querida Luna*) o la revisión del Martín Fierro a través de la redención mística, el poder y el castigo ante el crimen (*Aballay*)

La historia de los géneros en Argentina, durante los últimos cincuenta años, se cruza claramente con las etapas políticas. Concretamente, puede verse que el género apareció reivindicado críticamente y con gran respuesta masiva nada casualmente en los momentos de esperanza política: la primavera camporista (1973) y la primavera alfonsinista (1983-85). Como posibilidad también resurgió luego de la crisis de 2001, pero desde géneros y subgéneros históricamente alternativos o reactivos a lo industrial local.

El desarrollo actual de algunos géneros no considerados en el plano industrial encuentra su punta de lanza en el terror (el campo del terror y el fantástico se entienden como “el” cine de género) y también puede observarse un derrotero completo, desde su aparición casi en el underground hasta ciertos primeros planos y estrenos más visibles en la última etapa.

Consideraciones finales

¿No resulta extraño que los formatos narrativos no se deduzcan de los modos de ser (o de mirar) de un tiempo o un lugar? Hasta los modos de pensar la acción como núcleo de la narración sugiere a sociedades que tienen una particular concepción de la acción, como sugiere Raoul Ruiz, incluso la idea de pensar al conflicto como núcleo de la narración es típica de culturas bélicas como la norteamericana.

Sobre la tensión entre las premisas “universales” del género y una puesta en escena más atenta a lo referencial (lo particular) es que se desarrolla una clave de la apropiación.

Frecuentemente, la inscripción inicial en los campos genéricos se realiza desde una admiración hacia ciertas obras o autores. De aquí se derivan parte de los conflictos presentes en el cine periférico, inundado de imágenes *mainstream* que entre las que suele reconocer referencias y padecer influencias. Y que debe intervenir y reelaborar para poder encontrar su propia relación con el mundo (si es realista) o con el cine (si cree en la imagen).

Sobre la hipótesis de que la globalización ha producido un borramiento de los elementos situados, que debe ser recuperados para una verdadera intervención genérica quisiéramos finalizar estos apuntes con una serie de consideraciones para evaluar una intervención en un género: Primero: la apropiación no es solo localización: no se produce una traslación cultural ubicando las situaciones externas en un entorno geográfico, trasladando la oficina de policía típica de San Francisco a una comisaría de Provincia. Segundo: el primer tipo de relaciones que se suelen establecer con los géneros se dan en el plano de la parodia. Una apropiación de mayor complejidad debe trascender este frecuente pasaje de relación.

Tercero: las convenciones de lenguaje que instaura cada género pueden ser revisadas, repensadas. No son “universales” aunque su desafectación compromete la percepción del género. Por último, recuperar la tensión entre lo universal y lo particular. Hay, por igual, elementos universales en todo género (por ej. el miedo infantil) pero también situados. Analizar la clave “universal” del género (la risa, el miedo, la transgresión de la ley) y pensar cómo se dan esas claves en la vivencia propia.

CAPÍTULO 4

Sobre el “mundo interior”

Fernando Arizaga y Marcos Tabarrozzi

Introducción

¿Es posible estudiar, desde un enfoque proyectual y a partir de consideraciones no esquemáticas, cómo se trabaja y desarrolla la propia poética autoral? Algo así como lo que propone Jean Claude Carriere para ejercitar la imaginación, que el autor francés piensa como un “músculo”. Pero reflexionando sobre el modo en que la obra se puede nutrir consciente y creativamente de la propia vivencia.

En un espacio educativo de diálogo con proyectos audiovisuales de inminentes realizadores, que demandan una interpretación no solamente “técnica” de ideas y relatos, la cuestión de cómo hacer crecer la voz propia y desgranar un modo personal que sea relevante socialmente, aparece una y otra vez.

Como sostuvimos en la Introducción, muchas opiniones del campo de la enseñanza audiovisual niegan la cuestión planteando que semejante discusión es poco racional, remite a un tema indefinible. Y al no ser objetivable se invalida todo debate intelectual. Implícitamente, como planteamos en la Introducción, se sostiene que esa elaboración de lo personal es un límite, porque la capacidad para desarrollarla *se posee o no*. Esa capacidad asume –según el interlocutor– los nombres de originalidad, capacidad, “talento”, personalidad artística, etc.

Entonces el trabajo educativo se limita a presentar herramientas de análisis y realización, modelos de interpretación, autores y obras. Sin considerar explícitamente cómo cada alumno dialoga con esos conocimientos, cómo los pone en tensión con su propia personalidad. La riqueza de ese diálogo no se hace objeto de la razón crítica; la evaluación queda limitada a lo “técnico”. Aunque los modos personales-sociales de cada estudiante estén presentes, como grietas de los contenidos formales.

¿Por qué no intervenir sobre esa zona con un análisis riguroso, explícito?

Una objeción frecuente –mucho más atendible– es que estudiar y comentar los modos de una poética considerando los aspectos personales-sociales que están presentes en ella supone una intromisión muchas veces arbitraria e incómoda, que puede vulnerar la sensibilidad de las personas. Todos conocemos esos casos en los que el docente, haciendo gala de su poder al interior del aula, se excede en consideraciones poco académicas sobre los estudiantes, los cuestiona directamente o evalúa la obra desde hipótesis desafortunadas sobre la personalidad del alumno, etc. Pero esos abusos pueden suceder en varios momentos de la relación docente-alumno, no sólo discutiendo la generación de una obra: en la discusión por un problema

administrativo, por una nota, en un desacuerdo conceptual, etc. Es decir que, quizás con más delicadeza que en otros temas, a la hora de abordar las relaciones entre vida personal y obra autoral, la manifestación más elemental de respeto por el otro, desde las normas éticas básicas y en una escena particularmente horizontal permite esa revisión.

Un “mundo personal”

Una cuestión específica en el debate sobre los vínculos entre la vida personal-social y la obra autoral se hace visible en una conocida conversación entre Leonardo Favio y Lucrecia Martel.

Leonardo Favio: —No hay que guardarse nada. Todo lo que tenés no es tuyo. Después, que tengas talento o no lo tengas es otra cosa. Es cuestión de genes, de Dios, de lo que sea.

Lucrecia Martel: — ¿Pero hay a quien no le haya tocado nada?

LF: —Sí, hay gente que muere sin haber recibido un beso en toda la vida... No conoció quién le diera un beso, imagínate. Pero no hay nada peor que un necio convencido de una vocación que no le pertenece. Porque siempre se va a sentir un incomprendido y se va a dar un porrazo detrás de otro: pero por suerte, son los menos...

[...]

LF: [...] vivo en mi mundo. A veces me dicen: ‘che, viejo, pero estás solo’. No, estoy conmigo, y estoy contento conmigo. También estoy cada día más con Dios. Pero hay gente que, como no tiene eso, no lo puede entender.

LM: Me parece que todo el mundo está bienintencionado. El esfuerzo de hacer una película es muy grande: es caro y es difícil conseguir la plata, hay que juntar a la gente, convencerla. Lo que sí siento es que a veces uno puede estar equivocado y no tener ningún mundo personal. Eso es terrible y me da pena.

F: Pero pueden ser visitantes médicos [...] (Favio y Martel, 2008)

En esta conversación –y en otras partes de la charla entre Favio y Martel en la que repasan su infancia o recuerdan sus orígenes – se vislumbran tres premisas polémicas.

- La riqueza con que se vive el mundo real es la materia prima de una poética.
- Para plasmar esa riqueza en una obra audiovisual se requiere de “talento”.
- Finalmente, sin una mirada o mundo “personal” (visible en la obra), no hay cine.

Pensemos como fórmula las mismas premisas del diálogo: *el modo de vivir (y el “mundo interior” memoria, percepciones de la infancia, obsesiones, traumas) es reorganizado y ficcionalizado (elaborado) artísticamente. Sin “mundo interior” no hay posibilidad de ser un autor.*

Aceptar estas premisas sin el consiguiente sentido crítico implicaría invalidar cualquier instancia educativa: ¿para qué realizar procesos de enseñanza-aprendizaje en artes audiovisuales si el alumno tiene o no tiene –de antemano – un “mundo interior” (vivencias, un modo único de relacionarse con esas vivencias) y/o capacidad para hacer de eso un “mundo autoral-personal”, es decir, “talento”.

Reflexiones sobre dos cineastas

En el cortometraje “Barro Fundal” (1999) de Diego Dorado, filmado en la localidad de Quilmes de donde es oriundo el realizador, sentimos tanto el conurbano real que Dorado conoce – como su expresión artística – que da cuenta de la mirada del director: un espacio denso pero conectado desde la solidaridad, con una gran carga dramática, que anticipa las razones y las esperanzas previas a la crisis del año 2001 en la Argentina. Pocas palabras, que tienen como destino convertirse en imágenes verosímiles, de situaciones y realidades que el director nos muestra desde la seguridad de habitar ese mundo. Miramos a través de los ojos de los protagonistas. El camión de verduras, un objeto vulgar en cualquier representación, es convertido en un móvil mítico, casi en un protagonista más. El planteo de imágenes circulares se expresa también en objetos reconocibles que sobre los que Dorado poetiza: la bicicleta del manicero, el ventilador.

Hay una composición de una alta sensibilidad de los recursos plásticos. Dorado trabaja la poesía con la razón y observa el clima de su época, los elementos de su mundo transformados desde una mirada afectiva.

En el clímax, cuando suena el vals “Desde el alma” el film logra traer al presente toda una tradición que el director quiere actualizar; sin necesidad de mostrar ese pasado: la recuperación de los padres en lo estético se puede hacer desde el ahora, está en el ahora.

Otro caso de un espacio construido desde la mirada cultural y afectiva del autor está a miles de kilómetros de distancia del Quilmes mítico de Dorado: es la Little Italy de Martin Scorsese. El cine de Scorsese posee un gran apego por el Nueva York, pero es una ciudad diferente a la de Woody Allen y a la de Coppolla. Sus personajes hablan de los barrios que habitó, particularmente Little Italy, esa división de pobres y clase media que es el fragmento de una de las conflictividades de Nueva York. Allí habita su taxista desquiciado Travis o los personajes siniestros de “Calles Salvajes” (1973), allí es donde el boxeador rufián y carroñero La Motta, podría reunirse con los personajes patoteros y singulares de “Pandillas de Nueva York” (2006). Incluso en una película atípica de su filmografía como “La Edad de La Inocencia” (1993), en donde estudia la forma de comportamiento de clases acomodadas, nos damos cuenta de esa insatisfacción social en donde el conflicto arrecia. Scorsese estudia con su cine la violencia de una Nueva York que existe como visión personal y metáfora social.

Trabajo proyectual

La construcción de un “mundo interior” es una tarea ardua en el seno del debate universitario, más concentrado (y con más herramientas) para enfrentar el pasaje de la vivencia al mundo filmico que en estimular y enriquecer nuevas vivencias.

La introspección, la memoria, el análisis (o el psicoanálisis) en torno a la propia subjetividad se presentan como ejercicios demasiado personales. La escena pedagógica apenas se da tiempo para leer los resultados o consecuencias de esta reflexión.

En la discusión proyectual se puede recuperar, no obstante, aquellas particularidades que surgen en el discurso. También señalar, desde la exterioridad, ciertas condiciones biográficas que sobresalgan y que puedan ser incorporadas conscientemente a la generación de una obra.

Y pese a todo, es posible indicar, estrategias relacionadas con el contexto que da sentido a una poética, algo que también tiene que ver con el pasaje del modo vital de relacionarse con el mundo a la obra. Enunciarémos algunas, brevemente:

- Las poéticas y movimientos suelen construirse más por oposición (a una tendencia, a otros movimientos, a una manera de pensar el cine, los géneros, lo real, etc) que por adhesión. “Elegir los

enemigos” es una expresión que Serge Daney acuñó para explicar una clave significativa del mayor movimiento del cine moderno: la Nouvelle Vague.

- Poéticas y movimientos se dan muchas veces como parte de un programa. Los manifiestos son la declaración de ese programa y un ejercicio siempre útil para explicitar los fundamentos sobre los que asentar el estilo propio.

- La recuperación de esas cuestiones únicas de la historia y la vida de cada uno implica, para su socialización, de una transformación orgánica y metafórica. El trabajo sobre lo biográfico- reconocible tiene el valor de la originalidad y la honestidad pero implica elaboración, artificio, síntesis. La memoria es construcción ficcional.

- Luchino Visconti decía: “Denme un hombre desnudo y un muro y yo hago una película”. Poblar y darle vida a este muro con nuestro mundo personal, incluso desde el grado cero de una escritura audiovisual, es el ejercicio cotidiano de un Autor.

- Si para reconstruir lo real necesitamos un puente simbólico, esta mediación contendrá rasgos misteriosos, en donde pueden flotar todas las posibilidades del arte: lo plástico, lo espacial, lo temporal, que son elementos que comienzan a establecer un vínculo casi filosófico, político y moral de nuestro mundo personal respecto del cine.

- Pensar cuál es nuestro rol en la sociedad, cuales son los elementos que pueblan nuestras imágenes y flotan en el cine que pensamos. ¿Cómo vemos al mundo?

- Si no hubiera existido la burocracia estalinista no existiría “El Proceso” de Orson Welles. Y a su vez, este desbarajuste de la modernidad, se expresa en “El Proceso” de Frank Kafka. Como propusimos en el capítulo 2, el cine es un pacto colectivo, una parte de un todo en nuestra historia, en la historia del cine, en la historia social.

Bibliografía

Alsina Thevenet, H. y Romaguera I. Ramió J. (1993). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

“Conversación en el Maxi” en *Revista El Amante Cine*, (40). Junio de 1995. Buenos Aires.

Daney, S. (2003). “Después de todo”. En *La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona: Paidós.

Favio, L. y Martel, L. (2008). *Ama y haz lo que quieras* por Martel. En *Haciendo Cine* (82). Junio de 2008. Buenos Aires.

PARTE II

Despliegues y casos

CAPÍTULO 5

Un mundo interior. Pasajes de la biografía propia a la ficción

Verónica Robaldo

[...] “tal vez pueda ser imaginado como la provincia interior, con sus descripciones de ambientes geográficos y temperamentos corporizados en personajes.

Es que el soñador prefiere las imágenes que lo visitan alimentadas con restos del mundo.

El instante recobrado por la ensoñación es siempre un bello homenaje a la vida que se modela desde un rincón del mundo”

Adrián Canguí

Este capítulo propone analizar y relacionar una obra audiovisual en conjunto con la biofilmografía de su autor. Y proponer una lectura personal sobre las fronteras, si es que las hay, de la llamada consolidación de una poética autoral. Estudiaremos la obra “Canoa” (2014), realizada en el marco de Realización 4 por Carlos Antúnez, a quien agradecemos su colaboración con este escrito.

Estilo propio

La elaboración de biofilmografías en la materia Realización 4 tiene como objetivo conocer e identificar núcleos identitarios y culturales, que puedan recuperarse como raíces creativas de los proyectos audiovisuales. En un punto, conforman la parte visible, enunciable, del “mundo interior” de ese futuro realizador

En el caso de la biofilmografía de Carlos Antúnez, se tomó nota de su origen misionero y la importancia que ese dato tenía para él. Antúnez, desde el inicio, ya tenía decidido incorporar el significado de Misiones en su trabajo audiovisual. A finales de 2013 presentó un medimetraje para la web, fraccionado en capítulos interactivos y planteado desde la concepción estética de la Rayuela cortazariana. En su relato plasmó un bagaje de conceptos metafóricos y puesta en forma que daba cuenta de la Misiones que vive y siente él como realizador. Se estableció una fuerte relación entre esa mirada y algunos elementos de su biofilmografía, que transcribimos.

Carlos Antúnez nació en Posadas, Misiones, el 4 de Noviembre de 1988, hijo de Graciela Britez (Bioquímica) y Carlos Antúnez (Ingeniero químico), a través de los cuales adquirió interés por la ciencia y el arte en general.

Desde muy chico viajó a diferentes lugares turísticos de Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay. El entorno dejó en él un tinte de arte latinoamericano, arte aborigen (ya que contempla de muy cerca sus ruinas música y leyenda). También la selva marca una huella en su imaginario tras protagonizar los juegos en su etapa infantil. Conoce el mundo audiovisual en su infancia con Disney, luego a tra-

vés de las consolas de videojuegos como family game, sega, playstation y pc. En su adolescencia no tiene casi relación con el mundo del cine pero si con la música, que pasaría a formar un papel importante en su carrera como artista atravesando así diferentes géneros.

Inicia la carrera de cine en el 2007, en el que sintió un gran cambio cultural en su vida que lo afecto personal e ideológicamente. Apenas comenzaba a comprender minúsculos recursos cinematográficos, con una noción vaga pero siempre intentando desafiar al cliché que conocía en ese momento.

Algunas de las cuestiones que se mantienen en sus obras es el traslado a diferentes dimensiones, la mezcla de recursos, géneros y el lazo de la imagen con la música.

El entorno cultural le genero una pérdida de interés en el arte europeo o norteamericano, pero sin negar sus influencias. Ahora tiene como objetivo buscar nuevas formas artísticas ligadas a un lenguaje propio relacionado con su cultura latinoamericana, en donde siente encontrar nuevos caminos e ideas.

Sus intereses actuales están depositados en el cine de género o de culto, el cine latinoamericano, las culturas originarias, el mundo de los videojuegos, las visuales, videoinstalaciones, las redes sociales y la música con computadoras e instrumentos”.

Actualmente tiene como proyecto filmar un videoclip para su banda Canoa.

La cuestión contextual también debería ponerse en juego. Carlos Antúnez es un realizador nacido en 1988; un actor social y político joven cuya obra se enmarca dentro de una coyuntura puntual respecto de lo audiovisual, la generada por la Ley 26.522, de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009. Que permitió formas de comunicación y expresión de las nuevas subjetividades, y sobre todo, generar y visibilizar contenidos regionales y federales, en una política de inclusión social, cultural, de las llamadas nuevas voces. Antúnez, más allá de su biografía, es un emergente de este paradigma.

En este marco, el estilo de Antúnez se define por oposición, por disgusto o diferencia intelectual con otras líneas o autores. En dialogo con Antúnez nos comentó cuáles fueron sus oposiciones estéticas:

A cualquier movimiento cinematográfico que sea escapista del contexto en que se vive y más precisamente me opongo al cine latinoamericano que no construye su cultura y no se sitúa en ella para expresarse, sino que trata de imitar a los modelos hegemónicos internacionales. A pesar de esto, para mi es válido servirse de diversas herramientas del lenguaje que proponen otras culturas siempre y cuando estas sirvan para fortalecer o hacer aparecer lo propio. Siempre tomándolo como gancho que atrapa al espectador para que luego se encuentre con cuestiones más profundas y que lo compete.

¿Cuáles son estas necesidades, puntuales, que propone la obra *Canoa*?

Canoa, cuando nadie nos ve, está compuesta por imágenes regionales, misioneras, donde algo se testimonia y algo se fabrica. En el primer capítulo de la obra vemos un joven que camina al borde de una ruta, la atraviesa y se inserta en un nuevo lugar con características de selva. Durante su andar va reflejando la necesidad de hallar un nuevo destino; el personaje atraviesa algunos obstáculos y toma respeto por la leyenda del Pombero (mitología presente en la ficción) hasta que finalmente llega a un barrio a medio construir (crítica de una historia silenciada: “el barrio sería un lugar vacío en donde estos chicos buscan rellenarlo de todo lo que no tienen o no consiguen en la sociedad”).¹

¹ Diálogo con Carlos “Charly” Antúnez.

No es menor que también se reconozcan lugares geográficos, una escenografía natural que escapa de la recreación en un set de filmación. Antunez trabaja sobre lo conocido (la mirada de ciertos jóvenes, el espacio misionero) y desarrolla elementos de su mundo interior de modo consciente.

El barrio abandonado o a medio construir es el espacio base para todo el contenido que lo habita. Es decir que allí (el barrio y los chicos) son dos elementos que reflejan la idea de construcción, aislamiento, renovación, debilidades y reencuentro de ellos mismos en un lugar desolado en donde no les queda otra que ser lo que son. Por fuera de la trama el barrio refleja a mi pueblo, Jardín América, un lugar que carece de contención cultural, artística, intelectual y en donde el poder reprime de forma directa e indirecta a la juventud, que no les queda otra que beber alcohol en ese post-desierto que dejó la historia de Misiones y del país en general. Al mismo tiempo una voz en off acompaña el relato pero no de forma genuina como los personajes, más bien se ve siempre despegada, reflexionando sobre lo que sucede y como nunca logra involucrarse en el mambo de los chicos.... al final los dinosaurios la devoran.

Nuevos actores sociales despliegan en el mundo de *Canoa* una serie de acciones y prácticas culturales propias de los jóvenes lugareños: aventurarse e indagar en los territorios de esa selva misionera, sobrevivir al margen de la electricidad, comunicación y medios tecnológicos. Son seres que conviven en una comunidad de amigos, un lugar que les permite reflexionar sobre su modo de concebir la vida. El espectador puede reconocer a estos actantes a través de cada uno de los capítulos. El interés estará anclado al placer del reconocimiento.

Antunez expresa que ese mundo parte de las anécdotas, charlas y lugares en los que ha incursionado con sus amigos misioneros, y es un resumen personal de su niñez y juventud.

Teniendo en claro cuál era su relato es que le propone a sus amigos misioneros llevar adelante la travesía, “sin guion donde las improvisaciones”. Puede verse la íntima conexión entre mundo personal y mundo audiovisual en el germen de un estilo autoral y regional, teniendo

La voz en off extra diegética es la del propio realizador, quien de un modo más poético denuncia y acentúa su visión de la realidad actual. Hay una fuerte referencia a lo que podemos llamar “instinto social”, en donde las emociones y las visiones fluyen a través de los cuerpos de los personajes.

Como afirman Bellini y Caetano: “Las producciones en la región van mapeando las miradas diversas y ponen en juego otras narrativas que se nutren de los relatos y los tiempos locales. Tienen un fuerte anclaje en las memorias colectivas y en las tramas históricas recientes en las que los actores sociales diversos se reconocen y se ven interpelados”. (Caetano y Bellini, 2014). La obra *Canoa* se enmarca dentro del concepto de producción regional, Carlos supo plasmarlo en tono de documental: los cuerpos de los actantes son, en la pantalla, el fiel reflejo de una forma de vida (espacio-tiempo- memoria).

Canoa, cuando nadie nos ve, como trabajo académico realizado en la Universidad, nos permite reforzar la hipótesis de que los autores no son “genios” y no tienen un talento “innato” Pero que pueden ser estimulados a indagar en cómo los influyen los paradigmas culturales de su época.

¿Qué se entiende por indagar en el paradigma cultural? Es un trabajo que consiste en que se pongan en diálogo las imágenes que se perciben en cada una de las producciones con lo que se encuentra en la memoria individual y social generándose un complejo sistema de significaciones desde donde se llenan de sentido las propuestas (ARANCIBIA, 2014).

Nuevos medios

Esta obra audiovisual está construida sobre lo que llamamos “nuevas pantallas tecnológicas”, más precisamente la web (plataforma de youtube).

¿Qué nos ofrecen estas nuevas pantallas?

Las nuevas pantallas son tecnologías de la comunicación digitales que proponen reproducir lenguaje audiovisual, antes circulante en otras pantallas como el cine, la tv y el video. Son tecnologías con identidad propia, es decir proponiendo usos, narrativas y sintaxis específicas. Con ellas se realizan usos novedosos que con las viejas pantallas no se pueden realizar (Murolo, 2014).

Ya no hay una enemistad en los modos de hacer, más comúnmente conocido como la rivalidad entre cine y tv.

Nuestro realizador, Carlos Antúnez, mantuvo desde el inicio del proyecto la postura de elegir el cómo haría circular su obra. Eligió la web y los beneficios que esta le iría a proporcionar, deseaba que su círculo de conocidos y sobre todo la gente de su ciudad pudieran ver libremente la obra y experimentar la sensación de estos al verse en la pantalla. Su obra mezcla: posee un “estilo cinematográfico”, por momentos hay sutilezas del género video clip, en otros fragmentos hay pertinencia al género documental. Todo fluye y se fusiona. Aquí se presenta una dualidad, por un lado el contenido del relato y sobre todo el accionar de los actantes escapan a los usos tecnológicos y se constituyen como seres aislados y reflexivos del tema; pero sin embargo el mismo realizador es quien opta por usar medios tecnológicos para difundir su obra de manera masiva.

Estética regional

En lo sonoro hay una utilización de la dialéctica local que genera una fuerte territorialización de la voz: sonidos propios de esa selva misionera, retóricas y modos orales. La musicalización, de manera documentada, corresponde a la práctica personal de esos actores sociales (su música), como así también a la banda musical que Carlos posee. Misiones se refleja sin los sonidos de Buenos Aires. Esta forma se puede leer como una reacción a las prescripciones que existen y existían en los modismos “porteños” (Arancibia, 2014). *Canoa* escapa de las convenciones “típicas” de una puesta en escena comúnmente encontradas en los contenidos de mayor rating; aquí no hay actores porteños, ni mucho menos famosos. En línea con el realismo, más bien hay un “casting” con sus amigos, aquellos que él conoce muy bien, que siempre se vistieron igual a la hora de recorrer la selva misionera. Todo confluye en la expresión de aquello vivenciado.

La necesidad de concebir mundos que expresen eso que no se ve en la pantalla hegemónica, se resume en esta frase de Carlos Vallina: “Son tan acuciantes que parecen reclamar un imaginario que les responda, que les otorgue la representación que prefiguran sus palabras y sus rostros, que restituya sus vivencias”.

Memoria: “pinta tu aldea”

*“[...] en mi oficina, mandé a hacer ese toldito
para que golpee la lluvia, y así poder
recuperar el sonido de la lluvia de Luján.
Hay que saborear todas esas cosas...
esas son las cosas que se han instalado en mí,
son las que me alimentan.
Para mí eso es un ejercicio”.*
Leonardo Favio

En la conversación “Ama y haz lo que quieras”, Leonardo Favio afirma que su ciudad, Luján de Cuyo, lo marco de un modo muy fuerte: supo ser un gran observador del contexto que lo rodeaba, desde aromas hasta seres queridos, a tal punto que incorporo alguno de esos elementos a su hogar porteño, como pequeños llamadores para su mundo creativo, recuerdos que supieron dominarlo por completo. En cambio, Lucrecia Martel plantea que su ciudad natal solo es un lugar en donde uno se inventa la historia y por lo tanto se inventa también lo que es la ciudad natal. Para ambos realizadores la narrativa proviene de lo oral, ese modo particular de contar relatos: Martel hace referencia a los relatos de su abuela y Favio a los de su madre, que fueron de gran influencia a la hora de crear sus propias historias.

En la entrevista se le pregunta a Favio y a Martel si es viable poner en la pantalla traumas. Favio opina que sin cosas raras en la cabeza uno no puede hacer cine; Martel considera que encarar la búsqueda de uno mismo a través del concepto de trauma le parece un problema gravísimo. Pero Favio es consciente que a partir de su ópera prima “Crónica de un niño solo”, su cine se ha catalogado como “autobiográfico”. ¿Sera el espectador el culpable de esta obsesión de enmarcar e igualar al creador y a su obra? Podemos afirmar que la “biografía” del ser humano, proporciona un conjunto de datos que intervienen constantemente en la conquista de una imaginación inventiva. (Canguí, 2007)

Reconocimiento

Antúñez es un joven realizador que aún sigue en una búsqueda personal, que escape de las convenciones académicas, pero consciente de las herramientas aprehendidas en la academia y la función de estas en su obra. No es casual que *Canoa, cuando nadie nos ve* sea la obra que mas satisfacción le ha dado, aunque técnicamente (en rodaje) trabajo sólo con la ayuda de su hermano (compositor de la banda sonora y musical) y sus amigos (actores sociales). Supo aprovechar y explotar al máximo las herramientas con las que contaba. Se percibe un refugio, una contención, una libertad al volver a su ciudad natal: narra desde lo que conoce y desde allí plasma nuevas realidades, un trabajo personal que no deja de hablar de él y sobre él pero también de los otros que son él.

Como diría Zuhair Jury “yo narro desde lo que conozco”.

Se agradece el consentimiento de Carlos Antúñez para abordar su obra y cedernos material académico.

Bibliografía

- Arancibia, Victor (2014). “Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual, Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad”. En Nicolosi, Alejandra (comp.). “La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural”. Buenos Aires: UNQ.
- Caetano, A. y Bellini, J.M. (2014). “Combatientes: Malvinas. La memoria audiovisual en construcción”. En Nicolosi, Alejandra (comp.). “La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural”. Buenos Aires: UNQ.
- Canguí, A. (2007). “Favio sinfonía de un sentimiento. Volverse artista”. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini.
- Murolo, N. L. (2014) “Nuevas Pantallas”. En La televisión en la década del Kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural”. Buenos Aires. UNQ.

CAPÍTULO 6

Tras los pasos del cine regional platense 2001-2012

Nicolás Alessandro

Introducción

En el año 2013 surgió en la ciudad de La Plata un ciclo de televisión que se dedicó a seleccionar, rescatar y proyectar trece películas generadas en La Plata entre 2001 y 2012. La primera temporada del ciclo de cine regional que se emitió por el Canal Somos La Plata durante el primer semestre del año 2013, constó de un total de trece audiovisuales cuya procedencia ha sido diversa y cuya curaduría y conducción estuvo a cargo del realizador y docente Marcelo Gálvez,

A partir de este corpus, el presente artículo pretende indagar sobre cuáles han sido los modos de producción, las temáticas y estéticas elegidas por los autores platenses, como una forma de interpretar sobre cómo la región ha refractado, desde sus producciones audiovisuales, las transformaciones acontecidas en el país y los cambios referidos al lenguaje audiovisual.

En función del estudio de imaginarios y representaciones de época, que surgen con más fuerza en la ficción, recortamos del corpus de trece filmes las ficciones proyectadas en el ciclo. Las mismas son:

- *Mataperros*, de Gabriel Arregui. (2002).
- *Sensación Térmica*, de Nicolás Alessandro y Martín Ladd. (2004).
- *2002 Odisea Sudaka*, de Osvaldo Suárez. (2006).
- *Un Peso Un Dólar*, de Gabriel Condrón. (2006).
- *Los Chicos Desaparecen*, de Marcos Rodríguez. (2008).
- *El Bosque*, de Pablo Siciliano y Eugenio Laserre. (2008).
- *Aguas Verdes*, de Mariano De Rosa. (2009).
- *La Muerte Después*, de Martín Bastida. (2009).
- *Historia de Amor con Mili y Lau*, de Marcelo Tonini. (2011).

Contexto. Modalidades de producción y formación. Autogestión

En el nivel de los modos de producción, las películas analizadas se constituyeron casi en su totalidad como producciones autogestionadas, concretadas mayormente por estudiantes de cine que no recibieron ni

créditos ni apoyos económicos para concretarse. Fueron películas grabadas y estrenadas en Video Digital que tuvieron su estreno y exhibición en el circuito de salas independientes y festivales no comerciales.

Esta autogestión se dio a través del encuentro de un grupo de estudiantes avanzados de las carreras de cine en busca de cristalizar un material audiovisual que sirviera o bien como tesis de grado para recibirse o como carta de presentación en el medio audiovisual.

La decisión de realizar una producción autogestionada estuvo ligada a los problemas económicos que vivía el país luego de la crisis del 2001 y a las serias dificultades que existían para acceder un crédito para financiar los proyectos. Recordemos que en esa época el principal inversor del cine, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, estaba pasando por una situación crítica, que no permitía que haya llamados regulares a concursos para incentivar la producción, y donde las posibilidades para acceder a un crédito eran complejas al solicitar que aquellos que pidieran financiamiento debían poseer como antecedentes excluyentes para participar el estreno de alguna película anterior en salas comerciales. Muy difícilmente un estudiante de cine de los últimos años de la carrera podría tener esos antecedentes. Afortunadamente esas dificultades económicas han sido lentamente superadas en el transcurrir de los años posibilitando que se abran nuevos concursos y se modifiquen las regulaciones para los pedidos de créditos.

Otra cuestión que hizo que muchas producciones adopten la decisión de autogestionarse tiene que ver con el INCAA es un ente estatal y que como tal debe cumplir con ciertos requerimientos formales que hacen que los tiempos en que se deciden si se da o no un crédito o se formula el dictamen de un premio es muy distinto a los tiempos de los realizadores. En más de una oportunidad se ha detectado que los emprendedores optan por la autogestión al no querer esperar un dictamen ya sea por la urgencia de grabar o porque las posibilidades de contar con ciertos elementos se dan en ese momento y no en otro (una locación específica o un actor que está disponible en cierta época).

La autogestión consistió en un trabajo en cooperativa donde cada uno de los integrantes aporta sus bienes materiales, su tiempo e incluso una inversión mínima para la compra de materiales vírgenes y catering. En estos casos ni los técnicos ni los actores involucrados reciben remuneración alguna por su trabajo e incluso deben destinar parte sus ahorros para pagar sus propios viáticos.

Hay que destacar que el principal motivo que posibilitó en el nuevo milenio el surgimiento de las producciones autogestivas está ligado a la llamada “democratización de los medios tecnológicos”. Esta democratización está ligada a la acceso con un coste no muy elevado a nuevas y mejores cámaras como es el formato DV (Digital Video) que permitían grabar con un equipo de filmación más reducido y en condiciones de menor iluminación sin perder calidad permitiendo además, que se pudiera editar en computadoras hogareñas sin la necesidad de un gran hardware o placas de video.

Las excepciones a los proyectos regionales autogestivos son *Aguas Verdes*, *Los Chicos desaparecen* y *Un Peso Un Dólar* que recibieron créditos del INCAA para concretarse y estrenarse en el circuito comercial. En estos casos, sólo *Aguas Verdes* ganó el concurso de Opera Prima del INCAA, que premia a los proyectos de noveles directores, lo cual también hace que sea la única que fue realizada en material fílmico.

Hay que marcar dos casos particulares como son *Mataperros* y *El Bosque* las cuales fueron realizadas en forma independiente, la primera en 16mm y la segunda en video digital, y que al comenzar su exhibición encontraron inversores o premios que permitieron su ampliación a 35mm y su estreno comercial.

De los realizadores de las películas sólo dos de ellos, Gabriel Arregui en la Carrera de Diseño Imagen y Sonido de la UBA y Mariano De Rosa en la Universidad del Cine, no pasaron como alumnos por la Carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, y tan sólo Gabriel Condrón estudió cine en el extranjero y complementó sus estudios en la Carrera de Comunicación Social de la UNLP.

En el caso de la carrera de Comunicación Audiovisual de la UNLP ha cumplido el doble rol de ser el centro de formación de sus alumnos y además funcionar como marco de encuentro de las producciones autogestivas mencionadas con anterioridad. Hay que destacar que su alumnos avanzados y graduados han mantenido

relaciones dispares con la institución al ser parte la misma de los proyectos en aquellos que han sido proyecto de graduación (*2002 Odisea Sudaka* y *Sensación Térmica*) como en aquellos casos que han apoyado económicamente a los proyectos una vez que han sido concretados (*El Bosque* y *Los niños desaparecen*) si ser los mismos parte de ningún trabajo curricular de la carrera.

Marco teórico conceptual

Para el análisis de dicho corpus se optó por utilizar el análisis de los rasgos temáticos, enunciativos y retóricos que Oscar Steimberg utiliza para definir a los géneros y estilos.

Steimberg define como lo *retórico* “como una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros”. (Steimberg, 1998).

Steimberg dice que “se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a *acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto*. El tema se diferencia del contenido de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscrito por la cultura”. En cuanto a la enunciación la define como “al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”. (Steimberg, 1998).

Lo temático en el cine regional platense 2002-2012

Puestos a analizar lo temático del corpus seleccionado encontramos que en las cuatro primeras películas (en orden cronológico) se abordan temas sociales ligados directamente a la crisis que sufrió la Argentina en 2001.

En dos de ellas, *Mataperros* (Arregui, 2002) y *Un Peso Un Dólar* (Condrón, 2006), la historia transcurre en el contexto de los años 90's, durante el menemismo, con personajes protagónicos condicionados por la convivencia con una crisis que (ficcionalmente) está a punto de estallar. Con un enfoque claramente meta-discursivo, *Mataperros* muestra al personaje de Teresa, quien vive en un instituto de menores y tiene a la TV como su única conexión con el exterior. La rotura de la TV es la que la obliga a salir a la calle y comprobar si el mundo que refleja la televisión es igual a la realidad. Teresa se rodea de personajes marginales, relegados de la sociedad, que conviven con la desigualdad y el olvido. En el caso de *Un Peso Un Dólar*, Ricardo Tatarelli vive en los años '90 y es víctima de un empresario que le promete transformarlo en un nuevo rico si acepta el retiro voluntario de la empresa en que trabaja e invierte en su propio emprendimiento, siguiendo sus consejos. Ricardo está rodeado por estereotipos que la película propone como propios de la época: políticos corruptos, empresarios aprovechadores, sindicalistas con doble discurso, y es la presencia de un cartonero, a quien Ricardo le da la espalda, quien refleja a los marginados de la sociedad y el discurso crítico del director. En la película de Condrón, la crisis del 2001 aparece para darle cierre al calvario de Ricardo, precipitando su caída económica y su salvación personal al superar un ACV y conformar, junto con sus compañeros de la empresa, el emprendimiento de una agencia de remises.

En el caso de *Sensación Térmica* (Alessandro y Ladd, 2004) y *2002 Odisea Sudaka* (Suárez, 2006) las historias transcurren durante la crisis del 2001, variando en los enfoques planteados. Vale aclarar que, en el caso de las tres últimas películas, la distancia que existe respecto al momento histórico retratado (crisis del 2001) permite que el abordaje que adoptan las películas sea mucho más consciente y crítico, admitiendo el acceso a esta temática desde géneros tan dispares como la comedia o el policial. En el caso de la primera, la historia

es la del drama de una familia de clase media-baja que en Diciembre de 2001 padece problemas económicos, que se ven acentuados por la necesidad de conseguir dinero para comprar medicamento para uno de sus hijos, que sufrió una cortadura. El protagonista de la historia, Clemente, se ve obligado a delinquir para conseguir el preciado dinero. En el caso de *2002*[. . .], los protagonistas, dos ex-estudiantes desempleados, compañeros de pensión, emprenden una maratónica misión en busca de conseguir \$80 para comprar un televisor robado. En ambas películas es el contexto económico-social el que actúa fuertemente sobre los personajes y sus objetivos, el cual se hace además presente a través de la TV, que da cuenta de lo que sucede en el país. La lectura que se puede transpolar del enfoque de estas dos películas sobre la crisis es que la respuesta a lo que sucede es violenta, desesperada y urgente. Al ser el vínculo tan directo con las problemáticas, ambas películas se transforman en documentos de época que reproducen reacciones cotidianas más que enfoques profundos y complejos de lo que sucedía. La representación de la década del '90 y la crisis, se aborda desde diferentes procedimientos pero aparece asociada a un entorno opresivo, decadente y determinante.

A partir de 2008, el tratamiento explícito de una temática social política explícita tiende a disolverse, para dar lugar al abordaje de temas más abstractos y "universales", como la idea del tiempo y la muerte. Ambos filmes (*Los chicos desaparecen* y *El Bosque*) abordan estas temáticas desde un relato de corte fantástico, recurriendo a elementos genéricos y enfocando su reflexión sobre lo real social en un plano de referencias metafóricas, sin la urgencia de sus antecesoras. En *Los chicos desaparecen* (Rodríguez, 2008), adaptación de la novela homónima del escritor platense Gabriel Bañez, un relojero inválido obsesionado por el tiempo y por su anhelo de retornar a su niñez se ve envuelto en una trama policial cuando los chicos de la plaza donde él pasea comienzan a desaparecer transformándose en el único sospechoso. En el caso de *El Bosque* (Siciliano y Laserre, 2008), adaptación libre de *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges (y también afín a *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares) la historia se centra en un ermitaño anciano que vive en una cabaña en medio de un bosque, en donde el tiempo está detenido y que, con la visita de dos jóvenes, vuelve a correr, movilizándolo la rueda del destino.

En términos de género, en *Los chicos...* el género es hibridado con el policial mientras que *El bosque* conjuga lo fantástico con el thriller.

Ambas películas poseen en común que abordan el género desde personajes aislados que están a la espera - en el primer caso en forma inconsciente y en el segundo en forma consciente - de un destino que termina por dar explicación y cierre a lo acontecido durante la trama.

Finalmente, en el caso de las últimas tres películas, *Aguas Verdes* (De Rosa, 2009), *La muerte después* (Bastida, 2009) y *Historia de amor con Mili y Lau* (Tonini, 2011), existe como denominador común el abordaje de las relaciones humanas en un vínculo de pareja o familiar.

En *Aguas Verdes* el eje está puesto en un padre de familia que, de vacaciones, se vincula con un joven motociclista que comienza a ganarse, en primera medida, la atención de su hija adolescente y, poco a poco, la de su familia y sus conocidos. Esta película se centra en la paranoia de este jefe de familia inseguro y en como la confianza por su familia va desapareciendo cuando se comienza a romper ese espacio construido bajo un falso concepto patriarcal.

En el caso de *La muerte después* el eje está puesto en el drama que sufre una pareja de treintañeros al morir su único hijo. El relato toma las veinticuatro horas posteriores a esta desaparición, y se centra en como esa pareja se desencuentra y reencuentra durante ese día, luchando cada uno con sus propios infiernos personales. *Historia de amor con Mili y Lau* aborda la relación de pareja entre dos jóvenes que se enamoran y arman planes conjuntos de visitar el París de sus sueños, hasta que los celos y la desconfianza aparecen como una barrera que puede separarlos. En estas últimas dos películas se aborda el tema desde la mirada de cada uno de los integrantes de la pareja tratando de armar una visión más completa del tema, y en el caso de la primera, el abordaje se centra en el padre familia como una forma de acrecentar su paranoia. Los tres filmes desarrollan el foco de las relaciones como punto de conflicto, centrándose en lo microsocioal, sintonizándose

con un cine autoral (Martel, Carri) que ponía a las relaciones familiares y amorosas en tanto eje ideológico a ser cuestionado.

Lo retórico en el cine regional platense 2002-2012

En cuanto a los rasgos retóricos se utiliza en *Mataperros* una estructura de relato fragmentaria que recurre a flashbacks, flashforwards y la inclusión del relato de la telenovela que mira la protagonista, que se alternan con pasajes que rompen la linealidad del relato. Una estructura semejante al medio de comunicación que sus autores buscan criticar: la TV. En el inciso de enunciación profundizaremos en esta idea crítica hacia la TV.

En el caso de *Sensación Térmica* prima una estructura cronológico lineal con la alternancia de agentes focalizadores entre el padre y el hijo adolescente de la familia. Por momentos, fragmentos provenientes de la TV se hacen presentes para recordarnos el contexto social en que transcurre la historia.

2002[...] tiene coincidencias con *Sensación [...]* en el montaje, que se mantiene lineal con interrupciones televisivas. Pero se diferencia de ese film en la utilización de una focalización interna variable que permite que se introduzcan por momentos las historias de los demás pensionistas.

En *Un Peso[...]* nuevamente se emplea una estructura cronológica lineal con el uso de algunas elipsis que permiten dar saltos en el relato acelerándolo. La focalización es interna fija centrándose en su protagonista.

En cuanto a lo retórico – en lo estilístico específico- aparecen además planteos estéticos comunes entre los cuatro primeros films: se apela a los recursos del llamado realismo sucio, visible en un retrato de la marginalidad a través del uso de la cámara en mano, una iluminación naturalista –sin refuerzos- y un montaje descarnado, que pone como centro las historias que suceden frente a cámara y el contexto social que las rodea. La búsqueda tiende a reflejar una intención documental con una cierta urgencia en realizar y captar las historias que suceden en el país.

Considero necesario remarcar que tanto *Mataperros* como *Sensación[...]* utilizan estos recursos desde el drama social mientras que *2002[...]* como *Un Peso[...]* lo hacen desde la comedia, la primera grotesca, más cercana al humor de Casero y Capusotto y la segunda costumbrista, continuadora de películas como *Esperando la Carroza*, de Alejandro Doria o *Plata dulce*, de Fernando Ayala. Los directores de las últimas dos películas plantean, en las entrevistas que acompañan el ciclo, las influencias recibidas por estas cinematografías y autores, y como se han transformado en referentes para sus propias obras al momento de concretar la estructura narrativa.

A partir del segundo conjunto de filmes, la urgencia naturalista y costumbrista deja lugar a un planteo estético más cercano al formalismo y en dónde la linealidad realista se ve interrumpida por lo irreal-abstracto. En *Los chicos desaparecen*, la estructura lineal es alterada por las alucinaciones y sueños que sufre su protagonista, producto de su anhelo de volver a su niñez y su propia culpabilidad por las desapariciones que suceden en la historia. En este caso, la focalización se alterna entre el protagonista y sus alucinaciones, y el detective que lleva adelante la investigación de la desaparición de los niños.

En el caso de *El Bosque* nuevamente estamos ante una narración lineal con algunas secuencias oníricas que sirven para enrarecer la narración y darle presencia al género fantástico. En cuanto a la focalización hay una alternancia entre dos agentes como son el ermitaño y el joven, llegando al desenlace con el último como único focalizador.

En *Los chicos[...]* y *El Bosque* se emplea una imagen muy precisa utilizando una perspectiva pictórica o utilizando desplazamientos de cámara con movimientos delicados y minuciosos dándole suma importancia a la composición del encuadre y a la pericia tecnológica de su ejecución. Además se le da valor al uso de una iluminación cuidada y precisa, que sirve para resaltar ese universo imaginario que da soporte a sus relatos y sus personajes.

En *La muerte después* también se propone una estructura en donde las interrupciones de la linealidad se dan por la inclusión de los sueños y alucinaciones que tienen los dos agentes focalizadores del relato (los miembros de la pareja), que son utilizados con el objetivo de exteriorizar sus conflictos internos a través de imágenes y sonidos.

Además el film se construye desde una puesta preciosista e inmóvil que juega con encuadres fijos, con el uso de planos detalles y con planos de larga duración que cumplen el rol de introducirnos en este relato minimalista e intimista.

Aguas verdes, por su parte, utiliza una estructura lineal cronológica con una focalización interna centrada en el padre de familia, con el uso de algunas disrupciones temporales producto de la propia paranoia.

En lo estilístico, *Aguas verdes* configura una película *intermedia* entre de las dos tendencias anteriores: emplea por momentos una cámara preciosista y cuidada, con planos fijos; y también paneos con una cámara en mano mucho más inquieta y movediza que recurre a zooms para marcar algunas reacciones. Hay que hacer una mención aparte para el uso de la música y del sonido, que sirve para realzar la paranoia del personaje, e inscribe al film en los códigos del thriller intimista

Por último en *Historia amor con Mili y Lau* se emplea una estructura cronológica lineal con la focalización puesta en la alternancia entre los dos integrantes de la pareja.

En *Historia de amor*...] la forma se desarrolla con encuadres en planos generales o conjuntos para mostrar a la pareja. Lo diferente de esta película es su planteo ya muy alejado de todo realismo y que no duda en utilizar recursos del lenguaje teatral - como el uso de espacio abstracto - para contar la historia. En varios momentos los personajes simulan manejar autos o viajar en avión buscando la complicidad del espectador y su aceptación de estos códigos.

Lo enunciativo en el cine regional platense 2002-2012

En cuanto a lo enunciativo, *Mataperros* pone en cuestión –desde un carácter corrosivo y escéptico- algunos límites de la percepción espectral, tratando de establecer una película que se mueva entre los márgenes de lo audiovisual narrativo, al igual que sus personajes, que se mueven en las fronteras de una sociedad corrompida. Es una película que utiliza la metadiscursividad como una forma de establecer una crítica social a lo que sucedía en los 90's con una TV argentina que planteaba una multiplicidad de formatos pero vacíos de contenido y de relación con lo social.

En el caso de *Sensación Térmica* la búsqueda en el uso de los recursos anteriormente mencionados se basa en abordar la temática del film desde una construcción al mismo nivel de los personajes, con la intención de no establecer un juicio sobre ellos o sobre lo que les sucede. La relación con lo real social se plantea como transparente, con una mirada que ubica al cine como una expresión clara de lo imaginario. La principal crítica a hacer a esta transparencia narrativa es que deja en segundo plano la mirada de los directores sobre el tema, sin aportar ideas creativas a nivel realizativo más allá del uso de ese efecto documentalizante. En cierta medida, los realizadores copian formulas preexistentes sin innovar sobre ellas.

En *2002 Odisea Sudaka* el discurso parte desde sus personajes y los lleva hasta el límite de su construcción, convirtiéndolos en caricaturas de ellos mismos desde el grotesco y la comicidad. Se percibe una recuperación de estéticas del underground televisivo argentino de los 90's, que con pocos recursos e interiores con escenografías de cartón pintado despliega su condición autorreferencial. En este caso forma y contenido están ligados al medio televisivo y es tal vez allí en donde aparece el punto ciego del discurso, que construye la crítica a un medio-sociedad, excluyéndose de la misma.

Un Peso Un Dólar sienta las bases de un relato que es crítico del tema que aborda, pero que el enfoque paródico se difumina, generando un recuerdo esquemático de la época retratada. La estereotipación marca-

da de sus personajes, las interpretaciones actorales costumbristas y grotescas y el final feliz hacen que la película tenga una disonancia entre su posición enunciativa y los procedimientos que sostienen esa posición.

En *Los Chicos desaparecen* hay una clara disociación entre narración y estilo, que repercute en la enunciación. La historia minimalista de este personaje, cuyo conflicto es de carácter interno (el deseo de volver a su niñez) choca con una cámara y una iluminación demasiado cuidadas que utilizan los variados artilugios disponibles (grúas, steadies, travellings) en función de la espectacularización de la puesta en plano. Comentario aparte hay que hacer de los efectos digitales utilizados, cuya ejecución es de considerable calidad, marcando aún con mayor claridad esta disociación. El discurso del film revela una enunciación en donde el cómo –la adecuación técnica y la corrección académica– hace sentido en sí mismo, y se superpone al mundo relatado. En este sentido, puede hipotetizarse acerca de una enunciación –que termina configurando un relato de fondo– que quiere marcar la posibilidad del cine regional de estar a la altura del cine autoral. Este sentido terminaría teniendo la misma importancia que el relato de referencia.

En *El Bosque*, en cambio, narración y estilo interactúan de modo más ortodoxo para transmitir un sentido de unidad en la enunciación. Eugenio Laserre y Pablo Siciliano construyen su relato desde la asunción de los recursos estético-técnicos que poseen. El discurso parece decir que, al adaptar libremente a Borges, se eligió un relato que se amoldaba a las búsquedas personales realizativas de los autores, pensando en la escala de producción que podían acceder.

En *Aguas Verdes* estamos ante un realizador que logra desplegar a través de los recursos que utiliza un enfoque con planteos lógicos respecto de lo narrado y el conflicto que funciona como eje del relato. Es claro que hay una mirada parcializada de la situación dramática, cerrada y con autonomía, al contar la situación desde la paranoia del padre. El uso del sonido con claras intencionalidades hitchcocknianas hace que el conflicto interno sea puntuado para el espectador. Tal vez es allí donde está una de las cuestiones a observar. Es con esta focalización donde se establece una mirada negativa del concepto de familia y una cierta aceptación de lo que le pasa al protagonista, logrando establecer una mirada que evidencia su necesidad de equilibrar dramática y moralmente las razones de su personaje paranoico y la situación externa, “objetiva”.

En *La Muerte después*, la intencionalidad es crear una historia minimalista con pocos personajes y en pocos espacios. Es claramente una historia de personajes, donde la cámara trata de romper esa puesta teatral con el acercamiento en planos detalles o con algún juego de fuera de foco. En cuanto al enfoque, Martín Bastida, logra construir esta intimidad con la cercanía física u óptica de la cámara con el cuerpo de los actores y con el empleo de planos de larga duración que permite que los actores se desplieguen con total libertad. Bastida se sintoniza con ciertos autores del nuevo cine argentino (Lisandro Alonso, Santiago Loza) utilizando una enunciación que se coloca al mismo nivel de aquello que quiere representar.

En el caso de *Historia de amor con Mili y Lau*, Marcelo Tonini da un paso más que Bastida al sumar a su puesta en escena y en plano el uso del espacio abstracto teatral. Hay que acentuar que esta decisión en la película tiene sus momentos poco logrados (una llamada telefónica entre los personajes protagónicos relatada con ambos a metros aunque simulando una gran distancia) y momentos mucho más interesantes (la secuencia final de la película donde el protagonista, sin su amor, parte en avión hacia París es contada en una habitación con varias sillas donde los pasajeros hacen una coreografía simulando el despegue y vuelo del avión). De esta forma, Tonini desnuda el dispositivo cinematográfico, produciendo una reflexión sobre la mirada que ejerce y sobre el audiovisual que construye.

Conclusión

Una cuestión interesante a destacar es que en la medida que nos alejamos del momento histórico elegido para iniciar este ciclo (crisis del 2001), la crítica social desde planteos naturalistas, grotescos o realistas

explícitos comienza a dejar su lugar a un cine de preocupaciones formales más evidentes, y en dónde las cuestiones estilísticas y experimentales hacen su propio relato.

Más allá de los cambios tecnológicos, se nota en los dichos de los realizadores de las primeras películas, las que van de 2002 a 2006, en entrevistas que acompañan y complementan a las películas elegidas por el ciclo, cierta urgencia de salir a grabar pese a no tener los medios para hacerlo. Primero está la historia, el tema y después viene la forma.

En las realizaciones posteriores a 2008, aparece un interés por abordar los géneros, en particular el fantástico, desde un planteo pleno en preocupaciones autorales o de “competencia” con el cine nacional. Esta intencionalidad está acompañada por una búsqueda técnico-realizativa mucho más precisa y prolija, alejada de las urgencias de la primera etapa.

Sobre el final del ciclo, sobre todo en las últimas dos películas, aparece una búsqueda de integrar lo fantástico junto con las historias mínimas que la región se propone contar. Tal vez haya en esta tarea un intento de encontrar un equilibrio entre los dos polos (lo social vs. el género) que parecen convivir en la región.

Es muy destacable el esfuerzo realizado por el ciclo y por Marcelo Gálvez de rescatar estas películas del ostracismo al que estaban destinadas lo cual nos permite dar cuenta de cómo la región ha expresado los cambios sociales del país y de lenguaje del cine argentino.

Bibliografía

- Aprea, G. (2006). *El documental audiovisual como dispositivo*. En línea en: <www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf>
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Pampillo, G. (Comp.). (2004). *Una araña en el zapato. La narración. Teoría, lectura, investigación y propuestas de escritura*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

Análisis de obras

- Mataperros*, de Gabriel Arregui. (Ficción, 2002). Con Paola Matienzo, Ernesto Javier Mussano, Erica Spósito, Diego Capusotto, Alejandro Fega, Graciela Privitella y elenco.
- Sensación Térmica*, de Nicolás Alessandro y Martín Ladd. (Ficción, 2004). Con José Santiago, Adriana Sosa, Robertino Gioia y elenco.
- 2002 Odisea Sudaka*, de Osvaldo Suárez. (Ficción, 2006). Con Sebastián Ienco, Juan Martín Ordoqui, Felicitas Salessi, Cesar Genovessi y elenco.
- Un Peso Un Dólar*, de Gabriel Condrón. (Ficción, 2006). Con Coco Sily, Ulises Dumont, Andrea Politti, Cutuli, Mike Amigorena y elenco.
- Los Chicos Desaparecen*, de Marcos Rodríguez. (Ficción, 2008). Con Norman Briski, Lorenzo Quinteros, Ricardo Ibarlín, Umbra Colombo y elenco.
- El Bosque*, de Pablo Siciliano y Eugenio Laserre. (Ficción, 2008) Con Oscar Pérez, Paula Brasca y Martín Markotic.
- Aguas Verdes*, de Mariano De Rosa. (Ficción, 2009). Con Alejandro Fiore, Milagros Gallo, Julieta Mora, Maxi Gigli, Diego Cremonesi y elenco.
- La Muerte Después*, de Martín Bastida. (Ficción, 2009). Con Débora Nacarate y Horacio Rafart.
- Historia de Amor con Mili y Lau*, de Marcelo Tonini. (Ficción, 2011). Con Lautaro Villagra, Emilia Díaz Seijas y elenco.

CAPÍTULO 7

Temas y estética en la producción regional argentina. Los casos de Córdoba y corrientes

Leonardo Florentino

Introducción

En el siguiente artículo se llevará a cabo un análisis de temas y formas estéticas de la producción cinematográfica de dos provincias del país que a lo largo de los últimos años tuvieron un amplio crecimiento. Se trata de las provincias de Córdoba y Corrientes.

A partir de diversas lecturas del panorama audiovisual actual, consideramos que el cine de esas regiones da cuenta en el plano cultural de temáticas, estéticas, e imaginarios culturales que representan su identidad regional. Es decir, que intentan recuperar historias, personajes, leyendas urbanas y mitos que forman parte de la construcción de la identidad cultural de cada región. Resulta interesante centrarse en estas dos provincias ya que, a diferencia de otras, están en un proceso de desarrollo a pasos acelerados, multiplicando sus producciones año tras año. No se puede dejar de tener en cuenta, la oportunidad histórica que ofrece la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que promueve la realización cinematográfica y televisiva en todo el territorio argentino, fomentando de esta manera, el carácter federal de las producciones. De esta manera, se da un proceso de recreación y visibilización de la diversidad cultural de cada región dentro del panorama audiovisual nacional, diferenciándose de una producción -la de la región dominante, CABA- que hasta la actualidad parece no haberlas representado.

En la provincia de Corrientes, se da una particular militancia en defensa de lo regional e identitario: el cine y la televisión se han tomado como una forma de resistencia cultural en una lucha por obtener un espacio merecido en el imaginario del territorio nacional. Por otro lado, la diversidad de films cordobeses ha mostrado un panorama un tanto diferente del cine argentino, con producciones con diversidad de géneros y temáticas que participaron en numerosos festivales internacionales.

Nuestro objeto de estudio está conformado por películas y series/unitarios de estas dos provincias. El corpus de este análisis está compuesto por filmes provenientes de dos fuentes.

Por un lado, los films participantes en el Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (en adelante FESAALP), un festival que en su larga trayectoria ha mostrado un decidido interés en plantear un panorama del cine nacional (y latinoamericano) en toda su diversidad, reuniendo tanto a autores que se encuentran en el comienzo de su carrera como a otros ya consagrados. Como complemento del corpus relevado del FESAALP se referencian en este análisis otras producciones de los directores de Córdoba y Corrientes que

ayudan a ampliar un panorama del cine regional a lo largo de los últimos años y films de las regiones en cuestión.

Por otro lado, la segunda parte del corpus surge del listado oficial de las series producidas a partir de concursos federales de la TDA (Televisión Digital Abierta), que expresa la necesidad de crear nuevos conglomerados productivos para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional, promoviendo la disminución de asimetrías entre provincias y regiones. Finalmente, también se tomarán en cuenta, otros films y series de las productoras que han proliferado a partir de la promoción por parte del estado nacional a las producciones regionales.

Crónicas del desarrollo regional

Córdoba

En la edición 2014 del FESAALP la competencia de largometrajes *nacionales*, estuvo compuesta por siete producciones, de las cuales cinco pertenecían a la provincia de Buenos Aires y dos a la provincia de Córdoba. Federico Ambrosis, uno de los directores del Fesaalp junto a Lía Gómez, afirma que “de la región Centro (integrada por las provincias de Córdoba, San Luis y La Pampa, con cabecera en la Universidad Nacional de Villa María) no llegan a preselección tantos cortometrajes y largometrajes, son alrededor de diez a quince por año. En su gran mayoría, son producciones de Córdoba”.

Haciendo una comparación con otras regiones este número parece ser importante, ya que en la grilla de la última edición las películas argentinas realizadas fuera de la provincia de Buenos Aires, solo provienen de Córdoba, consolidándose como el tercer centro productivo del país (después de CABA y Provincia de Buenos Aires).

En los últimos años, desde el estreno en 2010 en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de la película “De caravana” de Rosendo Ruiz, comenzó a hablarse de un “nuevo cine cordobés”, que manteniendo aspectos cordobeses reconocibles y siendo filmada íntegramente en dicha provincia, recibió además de muy buenas críticas, el premio del público, situación que no se daba en el Festival desde hace veinticinco años.

La película impuso al cine de su provincia como tema en las críticas especializadas, y sitios cinéfilos del país. Sorprendieron sus rasgos localistas y la excelencia en calidad técnica, que llamaban la atención por proveer de un lugar del cual no se conocían largometrajes. Pero ¿es correcto hablar de un “nuevo cine cordobés”?

En el ámbito de la formación académico-profesional, Córdoba cuenta con la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) que tiene las carreras de Tecnicatura en Producción en Medios Audiovisuales y Licenciatura en Cine y Televisión.¹ Durante la década del '90 ha formado estudiantes en estas áreas, pero estos fueron migrando a CABA o a la Provincia de Buenos Aires para desarrollarse, ante la falta de un campo productivo cordobés. Algunos de esos estudiantes cordobeses, como Santiago Loza, fueron parte lateral del “nuevo cine argentino”, iniciado en la década del noventa. Rosendo Ruiz, director de “De Caravana” (2010) y “Tres D” (2014), comenta: “Yo cursé en los '90 y lo bueno fue que nos juntó a gente que nos gustaba lo mismo. Trabajé con Lilita Paolinelli y Santiago Loza, que eran los que estaban más adelantados. Ellos se fueron porque acá no existía nada y el Departamento de Cine era muy precario”.²

¹ Puede consultarse el Plan de estudios y aspectos centrales de la carrera en <http://www.artes.unc.edu.ar/departamentos-academicos/cine-tv>

² Cf. “Sin fronteras. El buen momento del cine cordobés” en Revista digital *Al Filo*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Número 32, julio-agosto de 2011, disponible en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/anteriores/32/sin-fronteras.html>

Durante esos primeros años de la carrera universitaria, se produjeron una gran cantidad de cortometrajes, pero no se llegaba a los largometrajes. Es en el año 2009 que se exhibe en el Festival internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), "Criada", un documental de Matías Herrera Córdoba, que en conjunto con películas que le siguieron, dio lugar a una nueva etapa del cine de Córdoba. Posteriormente se tomó a *De Caravana* como el film más representativo del "nuevo cine cordobés", por sus rasgos y temática localistas.

La importancia que tuvo *De Caravana* en la representación de la identidad cordobesa se puede deber a la eficaz forma en que se ven representados ciertos rituales de la cultura local de clases populares. Como, por ejemplo, la asistencia a un recital del cantante "la Mona" Giménez, ritual de culto desde hace muchos años en la capital cordobesa: las ceremonias en torno al baile, a la forma de coqueteo entre hombres y mujeres, el lugar que tiene el consumo de Vernet,³ y hasta la forma de resolver las peleas entre los personajes. La película de Rosendo Ruiz ha sabido mostrar diferentes signos de la cultura cordobesa. Es un film costumbrista que resalta las diferencias entre la cultura cordobesa y la cultura de CABA utilizando los recursos cinematográficos de forma parcialmente esteticista, mostrando un especial cuidado por los encuadres bien compuestos, movimientos de cámaras prolijos y estables y una iluminación correctamente expuesta. *De Caravana* no experimenta en cuestiones de lenguaje pero si se arriesga al adaptar cuestiones genéricas a la cultura local.

Volviendo sobre la cuestión del "nuevo cine cordobés", consideramos que, para que se hable de un movimiento deberíamos presuponer una coherencia programática y también la existencia de un movimiento o tradición cinematográfica anterior, que ha sido superada o reformulada en cuestiones de lenguaje, estéticas, narración, formas de producción o cualquier paradigma que la defina. Y en este caso nunca existió la tradición cinematográfica cordobesa, sino algunos directores aislados que realizaron cortometrajes y luego se desarrollaron en Buenos Aires. Lo que sí existe -en palabras de Federico Ambrosis sobre el acelerado crecimiento de las producciones cordobesas- es:

"que son el fruto de una tradición de realizadores que se viene formando viendo películas y egresando de universidades públicas, y en estos últimos tiempos han tenido la chance de producir en sus provincias (algo que hace un tiempo atrás era casi imposible) y también han tenido la visión de saber que la pata de la exhibición y distribución es elemental en esta industria. Por lo cual, han generado estrenos en festivales, salas de todo el país, han luchado por la identidad de su cine y hasta se han juntado con otros colectivos para formar Federal Distribución y salir a los mercados internacionales para promocionar sus obras tanto de cine como de TV"⁴

Corrientes

Lejos de universidades con carreras en artes audiovisuales, y de ser un lugar políticamente propicio para que el cine regional floreciera, se encuentra la Provincia de Corrientes. Con una larga tradición de representantes provinciales desinteresados por el fenómeno fílmico y otras artes audiovisuales, la producción cinematográfica correntina contemporánea se inicia con un cortometraje llamado "El señor de los pájaros" (2004), realizado por jóvenes estudiantes que se formaron en la Universidad Nacional de La Plata y que posteriormente darían origen a una seguidilla de producciones para cine y televisión realizadas en la provincia. Casi obligados por un impulso personal a regresar, luego de completar sus estudios en La Plata, el grupo de realizadores se repatría a su Corrientes natal, prosiguiendo ese impulso del cine correntino que ellos mismos habían iniciado con ese cortometraje dirigido por Camilo José Gómez y realizado gracias al premio otorgado por del INCAA con Historias Breves IV.

3 Bebida compuesta por Aperitivo Fernet mezclado con Coca Cola.

4 Conversación con Federico Ambrosis y Lía Gómez (FESAALP)

La historia principal del cine en Corrientes es, entonces, la historia de la productora “Payé”. Egresados de la UNLP, ejercieron durante varios años como docentes allí, mientras se perfeccionaban y estudiaban (geográficamente) de cerca la forma de poder filmar con subsidios del Instituto Nacional de Artes Audiovisuales como un medio para entrar en un circuito ajeno a las políticas provinciales.

Su primera obra apoyada por el INCAA, el cortometraje “El Señor de los Pájaros” (2004), se articulaba en torno al mito del Pomberito, un legendario personaje de la cultura guaraní encargado de proteger a los pájaros de la región.

Luego en 2011 estrena el docudrama “Isidro Velázquez, la Leyenda del Último Sapucay”, escribe y dirige la serie de televisión “Payé” para la nueva Televisión Digital Argentina y produce la serie documental “Paraná, Historias de un Río” que se ha emitido por la pantalla de Canal Encuentro.

A diferencia de Córdoba, en donde la universidad capacita a los realizadores, la provincia de Corrientes no tiene carreras de cine o artes audiovisuales. Otra diferencia es que los realizadores correntinos que migraron para formarse, retornaron para reactivar un campo audiovisual muy poco fértil, con una clara actitud de militancia en la gestión audiovisual.

Identidad

Comencemos analizando los rasgos distintivos y las cuestiones formales las primeras producciones de ambas provincias, que parecen responder a historias que de una forma cercana atraviesan la vida de sus realizadores. En el caso cordobés, una historia más personal; y una historia compartida colectivamente en el caso correntino.

“Criada” es un documental dirigido por el cordobés Matías Herrera Córdoba, filmado en un pueblo de Catamarca, que narra la historia de una mujer mapuche que de niña fue traída desde el sur del país para ser criada por una familia para las tareas domésticas. Este film cuenta una historia particular que poco tiene que ver con la provincia de Córdoba, pero sí con la historia personal del director cordobés. El crítico Roger Alan Koza afirma: “pocas veces un realizador decide filmar su historia personal y su pasado familiar como ejemplo universal de la infamia” (KOZA, 2011). Matías Herrera ejerce una crítica irrefutable al denunciar una práctica cercana a la esclavitud, siendo al mismo tiempo él y su familia la parte denunciada. Si bien la historia se centra en Hortensia, que ocupa el lugar de los esclavizados, se dejan entrever aspectos de la clase que somete o reproduce estas prácticas, tanto por su presencia como por sus ausencias. Por ejemplo en una escena en la que “[...] la distancia entre amo y criado se simboliza en un candado que impide el acceso a la casa principal, lo que condensa un criterio de propiedad, contrapuesto a otro significado del término que se patentiza en el vínculo de Hortensia con la finca” (KOZA, 2011). De las cuestiones estéticas formales podemos decir que tiene una composición esteticista de planos, una cámara distante propia de un documental de observación, y un montaje clásico.

En el caso de Corrientes, en el año 2011 se estrena el docudrama “Isidoro Velázquez”, escrito y dirigido por el correntino Camilo José Gómez Montero, acompañado de un equipo técnico también correntino. Este film, presentado en forma de documental de rigurosa investigación, se entremezcla con segmentos ficcionalizados que ayudan a reconstruir la historia de Isidoro Velázquez. La película cuenta la historia de un agricultor pacífico, que vivió en el nordeste argentino hacia finales de los años ‘60 hasta que comienza a tener problemas con la policía. Entonces Isidoro se convierte en un gaucho que lucha a sangre y fuego, entre lealtades y traiciones, para alcanzar su libertad. Esta historia, es conocida en la región e incluso la imaginación popular se ha apropiado de ella, convirtiendo a Isidoro como un santo popular. El docudrama, es un intento de recuperar parte de la historia del Litoral que la historia oficial ha ignorado, pero que se mantiene viva en la transmisión oral de la región hasta la actualidad.

Los recursos estéticos y narrativos, sin embargo, pertenecen un lenguaje cinematográfico similar a la estética contemporánea dominante en Buenos Aires: una puesta formalista en los planos, un montaje clásico, metódico y hasta academicista, en donde no hay lugar para la experimentación. Pero en otro sentido, Camilo Gómez sí logra un cruce entre los motivos populares y los géneros audiovisuales. La película se apropia del género fantástico para construir una historia perteneciente al interior de la cultura de la región.

Esta atención a la situacionalidad de la cultura e historia regional, sin una recaída en el “floklorismo” implica un reconocimiento de la identidad. Y es a partir de este conocimiento de sí mismo que se accede a la universalidad en donde se ve proyectada universalmente la cultura perteneciente al pueblo litoral y su propia historia (Casalla, 1988).

Respecto del conjunto de producciones que siguieron a estas obras, las mismas dan cuenta de una tradición estética y representaciones de esas regiones.

La segunda gran producción cordobesa, “De Caravana”, ópera prima del director Rosendo Ruiz, parece ser un caso de representación identitaria de grandes rasgos culturales, que retrata con eficacia cuestiones identitarias de las clases populares cordobesas pero pudiendo universalizarlas, llegando a mostrarla con éxito en varios festivales internacionales. El film de ficción, cuenta la historia de un fotógrafo de clase alta que debe trabajar en un recital del cantautor cuartetero, “la Mona” Jiménez. En este encuentro, el fotógrafo conoce a una joven que asiste a la bailanta, y en su relación atraviesa una serie de conflictos al entrometarse sin querer en el mundo del narcotráfico y los conflictos que se dan en el interior de la periferia de la capital cordobesa. A través de ciertos códigos de la comedia el director logra esa tensión entre lo particular-local y lo universal.

Un poco diferente es “Atlántida” (2014), la ópera prima de la cordobesa Inés Barrionuevo, que relata la historia de dos hermanas adolescentes en pleno despertar sexual. La trama es ubicada en Córdoba, pero se muestra un pueblo de características “universales”. Así, Inés Barrionuevo en una nota responde a sobre donde transcurre Atlántida:

“No es una ciudad particular, pero sí cierto tipo de pueblo agropecuario del sur de Córdoba o de La Pampa. Mi madre es de un lugar así y ese lugar sirvió de inspiración para la película. Cuando iba a visitarla me llamaban la atención el ritmo y los rituales de la ciudad: los chicos en sus motitos, la plaza, la hora de la siesta, las vueltas, la heladería como lugar de reunión. Claramente, la vida de un pueblo es distinta a la de una ciudad grande. Hay una Argentina profunda que no está en las capitales y es muy interesante de contar”. (Bernades, 2014)

Barrionuevo plantea una historia rodada en un pueblo de Córdoba, pero que podría haber sido rodada en cualquier pueblo del país. La historia que transcurre en este lugar tiene como temática, en palabras de Roger Koza “la libido, esa fuerza incontenible que traspasa el cuerpo adolescente y a la que resulta difícil habituarse. Prácticamente todas las escenas tienen conexión con ese impulso vital. Todos los personajes secundarios -los adolescentes del filme- están obsesionados con el despertar sexual. Discretamente, del mismo modo, la sexualidad definirá las acciones” (Koza, 2014).

Al avanzar la trama integrando cuestiones físicas y culturales del ser humano como la sexualidad, sin mostrar el modo particular en que se vive esa sexualidad, la temática se hace universalmente abstracta (Casalla, 1988), sin anclaje en ese pueblo cordobés, y es aquí donde hay una tensión entre lo particular local, propio de la cultura cordobesa y lo universal con desarraigos culturales. Es así que se logra una universalidad en el relato, pero desprovista de una situacionalidad que la enriquezca.

En este sentido la progresión y desarrollo del cine cordobés muestra cada vez más este desequilibrio, mientras que el panorama en Corrientes sostiene su apuesta por la tensión.

Luego de la trascendencia de “Isidro Velazquez, La Leyenda del Último Sapucay” (2010, Camilo Gómez Montero), comienza en 2011 a producirse la serie federal de ocho capítulos “Payé”, que lleva el mismo nombre que la productora que co-fundó Camilo Gómez Montero. Los Capítulos de Payé logran una concordancia con el perfil que su director y el resto de realizadores de Payé, vienen promulgando desde el primer cortometraje de 2004 “El señor de los pájaros”. “Payé”, cuenta en cada capítulo la historia de un mito de la cultura del litoral, por ejemplo en el capítulo 1 “Yací y el cambacito del agua” va narrando la leyenda del Cambacito del Agua, el espíritu de un niño que fue asesinado por su patrón y que hoy vuelve para ayudar a los inocentes y vengarse de los opresores. En el capítulo 2, se narra la historia del particular personaje de culto San La Muerte, que tiene miles de adeptos que le rezan y glorifican principalmente en la provincia correntina. Con cada capítulo se reafirman imaginarios fuertes de la zona que hacen a la identidad pero con la vuelta de tuerca del campo fantástico, que permite un cruce inusual.

Al tratarse de un grupo reducido de representantes del audiovisual correntino es fácilmente identificable una estética definida en sus producciones y homogénea entre el grupo realizador. Siguiendo la línea estética propuesta en “El señor de los pájaros” e “Isidoro [...]”, las piezas audiovisuales producidas hasta el momento muestran cuidadas composiciones plásticas de los encuadres, planos equilibrados y armónicos utilizando la cámara en mano solo como recurso expresivo en los momentos en que la historia avanza por escenas más dramáticas. Los relatos son producidos con un rigor clásico, con una curva dramática compuesta por los tres actos de introducción, nudo y desenlace. Adaptan a los cortometrajes y a la televisión las estéticas y puestas de un cine narrativo, de comunicación social.

Estéticas Cordobesas

Inés Barrionuevo, directora de “Atlántida” afirma que lo que lo único que define al cine cordobés es que es de Córdoba. La diversidad de miradas ha propiciado un terreno para la experimentación y modos de producción que, a grandes rasgos, no se diferencian de los de Buenos Aires, integrando el cine cordobés a la línea general del nuevo cine argentino, a excepción de algunas películas aisladas fuertemente identitarias como “De Caravana”. Quizás hay una diferencia de actitud. Tal vez, como dice el crítico Horacio Bernades lo que lo diferencia del cine porteño, es “[...] la modestia. Ninguna película cordobesa aspira a demostrar que su director es un genio o que desborda talento, o que está destinado a dejar una marca indeleble en la historia del cine, como muchas veces sucede con el nuevo cine porteño” aunque esta cuestión excede lo puramente audiovisual.

Resulta imposible definir una estética que caracterice en términos formales al cine cordobés. Debido a su heterogeneidad podemos identificar la influencia de cierto cine clásico argentino así como también de estéticas contemporáneas del cine de autor, mezclando propuestas estrictamente narrativas (como “De caravana”) y otras más exploratorias (“Atlántida”).

Estéticas Correntinas

Mientras el cine cordobés sigue sorprendiendo desde sus primeros films por su heterogeneidad, representando tanto historias “universales” como de imaginarios particulares y situados, las producciones correntinas dirigieron sus esfuerzos hacia una televisión regional de calidad.

En lo estético consideramos que lo enriquecedor de las producciones correntinas no es su diversidad, sino su homogeneidad. Todos los realizadores, que se diferencian en estilos y géneros, poseen la misma convicción de recuperar y reafirmar la cultura guaraní y sus rasgos culturales identitarios a partir de diferentes estrategias formales. Así lo expresa Camilo José Gómez: “estamos acostumbrados a ver historias de afuera,

lamentablemente los pueblos que no se ven a sí mismo carecen de identidad. Queremos reflejar a nuestra gente. Al tipo que hace su ladrillo. En Payé se ven los mitos desde el pombero hasta San La Muerte, son nuestras historias contadas por correntinos”.⁵

Resulta importante para la identidad de un país que se reconozca la diversidad de culturas regionales, es así como será deber entonces, de los cineastas hacer que esas culturas sean universales.

Bibliografía

- Bernades, H. (2014). “Si hay algo valioso en el cine cordobés es su heterogeneidad. Entrevista a Rosendo Ruiz, Inés Barrionuevo y Leandro Naranjo”. En *Página 12*. Martes 4 de noviembre de 2014.
- Bernades, H. (2014b). “El nuevo cine cordobés sigue con su ascenso irresistible”. En *Página 12*. 18 de febrero de 2014.
- Casalla, M. (1988). “La fábula del banquete tecnológico universal”. En *Tecnología y pobreza*. Buenos Aires: Fraterna.
- Koza R. A. (2011). “Vivir su vida” en blog *Con los ojos abiertos*. En línea en: <<http://web.archive.org/web/20110513022509/http://ojosabiertos.wordpress.com/2011/01/24/criada-entrevista-a-matias-herrera-cordoba-bis/>>
- Koza, R. A. (2014). “El espíritu de la colmena” en blog *Con los ojos abiertos*. En línea en <<http://ojosabiertos.otroscines.com/atlantida/>>

⁵ http://www.corrientesonline.com/notix2/noticia/54381_apayea-y-aparanaa-arte-e-historia-que-reflejan-la-cultura-correntina.htm

PARTE III

Interpretaciones críticas

CAPÍTULO 8

Charla con Carlos Vallina

Juliana Schwindt

Durante el primer cuatrimestre de 2014 los alumnos de la Cátedra de Realización 4 (DAA FBA UNLP) llevaron a cabo una experiencia audiovisual colectiva, denominada “Film Aula”, un largometraje grupal que tomó como tema central la figura del escritor Julio Cortázar, en conmemoración por los cien años del nacimiento del escritor. La iniciativa proponía la realización de un cortometraje por cada grupo de estudiantes (quince grupos en total) y, mediante debates colectivos, que los mismos fueran integrados a un film sobre la vida y obra de este autor. Aunque el punto de partida fue de los docentes de la materia, las decisiones que se tomaron surgieron de largos debates de todos los grupos, en donde se plantearon posibilidad, beneficios, riesgos de cada decisión. “Cort(os)azar” fue estrenado en el Festival de Cine Latinoamericano de La Plata en Septiembre de 2014.

Luego de ver el film, Carlos Vallina visitó la cátedra de Realización 4 (en la cual fue titular desde el año 1996 hasta 2012) para comentar y dialogar con los alumnos acerca de sus impresiones.

Primeras palabras

Siempre fue una preocupación de la cátedra de Realización 4, a lo largo de los años, que el proyecto final que desarrollan los estudiantes no se agolpara en marzo, entregándose caliente, sin tiempo para la reflexión y los comentarios críticos, con una evaluación que fuera más un acto de clínica periodística, y no de evaluación pedagógica; porque al final del ciclo que no hay posibilidad de transformarlo, de reconsiderarlo. La idea siempre fue la de empujar y motivar para que las realizaciones se hicieran cuanto antes.

Eso me parece muy valioso de esta experiencia de Cort(os)azar, porque lograron, con una gran capacidad de trabajo, proyectar un film prácticamente antes de la mitad del año.

Digo film en un sentido no de soporte, sino de concepto, de un lenguaje. Y en ese plano me parece muy valioso poder encarar esta charla, poder hacerla posible sobre la base de entender esa transferencia de la lectura de Cortázar y su representación en la pantalla. Poder ver cómo las puntas de los quince trabajos operan. Cómo fueron armados en una especie de totalidad, un panóptico, un mundo global, de relaciones, que son más o menos aprehensibles y que no son meras transferencias de un relato, de un poema.

Uno de los rasgos que a mí me interesan, como realizador, crítico, creador, y docente, es trabajar esa zona de lo intelectual en el campo de los medios. Generalmente, ha habido un gran ataque a la idea de la razón

crítica, que lo que yo vengo a hacer ahora, hoy, es un acto intelectual. Es pensar qué vi de ustedes, pensar qué creo yo del cine, y en consecuencia pensar qué creo de un proceso de creación.

Sobre el cortometraje El Río (Burtoli, Cherry, Rodríguez) fragmento inicial de Cort(os)azar

Hay un tabú de los grandes maestros del cine y la literatura, que es muy difícil ver, y es el tabú de la realización sexual. No digo que hoy no se realice en el campo cinematográfico, lo que pasa es que lo tratan como una especie de lugar difícil de acceder. Pero ustedes han trabajado la sugerencia, el clima, las emanaciones que surgen de la relación entre dos amantes. El comienzo con un personaje de espalda, es interesante; el papel del escenario, el paisaje, y las relaciones de sordera de la discusión, esa “cosa típica” de esa relación de diáfora entre el deseo y el fracaso.

Objetivación e historización

No hay proceso realizativo, creativo, que no implique una conciencia crítica de parte del creador. Es decir, no somos hacedores a ciegas, somos en un plano artistas, y frente al mismo objeto, también científicos. Tenemos una visión que puede objetivar algo: ¿qué es objetivar? Que la obra que hacemos tenga una dimensión evaluable por la sociedad y por la historia.

Ningún film es mejor que otro que haya sido hecho en el pasado. Del mismo modo, ningún film que se haga ahora debe olvidarse de ese pasado. Es lo que nosotros llamamos historización de aquello que “podría” ser ahora. Es una genealogía, yo vengo de una familia, de una estructura biológica, psicosexual, social, política; de algún lado nací, y eso lo traigo, aunque no sea muy consciente, traigo una historia conmigo.

Relato poético

¿Qué es el cine? Algunos lo usan como una dimensión significativa para determinados objetivos, que no son exactamente estéticos, sino que tienen otra construcción: usan el cine. Y el cine es un episodio absoluto de la sociedad, está perfectamente bien ese uso, pero no configura lo cinematográfico. Esta distinción que yo uso es la que plantea Bresson: hay cine donde uno trabaja la sociedad, los temas; y ustedes lo que han hecho no es cine, es cinematógrafo, es escribir con imágenes y sonidos, una estrategia que tiene carácter de otra naturaleza, vamos a llamarle relato poético.

¿Qué significa la poética del lenguaje del cine? Fíjense que interesantes las discusiones que he tenido con ustedes. Las frases son muy lindas. “En el pasillo me dijeron”, dijo un compañero. Hay que ir al pasillo, porque evidentemente en el pasillo hay algo que nos permite montar mejor las películas, o por lo menos discutir las, porque quizás los profesores deben ser medios dictatoriales, no te dejan, entonces vas al pasillo y ahí encontrás la resolución. Porque el pasillo es, en todo caso, ese lugar donde delibera el inconsciente, la sensación, y eso es lo que yo hice el otro día, cuando vi Cort(os)Azar.

No puedo hacer un análisis totalmente racional, crítico, para eso tendría que ponerme con el material en la pantalla de mi casa, hacer anotaciones y consideraciones. La primera impresión es que hay un acto contradictorio extraordinariamente interesante, del cual quizás ustedes deben hacerse cargo y es que todavía el material está en el proceso de construcción, para eso estamos estudiando, pero el lenguaje como dicen los psicólogos lacanianos, el lenguaje nos denuncia, nos dice, nos expresa.

Tiempo y espacio en Cortázar

Cortázar, en el '82, en el contexto de la guerra de Malvinas, escribió un libro que ustedes quizás conocen: *Los Autonautas de la Cosmopista*.

Cortázar hizo un viaje, con Carol Dunlop. Se subieron a una de esas camionetas relativamente modestas, y recorrieron el trayecto que va de Paris a Marsella, deteniéndose en paradores donde hay baños, estaciones de servicio, o a veces nada más que una caseta para parar un rato.

Y Cortázar, lo que dijo fue: esto es lo que yo puedo hacer por Malvinas, no puedo estar allá, pero quiero que sepan que a mí me preocupa y me duele lo que está pasando, y quiero hacer un viaje, aunque sea mínimo, que es un motivo típico de Cortázar. Fue el viaje de cualquiera de los cuentos, donde hay un pase de tiempo y quizás, alguien que está andando en moto hoy, aparece después de un golpazo, como viviendo la experiencia de un habitante precolombino.

El tiempo y el espacio, son los dos elementos que tienen mucho que ver con esta conversación. Uno de ustedes dijo recién: “poníamos un plano, sacábamos, nos parecía que era real, demasiado real, no real”. Lo que nos pasa cuando hacemos trabajos es que nos enfrentamos a algunas cuestiones que son dignas de considerar desde el punto de vista estético, desde el punto de vista de la discusión crítica, porque si algo hacemos en el cine, es aclarar al público. No digo que no lo confundamos, que no trabajemos sobre la percepción, que no discutamos la atención, pero lo único que nos justifica es el público y el tiempo y el espacio son ejes de esa aclaración.

Sentido

En el año 1953 Lacan escribe sobre el papel de la palabra en la construcción de psicoanálisis. El problema de la palabra, es decir, cómo digo lo que digo, es transferible a la imagen audiovisual. Cuando planteo determinada imagen audiovisual emprendo la búsqueda de una pulsión, de una necesidad, de un deseo, de tratar de construir algo que dé sentido.

Y dar sentido, es lo más complejo del mundo, es lo más difícil. Ustedes lo deben ver en su vida cotidiana. Hay una famosa frase “Yo no te quise decir eso”, y ese malentendido es el problema: cuando tenemos que decir, tenemos que decir.

Todos tenemos guiones en la vida: “Hola, buen día”, y si mi esposa no me da un beso luego de ese saludo hago un quilombo, porque eso se sale del guión. Ella suele levantarse más tarde que yo y darme un beso. Si no lo hace algún problema tenemos. Entonces, “¿Te pasa algo?”. Esos son nuestros films.

Impresiones

A mí me gustaría dar una impresión sobre el conjunto de Cort(os)azar, en base a estas conversaciones que hemos tenido. Sobre qué significa trabajar un material, y viendo motivaciones muy interesantes.

Me parece pertinente entonces, mencionar las charlas de filósofo Gilles Deleuze, que como ustedes saben escribió varios textos sobre el cine. Y simplemente, en Deleuze, lo que está en discusión, más que el cine, es lo que él llama posestructuralismo.

Lo que está discutiendo entonces, es aquello que ustedes conocen como historia o memoria, que es Mayo del '68. Lo que pasó en Francia: una movilización juvenil, estudiantil, obrera. Pero también en el '68, en México, hubo una matanza de estudiantes muy poderosa: la matanza de Tlatelolco, todavía pendiente de justicia:

más de 400 estudiantes fueron masacrados por un gobierno teóricamente democrático. Y en Argentina, en el '68 estaba el dictador Onganía, y en el '69 se va a dar uno de los episodios más profundos de la Argentina, el Cordobazo: una movilización obrera y popular de enorme significación, que echó por tierra a esa dictadura, aunque no generó, en algún sentido, el final de esa fuerza; sino que, a posteriori, hubo un proceso que todos ustedes conocen.

Pero lo real es que cuando los filósofos, los teóricos, incluso los críticos de cine, hablan de obras de la posmodernidad, lo que se pone en discusión, es cómo los procesos sociales, históricos, políticos, influyen en el lenguaje. No solamente en el lenguaje oral, en las escrituras, en el periodismo, en las novelas, en Cortázar.

Los filósofos sólo nos dedicamos a crear conceptos, ustedes hacen bloques de movimiento duración; eso dice Deleuze. ¿A eso le llama a El Ciudadano (Orson Welles, 1941), a Nazareno Cruz y El lobo (Leonardo Favio, 1975), a El dependiente (Leonardo Favio, 1969), a El Aura (Fabián Bielinsky, 2006), a Un condenado a muerte se escapa (Robert Bresson, 1959)?, ¿Bloques de movimiento duración? El cine y el lenguaje son otra cosa. Ahora, acierta cuando dice hay algo en común entre la ciencia, la poesía, la vida cotidiana, y que es el espacio del film.

La materia de los sueños del ser humano es el espacio y el tiempo, aún en las más oscuras pesadillas. Y Cortázar tuvo una pesadilla una noche, la escribió al otro día, y se llamó Casa Tomada. La pesadilla del desalojo, de un hogar, de una pareja de hermanos.

El hablar del cine

Podemos calcular, podemos hacer geometría, matemática del film. Dice Edgar Allan Poe, que algo sabía de poesía y de creación, que hizo El Cuervo basado en una lógica matemática, e hizo sin embargo un poema. Pero lo que no está codificado es el habla. Ustedes trabajan el hablar del lenguaje del cine, es decir, aquello que no está codificado.

¿Cómo interpreto yo lo que dice Cortázar? ¿Cortázar dice esto mismo que estoy diciendo en mi interpretación Porque si no es así, no me basaría en Cortázar. Cortázar me inspira pero yo lo hago a mi manera, es esto lo que a veces llamamos una transferencia libre indirecta, un traspasamiento indirecto, libre de toda tutela.

En *Rayuela* Olivera pide un paquete de yerba a Ingrid, que se ve por la ventana al otro lado del edificio; Ingrid dice que sí, pero que lo tiene que ir a buscar. Entonces Olivera pone un tablón entre los dos edificios, a unos cuatro metros del suelo, y se aventura a pasar por el tablón. En lugar de bajar, tocar el timbre de Ingrid, tomar el paquete y volver. Pero no, a Olivera se le ocurre pasar por un tablón, lo pone trabajosamente, y es riesgoso; pero él va, Ingrid le da el paquete y Olivera vuelve a su casa. Y no es lo mismo que haber ido por abajo.

Cortázar y las imágenes

En Cortázar anida naturalmente uno de los factores fundamentales del desarrollo de la estrategia del lenguaje cinematográfico. Cortázar es un enorme literato, que entendió las razones y la lógica de la imagen, y es por eso que es contemporáneo, actual y sigue vigente. La contemporaneidad en Cortázar, se debe a que en su relato la imagen tiene un valor central.

Cortázar hace que lo real, que pasa desapercibido, se convierta en una dimensión muy importante y muy significativa en mi percepción.

Tiene un cuento muy bello: "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj". A alguien le regalan un reloj, y Cortázar de alguna manera termina diciendo: ojo con ese regalo, porque a partir de ahora te van a marcar el tiempo, vas a tener un estadio, un *timing*, una necesidad de cumplir con ese reloj.

Y hay una frase de Cortázar que dice “En realidad a tí te regalaron al reloj”. Esa inversión de lo real, es fantástica porque lo que nos hace ver Cortázar no es una ilusión de lo real, sino ver lo real bajo una nueva luz. Esto tiene que ver con el cine: es esencialmente un universo que no parece ser real, que puede ser onírico, pero que siempre, cuando cumple su condición básica, es esencialmente narrativo.

Cuando uno abandona el campo narrativo tradicional, lo abandona porque hay un acto de lenguaje, y ese acto se convierte en una relación con lo real.

En *Rayuela*, Olivera, en esos veranos de Buenos Aires, se pone a arreglar una baldosa rota. No había nadie en la literatura Argentina que diera el detalle de un tipo tratando de arreglar una baldosa, que finalmente no arregla. Uno se estremece, se conmociona, de cómo Cortázar nos dio la posibilidad de volver a ver lo real, con la condición de que ahí hay una estrategia que tiene que ver con el modo en que el lenguaje opera sobre el tiempo.

Acontecimientos en Cortázar y en Cort(os)Azar

Todos pueden crear: un científico, un artista, un ama de casa puede crear. Yo divido la creación en cuatro prácticas: la vida cotidiana, la práctica artística, la práctica científica, y la práctica religiosa. Esta última poco estudiada como fuente de creación, pero hay personas que conocen a través de la religión.

¿Qué sucede con la práctica religiosa? Se confunde a veces con la práctica política del arte. Se producen sentimientos, emociones, imágenes, que nos parece que están alojadas en eso que está diciendo Cortázar. Pero si no tenemos una concepción de un concepto Cortázar, es probable que nos domine una poética que en realidad es religiosa, o sensible, o romántica. Y no en el sentido histórico; sino en el sentido de que tenemos que dar un concepto, porque mi necesidad es reconocer lo real a través de su distorsión, esto es Cortázar. Hacer del acontecimiento una aventura, un concepto, eso me permite decir que Cortázar me permite conocer mejor lo real ¿Ha pasado eso con los trabajos de ustedes? Este es el interrogante.

¿Qué tiene que ver el cine con lo real? No hay un solo artista en el mundo que no quiera ser comprendido como un transformador de lo real, como alguien que ve lo real pero que no se satisface con su sola existencia, sino que quiere hacerlo percibir en su dimensión, hasta el fondo. En consecuencia, el traslado de los relatos de Cortázar a sus propias obras audiovisuales no debe olvidar esa primera necesidad del autor, que hace que un narrador haya tenido el deseo de construir un universo que permita ampliar los horizontes del espacio y el tiempo.

Lo real

Un film no puede ser solamente un juego sensorial, la disposición de fragmentos de mundo que pueden conectarse en una especie de festival de la imagen o de representación de aquello que sugiero, sino que es la consecuencia de una postulación, de una posición frente al mundo.

Leonardo Favio buscaba la esencia de lo popular en el corazón de lo popular, lo que lo convierte en el más grande cineasta que dio la Argentina.

Se pueden buscar otras cosas, se pueden hacer bloques de movimiento-duración (según Deleuze), se puede construir, dirigir el sentido, hacer discursos, pero cuando uno construye un relato cinematográfico, lo fundamental es que tiene que haber un concepto.

Ustedes y Cortázar

Muchos han querido ver connotaciones, sugerencias e interpretaciones en el film; y es posible que todas

ellas tengan algún valor de época, porque lo que ustedes han hecho es único e irrepetible. Lo que ustedes hicieron con Cortázar en este trabajo va a servir para reinterpretarse, para ver qué experiencia hicieron; y para sentir el grado de relación entre lo real, el cuento de Cortázar, las motivaciones narrativas, los deseos poéticos y las referencias que tienen.

A través de las sensaciones de los trabajos cortazarianos, las expresiones de su propia necesidad interior, subjetiva, de sus imaginarios, sus deseos, de configuración y juego con la imagen; lo que traté de buscar fue el grado de relación que éstos puedan tener con el mundo real, y lo tiene.

Si uno ve atentamente, ese juego se dio, como un deseo de encontrar un sentido a lo real, que no fuera la convención, y en ese sentido a mí me parece que es muy saludable lo que hicieron, porque buscaron por el lado de salir de la estrategia de la imitación.

El espectador

Lo único que vale la pena es el espectador. Si no le damos esos fragmentos de mundo para que arme, el espectador se va a sentir ante un juego de pantalla, ante un juego al interior de las claves que el realizador propone para una especie de interpretación subjetiva sin ningún otro control que su propia interpretación, donde no hay huecos, no hay respiración, y esto es una crítica al trabajo.

El espectador no quiere ver una especie de *happening* o de instalación en la que disuelven las fronteras de los sentidos de los relatos, porque para eso los relatos de Cortázar tienen principio y final. Esa disolución, también tiene que ver, para mí, con haber votado; la democracia a veces sirve para muchas cosas, pero no para un campo estético. No hay un contenido discutido críticamente.

Cada vez que ustedes hacen un ejercicio, es una obra, en la que el contacto del espectador se da a través de sus sentidos, esencialmente el oído, y esencialmente la visión.

Muros y construcciones

Yo amo mucho a Pink Floyd, sobre todo a *The Wall*, y ustedes saben que los muros que encierran a las personas debemos derruirlos. El cine está para eso, para liberar todo muro de sentido. Entonces, cuando uno piensa en qué voy a hacer con un cuento de Cortázar, lo primero que debo hacer es encontrar una conceptualización fuerte, cuál es mi necesidad para narrar algo. Qué tipo de construcción voy a hacer en estos pedacitos, porque no voy a tener más que fragmentos de mundo, no necesito más. Porque creo en la totalidad.

El cine es el lugar que completa la totalidad pero sólo sobre la base de trabajar ladrillito a ladrillito. El edificio más grande del mundo, es ladrillito a ladrillito.

¿Qué es tener una idea en cine?

Esto me parece central para pensar los ejercicios que celebramos, porque lo hicieron en tiempo y forma. Le dieron forma, a un tiempo de ustedes.

El espectador, con lo único que cuenta, es con el accionar de su visión, y de su audición, que van a asociarse. Si no prestamos la debida atención, en la elaboración de la construcción, es como que hagamos una casa y no pensemos en quién la va a habitar. Necesitamos diseñarla para alguien. No es simplemente un problema de taquilla, o de cantidad de espectadores, o de masividad. Es para que el espectador intervenga, goce con

las relaciones que se le asocian, con las cosas que no están completas, con las que están permitidas para que él las complete, en su disfrute, en su percepción y en su goce.

Entonces, una crítica al trabajo, de adaptación de Cortázar, a mí me permite percibir, que lo que hubo esencialmente es una aceptación entusiasta de una propuesta para trabajar en tiempo y forma, y en una breve duración, un conjunto de elementos referenciales. Pero al mismo tiempo, tengo la sensación, que es una sensación respetuosa y cariñosa, de que no hubo una discusión profunda sobre el concepto. También nosotros tenemos necesidad de crear conceptos en nuestros relatos, que las narrativas no son, y esto es algo particular de Cortázar, ningún mundo imaginario.

Muchos de los films que ustedes ven, no son la locura hollywoodense, son la expresión de lo real, y una respuesta al imaginario, pero una respuesta narrativa.

La sensación que tengo es que Cortázar imaginaba sobre lo narrativo, anclaba al lector en un mundo reconocible, y al mismo tiempo, que lo desconcertaba, con la capacidad, en su modo de narrar, hacía vivible y sentible la realidad de otra manera.

¿Lo viví yo eso con los relatos de Cortázar elevados a su trabajo? Relativamente.

Esto no quiere decir que no lo celebremos, pero hay que estudiarlos críticamente para volver un poco a hacer filosofía, desmintiendo a Deleuze. Necesitamos reflexionar sobre qué necesidad tenemos para recuperar un mundo táctil espectral, un mundo de sensibilidad, de contacto, de vivencia, de emociones.

¿Me emocioné con lo de ustedes? No.

¿Me emocionó con Cortázar? Sí.

Quiero ser sincero.

Si me odian, háganlo afuera.

Los autores

Marcos Tabarrozzi (Coordinador)

Es Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual y Profesor en Comunicación Audiovisual (DAA FBA UNLP). Es Profesor Titular de Realización 4. Como docente dicta clases de estética y realización integral en la UNLP, la UBA y la UNQ, en grado y posgrado. Investigador categoría III, ha escrito capítulos de libros, artículos y veinte ponencias para congresos sobre estética y cine. Como realizador se desempeña en el campo documental, con trabajos que participaron en festivales nacionales e internacionales.

Carlos Vallina

Es Doctor en Comunicación Social (FPyCS UNLP) y Licenciado en Cinematografía (FBA UNLP). Es Profesor extraordinario en categoría de emérito en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP) y dirige la Especialización en Comunicación Audiovisual Digital de la UNQ.

Es investigador categoría I y ha dirigido proyectos de investigación sobre el cine argentino contemporáneo. Publicó varios libros: sobre la recuperación de la carrera de Cinematografía de la UNLP, la vida de Raymundo Gleyzer y la obra de Fabián Polosecki, entre otros. Como realizador ha ganado premios en el país y el extranjero y es responsable de los uno de los filmes políticos más importantes del cine latinoamericano, *Informes y testimonios* (1973).

Doctor en Profesor extraordinario en categoría de emérito.

Nicolás Alessandro

Es docente, investigador, realizador y guionista audiovisual. Licenciado en Realización de cine, video y tv (DAA FBA UNLP), se ha especializado en la enseñanza del guión audiovisual en la UNLP y el UNA. Es Profesor Titular de Guión Documental en el UNA. Ha dirigido el telefilm "Avanti" (2013), ganador del premio al Mejor Video Educativo en el Festival de Rosario.

Fernando Arizaga

Es Licenciado en Realización de cine, video y tv (DAA FBA UNLP) y docente de las cátedras Realización 4 y Producción de textos. Dicta seminarios sobre cine y conduce un programa en AM Universidad.

Leonardo Florentino

Es Profesor en Comunicación Audiovisual (DAA FBA UNLP) y realizador audiovisual, especializado en documental y cámara, con participación en proyectos televisivos para INCAA y señales públicas.

Ramiro García Bogliano

Es egresado de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba) y docente en la UNLP desde hace ocho años. Ha realizado cortometrajes y largometrajes vinculados al género de terror, con premios internacionales. Es director del film "Penumbra" (2013), estrenado en salas comerciales.

Verónica Robaldo

Es Comunicadora Audiovisual (FBA UNLP) y se desempeña como productora de proyectos para el INCAA. Como tesista de la Licenciatura en Realización viene investigando hace tres años la vida y obra de Leonardo Favio.

Leandro Rodríguez

Es Profesor en Comunicación Audiovisual y docente de realización y tecnología en la UNLP y la UNQ. Es fundador de la productora Cine Torcido.

Juliana Schwindt

Es Profesora en Comunicación Audiovisual. Como realizadora y productora, sus cortometrajes (entre los que se destaca Elena en el agua) han ganado premios nacionales e internacionales.

Realización audiovisual : forma, concepto y política / Marcos Tabarrozzi ... [et al.] ; coordinación general de Marcos Leonardo Tabarrozzi. - 1a ed adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1328-9

1. Audiovisual. I. Tabarrozzi, Marcos II. Tabarrozzi, Marcos Leonardo , coord.
CDD 778.5

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016
ISBN 978-950-34-1328-9
© 2016 - Edulp

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA