

el extranjero

AÑO UNO NÚMERO CERO | NOVIEMBRE 2002 | \$3

PUBLICACIÓN DE ESTUDIANTES
DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
FBA UNLP

el extranjero

Revista Estudiantil del Departamento
de Comunicación Audiovisual de la
Facultad de Bellas Artes de la UNLP

Coordinación General

Lic. María Alejandra Rómoli

Director

Javier Demaría

Responsable Área Redacción

Germán Celestino y Monti

Responsable Área Diseño

Esteban Ferrari

Responsable Área Producción

Emiliano Mircovich

Colaboradores Permanentes

Mauricio Jiménez, Mariela Rodríguez,
Diego Rojas, Edgardo Roller,
Magalí Savegnano

Colaboran en este número

Fabrizio Basilotta, Raúl Lazo,
Mariela Cantú, María Clara Beverini,
Yésica Martínez, Melisa Merchinick,
María Pérez Escalá, Marisol Tur,
Marcos Tabarozzi, Karina Soto,
Hebe Lis Tomkevicius, David Bressan,
Martín Bastida, Mariana Jubany

Diseño y diagramación

Lucía Larrama
Federico Kenny
Federico Higashino

Fotografía

Melisa Mutchinick

Ilustraciones

María Laura Pires
Pablo Giribaldí
Roberto Pérez Escalá

Proyecto Editorial Original

Lic. María Alejandra Rómoli

Impresión

ABC Print

Permitida la reproducción parcial de esta
publicación citando fuente y autor.

SU

escrito en el cuerpo / TESIS

Investigación / **La enunciación de cristal** / Camila Bejarano / p6

Realización / **Suelo Argentino** / Pedro Diez / p10

encuentros cercanos / ENTREVISTAS

Con **Jorge Coscia**. Director / p15

ojos de serpiente / CRITICAS

El bonaerense / El-La-Un / Mariela Rodríguez / p20

Bolivia / Otro país / Jubany Mariana / p22

Caja Negra / El vacío como respuesta / Marcos Tabarozzi / p26

Un oso rojo / El proyccionista / p29

el gabinete del doctor caligari / ENSAYO-OPINION

Yo veo juego / Germán Monti / p32

Cine bélicamente político: Hollywood en la mira / Martín Bastida / p34

La mirada de Leonardo Favio / Mauricio Jimenez / p36

contra viento y marea / PRODUCCIÓN

AUDIOVISUAL PLATENSE

Ficción / Estado de Sitio / p40

Documental / Nosotros y los otros / p44

Tirada: 1.000 ejemplares
Reg. Prop. Int. en trámite.
ISSN en trámite.

Las notas firmadas son responsabilidad de sus
autores. La revista no comparte necesariamente
las ideas y opiniones expresadas en sus textos.

Para comunicarse, publicitar y suscribirse:
info@el-extranjero.com.ar
<http://www.el-extranjero.com.ar>

EL EXTRANJERO / Facultad de Bellas Artes UNLP
Diagonal 78 esquina 10 – La Plata (1900)
Buenos Aires – República Argentina

mario

“el sillón de homero” / DOSSIER

Ne me quittez pas / Clara Beverini - María Perez Escalá / p49

TV como estímulo / Mariela Cantú / p51

El Polo de la TV / Diego Rojas / p53

todo sobre mi madre / HISTORIA DE LA CARRERA / p56

los sospechosos de siempre / DOCUMENTOS UNIVERSITARIOS

Discurso de apertura del ciclo lectivo de la U.N.L.P. de 1973

a cargo del rector Profesor Rodolfo Agoglia. / p57

mentiras verdaderas / TEXTOS APÓCRIFOS

Lovisa Gustavson, el fotógrafo del mas allá / p68

dioses y monstruos / SEMINARIOS Y CONFERENCIAS DE VISITANTES

Albert Camus: “El artista es el testigo de la libertad” / p72.

ese oscuro objeto del deseo / RESEÑAS / p74

Películas: Memento | Rashomon | Invasión | Truffautianas.

Libros: Diccionario de cine | Interrogaciones sobre Hitchcock | El rostro en el cine

CD: Banda musical de la película “Central do Brasil”

CD-ROM: El medio es el diseño

sólo por hoy / CARTELERIA DE INFORMACIONES / p77

no charles chaplin / CARTAS DE LECTORES / p78

FE DE ERRATAS

Y si...somos humanos y para perdonar estos yerros hay que ser demasiado demasiado divino. Pasa hasta en las mejores familias y la nuestra, no es un dechado de virtudes precisamente. Además de los muchos errores ortográficos y otros, pasó esto:
(C es columna y P es párrafo)

Página 2: (el extranjero) Donde no dice nada, debe decir: Diseño de marca Juan Matias Camburu.

Página 4: P2: Donde dice: ... la ira de Nanook... Debe decir: ...la risa de Nanook..

Página 11: C2 – P 1: Donde dice: ...para reforzar la idea de la repartición constante... Debe decir: ...para reforzar la idea de la repetición constante...

Página 14: El nombre Carlos Benítez que aparece como firmando la nota corresponde sólo a la última cita: "...nos catapulta hacia ... hay por desenterrar".

Página 19: C1 – P1: Donde dice: Nosotros dependemos *Apasionados*... Debe decir: Nosotros defendemos *Apasionados*...

Página 29: P1: Donde dice: ... matricula idóneo bombero. Debe decir: ...matricula e idóneo bombero. P3: Donde dice: ...familiar que cinéfilo... Debe decir: ...familiar antes que cinéfilo...

Página 30: C2 – P1: Donde dice: ...kapanga cargador... Debe decir: ...capanga cagador... P3: Donde dice: ...si no me entran a lavar las voces... Debe decir: ...si no se me entran a lavar las voces.

Página 31: C1 – P1: Donde dice: ...dolorosamente aludido o postergado? ¿Es otro borgeano en lo ... Debe decir: ...dolorosamente eludido o postergado? ¿Es ese otro borgeano en lo... Donde dice: ...de Wayne en EL GABINETE... Debe decir: ...de Wiene en EL GABINETE... Donde dice: ...por las de la malicie y la comodidad... Debe decir: ...por las de la molicie y la comodidad. C2 – P2: donde dice: ...estos deberias rebelarse en forma... Debe decir: ...estos deberían revelarse en forma...

Página 35: C1 – P2: Donde dice: *Enemigo al asecho*... Debe decir: *Enemigo al acecho*

Página 36: Donde dice: *Walter Micseli*. Debe decir: *Walter Micelli*

Página 40: Aclaración de Información errónea: El proyecto *Costo Argentino* surgió de un grupo de Instituciones, todas integrantes de la FEISAL (no a título oficial de esa Federación). Estas Instituciones –Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Departamento de Cine y TV, Escuela de Artes, Fac. de (ENERC), Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Departamento de Cine y TV, Escuela de Artes, Fac. de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Escuela Provincial

de Cine y TV de Rosario (EPCTV), Instituto de Arte Cinematográfico de la Municipalidad de Avellaneda (IDAC), Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación de la Universidad de Entre Ríos, Centro de Investigación Cinematográfica (CIC) y Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC)– sumaron esfuerzos y obtuvieron el apoyo del INCAA para la concreción del proyecto, sin el cual sería inviable, ya que este se hace cargo de una instancia sumamente costosa como es el pasaje a filmico (tape to film) que posibilita la exhibición del largometraje en salas de cine.

Página 68: P1: Donde dice: En su dialéctica enciclopédica sobre... Debe decir: En su didáctica enciclopedia sobre... Donde dice: ...súbditos arrebatos... Debe decir: ...súbitos arrebatos... P2: Donde dice: Luubischt y Billi Wilder... Debe decir: Lubistch y Billy Wilder... P3: Donde dice: ...íntimo que sostiene la trama... Debe decir: ...ínfimo que sostiene la trama...

Página 69: C1- P3: Donde dice: ...y hasta las que existían incluso las inventaba... Debe decir: ...y hasta las que no existían incluso las inventaba... C2 – P3: Donde dice: La película avanza de chistes... Debe decir: La película avanza entre chistes...

Página 70: C1 – P1: Donde dice: ...hasta que finalmente pensó ni deseó que sucediera... Debe decir: ...hasta que finalmente sucedió lo que nadie pensó ni deseó que sucediera... P2: Donde dice: ...una encomiable e irreprochable,... Debe decir: ...una obra encomiable e irreprochable,... P3: Donde dice: ...se sabía que la existía fotografía... Debe decir: ...se sabía que la exquisita fotografía... Donde dice: ...y clínico pragmatismo... Debe decir: ...y cínico pragmatismo...

Página 71: P2: ...la recuerda con sus piernas... Debe decir: ...la recuerda por sus piernas...

Página 73: al final, donde no continúa nada de esta sección Dioses y Monstruos, debería encontrarse la prometida conferencia "El artista es el testigo de la libertad" (título que tampoco aparece), un tanto extensa como para incluirla en esta Fe de Erratas. Por lo que prometemos cumplir esa promesa en el próximo número.

EL EXTRANJERO

Corresponde a *el extranjero*, Año 1, Número 0 / Noviembre de 2002

Publicación de estudiantes del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

edito rias

Vimos a François Doublier, antiguo aprendiz de la casa Lumière, con sus bobinas, dar cuenta de la coronación del último de los Romanoff y a Promio, primer embajador de Augusty Louis obturar parpadeantes imágenes de la India, México, los tuareg del desierto y la ciudad prohibida en 1897.

Viajamos en el mismísimo tren contemporáneo de Monet y Cézanne, cuya estación central era ese pedazo de cielo iluminado en medio de la más fantasmagórica de las noches. Pronto nos embarcamos de nuevo pero ésta vez fue a la Luna, al Polo Norte, a las 20.000 leguas de recorrido submarino. En un siglo que estaba naciendo, Robert Flaherty, carga su Akeley en medio de tormentas de nieve, trineos, kayacs e iglú y provoca la ira de Nanook.

El león de la Metro también ruge y entre una y otra expresión se alza una línea solidaria, inmutable e invisible de correspondencias, la domesticación del otro –la risa de un esquimal, el rugido de un león–, por medio de ese artefacto renacentista que capta los reflejos efímeros de cuerpos que ya no están o estando ya no son. Nanook y el león dejan de ser ese algo extraño que anda por ahí y se immortalizan como marcas desde esas pantallas apaisadas que queman nuestras retinas.

Sin embargo, alguna vez el esquimal fue algo más que la mera atracción de un público ávido de exóticas y emotivas aventuras y el león, paseaba su abulia certera por las zonas esteparias del África, los

Lumière dos modestos fabricantes e inventores y Méliès un inquieto mago e ilusionista, director del Houdini de París. Esquimales, inventores, animales salvajes e ilusionistas, tejen la ubicua trama que la televisión -en su versión más espectacular- continuará, aquella que dice que lo extraño, maravilloso, sublime, monstruoso, fantástico, horroroso, divino, espeluznante está ahí, pudiendo anularse en su diferencias, acortando las distancias culturales que nos separan, porque estaríamos aptos para entenderlos. El cine y la televisión han amplificado nuestra versión de la realidad dada (cualquiera sea ella), pero también la han mistificado. Lloramos de emoción a moco tendido en el final de ¡QUE BELLO ES VIVIR! Porque paradójicamente sabemos que se trata de un final imposible, a menos que concibamos en la existencia cierta de los ángeles y sus milagros.

Lloramos nuevamente en la clausura de ATAME porque tenemos derecho a ser felices a pesar de tanto infortunio, sentimos la ira de Mills en PEGADOS CAPITALS porque es nuestra ira y nuevamente por raros y extraños procesos de alquimia cinematográfica volvemos a humanizarnos, volvemos al *humus*, al barro de nuestros devaneos. Nuestra sensibilidad es como un cuchillo Rambo con la brújula en el mango con el que avanzamos a tientas pero a la vez certeramente, nos orienta en la selva de ofertas diversas, de película liana, película árbol, película río, película cocodrilo, película trampa, aunque nos mientan, nos sorprendan, contraríen nuestras certezas, resquebrajen nuestros valores. No molesta caer tanto en la emboscada sino caer mal y que nos mientan mal. Los *deus ex machina* abonan y supuran con sus principales excrecencias, la insolencia e impericia en la narración, otro flagelo, el esnobismo intelectual, lo políticamente correcto y la venia del establishment puajl.

Nuestra mirada quiere fijarse en las cosas que damos en llamar filmes, programas de tv, videojuegos o lo que sea. Nuestra mirada quiere apropiarse de la cosa inaugurando un discurso que a la vez, por reciprocidad amplifique el valor de esa cosa y, para eso no puede contentarse con una verdad dada de antemano, sino que propone validar esos

aportes desde un objeto crítico a construir, un texto *mutatis mutandis* con la frescura propia de lo que se mira por primera vez. Metáfora excesivamente candorosa aparte, ver por primera vez es resplandecer la idea implícita gracias a la agudeza entrenada de nuestra percepción, como lo señala Kartun "desde la manzana de Newton, a ese extraño sueño infantil del niño cruzando el universo montado en un rayo, que asegura Einstein fue el origen de su teoría, es siempre la densidad de la percepción la que permite la corporización de la idea", pero también la formación, el entrenamiento y por qué no, alguna forma del desquicio.

Sergey Daney tenía la costumbre de comprar postales apenas llegaba a un lugar, "las postales, esa mezcla de mapa y territorio prometido por las sílabas de la ciudad nombrada", pero también llevaba su cámara fotográfica a cuestas y entre la verdad convencional, estadística y potable de la primera imagen y las segundas, se alzaba un tipo de *verdad en proceso* legitimado por el propio recorrido practicado, la aventura del conocimiento accidentado. No era que las fotos fueran más "verdaderas" que las postales ¿por qué lo serían?, pero gracias a estas últimas, ese lugar no visitado antes, se le revelaba con la realidad de lo exceptuado, lo no visto, lo intermitente, lo oculto, lo fuera de campo, lo disimulado, lo significativo, lo imaginado. Las fotos de Daney, la imagen del rayo de Einstein, la risa de Nanook, el prototipo de caoba y latón de los hermanos Lumière, nos urgen desde la inconsistencia de sus precarias existencias a preguntarnos por el cine, hablar de cine, respirar cine. Este es nuestro arrogante y desmedido propósito, el de punzar nuestros pensamientos en alto como el cuchillo reflectante de Norman Bates, para hundirlo en el cuerpo cultural adocenado una y otra vez.

Javier Demaría

ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA TESINA

La enunciación de Cristal

Aproximación a la mirada pornográfica.

Introducción

Cuando alrededor de 1844 los primeros daguerrotipos ocuparon un espacio discursivo caracterizado por cuerpos desnudos organizados para una toma que los congelaría hacia una eternidad antes impensable, su acotación tomó el nombre de pornografía (visual)²

Desde entonces, lo valorativo y lo comparativo respecto del discurso «erótico»³, domina los abordajes a la pornografía. En este sentido, la elección de un objeto de estudio como el que define la pornografía audiovisual videográfica (motivo heterosexual) desde un enfoque semiótico implica, en principio, desplazarse de este eje de lo valorativo. La propuesta inicial de este trabajo, entonces, era partir de un enfoque que permitiera dar cuenta de la especificidad del espacio discursivo de la pornografía y sus estrategias: de *su mirada*.

Una tarea de delimitación tal, lejos de descansar en un mero esfuerzo clasificatorio, había de procurar el ser un análisis de la manera en la que el sentido se construye y circula en este campo de lo discursivo. De algún modo, se trataba de la tarea de «romper el juguete y destripar la máquina»⁴.

Aquí, centraré mi atención en la presentación de aquellos rasgos específicamente caracterizadores de este fenómeno de género al que la sociedad organiza y acota como cine porno⁵, y que fueran condensados en el momento de la realización de la tesina en el título: La enunciación de cristal.

El borde como recurso.

Es dominante en la pornografía el papel del *recurso al borde*, el que se instrumenta en la forma de ciertos juegos permanentes de oposiciones entre los términos que la determinan, y que definen una estructura en tensión. Señalemos, en primer lugar, la condición por la que permanece asociada a lo «transgresor» en virtud de la representación y exhibición de actos de naturaleza



sexual en forma explícita, que la colocan como a un discurso que, acompañando a una moral social establecida, se sitúa como discurso de infracción.

En segundo lugar, se trata de un discurso que se mantiene entre dos grandes 'vertientes' enunciativas⁶: la del *régimen del discurso* y la del *régimen de la historia*. Este aspecto merece ampliar el desarrollo, y digamos en principio que establece fuertes consecuencias discursivas.

Así como se dice que las películas son fragmentos de vida a las que les han quitado los momentos aburridos, habría en este terreno que añadir, que también les han quitado las secuencias sexuales. Las películas pornográficas recuperarían una suerte de *somos los fragmentos de películas (por eso de vida sin momentos aburridos), los que fueran evitados (convocatoria al lugar de la infracción) en las películas "estándar" o convencionales.*

"Secuencias diegéticas" y "secuencias del acto"

Las películas pornográficas suelen presentar una clara separación entre las secuencias del desarrollo de los actos sexuales y las secuencias del desarrollo de acciones más ligadas a la construcción del relato ficcional, donde los *actantes*⁷ no se relacionan sexualmente. Llamamos a las primeras, "secuencias del acto" y a las segundas "secuencias diegéticas". Las llamamos así, no porque las secuencias de los actos sexuales sean menos diegéticas, o menos narrativas en un sentido estricto, sino porque los procedimientos y funciones de ambas

definen clases de secuencia substancialmente diferentes respecto del modo de construir a ese relato.

Las secuencias diegéticas tienen la tarea de construir la ficción del relato pornográfico. Trabajan como eslabones construyendo e instituyendo el efecto de ficcionalización; esto es, incorporando el desarrollo de una historia de ficción, que se enuncia a sí misma como tal (como ficción) y que será diferente en función del texto o género modalizador al que remita. Llamamos modalización al tipo de relación que las secuencias diegéticas establecen al asociarse a otro texto, predominantemente audiovisual, pero no exclusivamente, el que suele ser muy conocido y ficcional. Se asocian a éste mediante la presencia de signos muy característicos del mismo: el título, los personajes y sus caracteriza-

ciones, la historia, ciertos objetos, etc. En tanto que también recuperan ciertas características genéricas, las que funcionan como modalizadoras del texto pornográfico: van a definir la estructura narrativa, el modo del film pornográfico y el "clima" diegético que tendrán las secuencias del acto. El espacio de lo pornográfico se define entonces, en la relación que propone con cada texto modalizador.

En las secuencias diegéticas las acciones que van realizando los actantes movilizan la narración: dos jóvenes bailarinas ven un asesinato. Al ser vistas por los homicidas deben huir, huyen, etc. Domina aquello que Todorov definiera, como a los dos principios del relato, *la relación de sucesión y transformación*⁸, articulado con la construcción de un espacio diegético / ficcional, que, como en el caso de las películas "estándar", domina el modelo de enunciación "transparente", y el régimen de la historia, en el sentido de que las instancias enunciativas permanecen como disueltas, veladas, procurando el efecto enunciativo por el cual, pareciera que lo que se ve se estuviera contando solo⁹.

Dice Christian Metz, respecto del régimen de la historia vinculado al cine como la institución del ir al cine a ver una película de ficción¹⁰: «Dicho en términos de Émile Benveniste, la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc.; aun así, lo típico de este discurso, y hasta el mismo principio de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia. Como sabemos, el tiempo de la historia siempre es lo «consumado»¹¹

En las "secuencias del acto" no ocurre igual. En ellas se suele tomar distancia del texto modalizador, tanto en lo que hace a la historia como en el modelo de construcción, desviando o disolviendo lo ficcional. Fundamentalmente, ellas van a garantizar un efecto pornografizante. Esto tiene que ver con lo que se podría decir, es la diferencia más evidente respecto de las secuencias diegéticas, y es que las "secuencias del acto" son pornográficas y las "secuencias diegéticas" pudieran no serlo, por ejemplo, en el 'marco' de un film de otro género. Esta suerte de evidencia reside en parte, en que en las secuencias del acto se muestra el desarrollo de actos de tipo sexual explícitamente, en tanto que en las otras no, pero no es la única diferencia.

En las "secuencias del acto" parece suspenderse la narración o el desarrollo de la historia de ficción que se relata, para pasar a un régimen donde lo dominante es la descripción detallada y pormenorizada de los actantes y de las partes de los cuerpos que participan de la acción sexual. En este sentido, en las "secuencias del acto" domina lo descriptivo, en tanto que en las "secuencias diegéticas" lo narrativo. Esta diferenciación se hace potencialmente clara por la oposición: la presencia de ambas modalidades, en general acotadas como "dicotómicas", aquí, como regularidades en el espacio de un mismo campo discursivo, la pornografía.

En las "secuencias del acto", que se presentan tras relativamente breves secuencias diegéticas, la imagen trabaja en un cierto orden u organización que no las subordina a ser soporte del relato, como sí ocurre en las secuencias diegéticas. En la 'porno-grafía' el rey no es el relato, es la imagen como recuperación del cuerpo del otro, que trabajando desde la indicialidad, y en la suspensión de la vectorización del eje temporal definen que las secuencias del acto se tornen fuertemente descriptivas. Así mismo, en las secuencias del acto la enunciación se

construye como conjunto de marcas evidenciadas. En este sentido, el uso de distintos procedimientos por los cuales se trabaja en el "ir" al detalle¹²: buscarlo y subrayar esta búsqueda como hallazgo y como efecto de una elección, patentiza una enunciación "opaca", donde lo dominante es el régimen del discurso.

Decíamos entonces, que esta oposición entre los dos grandes tipos de regímenes enunciativos del discurso y de la historia, se articulan como presencias en trance permanente: lo sexual (secuencias del acto) y la ficción (secuencias diegéticas). Relación entre las secuencias sexuales (donde la enunciación se evidencia para establecer esta transparencia no ficcional, documentalizable, que señaláramos, donde la imagen posee un papel predominantemente indicial), con las secuencias diegéticas, donde lo ficcional envuelve y desvuelve a este sexual representado.

Ficcionalización que opera en dos grandes direcciones: la de la creación de una diégesis que depende de esa presencia de lo sexual, y la de una modalidad opuesta al régimen del discurso, el de la historia, donde la imagen cede su lugar más fuertemente indicial, para retomar ese lugar subordinado a la historia.¹³

Esta situación de roce y de diferencia, hila en el texto un juego de borde, donde lo que se instaura permanentemente es la carencia, el peligro al desgrane o al derrumbe de una estructura en juego oscilante.

«Ni la cultura ni su destrucción son eróticos- dice Barthes- es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica».¹⁴

Instauración de la carencia. Por otra parte, parte de la estrategia de la pornografía, en oposición a la del erotismo, es la de proponer una

totalidad perceptiva vinculada a lo sexual, que se expresa fundamentalmente en la construcción de un enunciatario capaz de verlo casi todo, de conocerlo casi todo, en casi todas las formas, en casi todos los ángulos, en casi todos los modos. Un sujeto textual al que se pone en permanente conflicto entre la completud y la carencia, entre el todo y la falta. Una figura enunciativa también definida por el borde, como si se tratase de una silueta de arena que anhela ver cómo el niño la arma, pero que al intentar incorporarse se despegas de la arena, y deja de ser esa silueta para dejar un vacío.

A este juego del mostrar lo sexual desde múltiples modalidades, los motivos que aparecen con regularidad recuperan el lugar de la transgresión moral: violaciones, engaños, vejaciones, espías, sexo llamado "plural", onanismo, etc. Ahora, y aunque pudiera pensarse como a una verdad de Perogrullo, hay más de un motivo excluidos. Hemos señalado fundamentalmente a dos: la homosexualidad y la presencia de mujeres "indispuestas" o con su período menstrual, al momento de la representación de la escena sexual. En ambas exclusiones se define una "naturalización", una verosimilización, de los tipos de sexualidades representados e incluidos. Su no inclusión supone la instancia de la prohibición. Las relaciones gay y el sangrado femenino se mantienen como signos de una sexualidad no sólo no heterosexual, sino que, además, permiten percibir en la oposición la entrada rotunda de los límites de la moral, y en tanto de la moral, de la cultura.

«Otras prohibiciones asociadas a la sexualidad no nos parecen menos reductibles que el incesto al horror sin forma de la violencia. Es el caso de la

prohibición que recae sobre la sangre menstrual y sobre la sangre del parto. Estos líquidos son considerados manifestaciones de la violencia interna. Por sí misma, ya la sangre es signo de violencia.»¹⁵

Dos figuras que se colocan más próximas «al horror y a la repulsión», como si tratase del límite y la carencia en sí mismas y sin retorno, encontrarse ante la muerte definitiva, que al juego de las destituciones relativas.

Camila Bejarano Petersen¹

¹ Tesina dirigida por el Prof. Raúl Barreiros, presentada en octubre de 2001, para la obtención del Título de Lic. en Investigación y Planificación Audiovisual. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual. *Camila Bejarano Petersen: cbp@topmail.com.ar*

² La pornografía como acotación genérica inicial, puede detectarse en la escritura. Como antecedentes lejanos del género podemos señalar una larga tradición desde la oralidad, que convive en la actualidad: las canciones populares picarescas, así como los chistes del mismo tono, los conocidos por el nombre de chistes "verdes". Otro antecedente, uno de tipo audiovisual 'no mediatizado', lo constituyen las representaciones satíricas de teatro, también prohibidas y censuradas, donde se representaban escenas ligadas a los reyes, castillos, cortesanas, con un fuerte tono de burla y excedidos en detalles de orden sexual.

³ Este lugar de la recurrente comparación entre la pornografía y el erotismo, se entiende por la presencia de la sexualidad como motivo caracterizador de ambos campos genéricos.

⁴ Christian Metz, *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

⁵ Cabe recordar que el trabajo realizado acotó el dispositivo videográfico.

⁶ Por enunciación «se entiende al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una cierta situación comunicacional, a través de distintos dispositivos o rasgos» Steimberg, Oscar, "Semiótica de los medios masivos", Ed. ATUEL Bs. As., {Ed 1993}; 2ª Ed. 1998.

⁷ Barthes, Roland; Todorov, Tzevan; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, México DF, 1997.

⁸ Op. Cit. 1997.

⁹ Evidentemente se trata de un efecto de tipo discursivo y no de algo posible, todo discurso es proferido por alguien y deja marcas en el texto que lo remiten. Sobre este tema ver, Metz, Christian, *Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du film)*, Méridien-Klincksieck, París, , 1990.

¹⁰ Del cine, en el sentido de "(...) «películas», a secas, en el sentido de la palabra hoy más difundido-, de una de esas películas que la industria del cine se encarga de producir". Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine, El significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979

¹¹ *Ibid.*

¹² Señalemos sintéticamente al enmarcado que establece un tema musical que recorta la secuencia, el rallentizado, los zoom ópticos y manuales, los paneos y movimientos de cámara que construyen un *racord* o montaje no clásico, en el sentido de que el efecto de "continuidad" es permanentemente disuelto, como marcas de la enunciación que operan en la construcción de las secuencias del acto, en oposición a la transparencia que caracteriza las secuencias diegéticas.

¹³ «El régimen de la "historia" llega tan lejos que, según ciertos análisis, la imagen, considerada como instancia constitutiva del cine, se desvanece detrás de la intriga urdida por ella misma, y el cine es sólo en teoría arte de las imágenes». Metz, Christian, Op. Cit. 1979.

¹⁴ Barthes, Roland, *El placer del texto*, ED. Siglo XXI, México D.F., 1980. Pág. 13

¹⁵ Bataille, Georges, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997.

Notas sobre Suelo Argentino

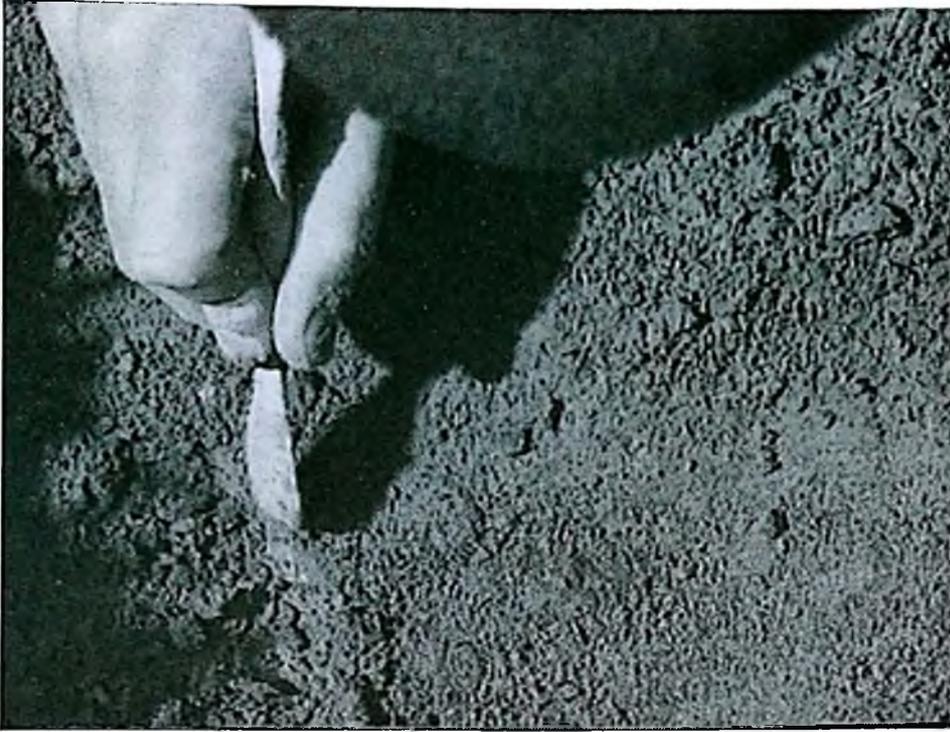
Profundamente influenciado por diferentes experiencias como espectador y motivado por la exploración de nuevas formas audiovisuales decido realizar una Video Instalación como Trabajo Final de la Carrera de Realización. La decisión también respondía a una inquietud tanto temática, los Desaparecidos y el trabajo de los Antropólogos Forenses, como de forma, la Video Instalación como un producto que, quizás, abrirá nuevos cuestionamientos sobre el perfil de nuestra Carrera y sus posibilidades productivas dentro del campo del Video.

El proceso productivo fue un largo camino de un año y medio, el cual se caracterizó por una persistente búsqueda de efectividad comunicativa dentro de las posibilidades que brindaban tanto el tema como el dispositivo. La búsqueda fue guiada por mi Tutor de Tesina, Fabio Benavides, quién, con paciencia y esmero, formuló los cuestionamientos y sugerencias necesarias para timonear el proyecto hacia puerto seguro.

Originalmente, mi idea era recordar nuestros desaparecidos y homenajear tanto el trabajo de los Antropólogos Forenses como el de las organizaciones por los Derechos Humanos. Es así que parto de tres certezas: debía ser una Video Instalación, sería sobre los Desaparecidos y se instalaría dentro de los confines de nuestra casa de estudios (Ex Distrito Militar).

El retrato audiovisual, entonces, sufrió diferentes transformaciones a lo largo del tiempo. Con la idea de simplificar lo mas posible el dispositivo y el relato en función de la efectividad comunicativa, se llegó a un resultado final muy alejado de un original sobrepoblado de elementos, que en muchos casos atacaban el sentido buscado por la instalación: la apertura semántica de un tema imposible de cerrar a través de una obra artística particular y la intención de "no olvidar" nuestra historia reciente.

Las Video Instalaciones contienen, como elemento propio de las mismas, la posibilidad de crear un dispositivo audiovisual sin reglas predeterminadas en lo que respecta a la relación obra-espectador, es decir uno puede proyectar video sobre cualquier superficie volviéndola proyectable, rompiendo la tradicional situación



estática, por ejemplo, que un espectador tiene en un Cine. Ahora bien, si íbamos a proponer una nueva situación comunicacional, esta debía justificarse en función del sentido buscando en la obra. Es así que se trató de evitar un uso caprichoso del dispositivo creado, haciendo que el ambiente genere sentido en el resultado final de la obra (si se puede mostrar el contenido audiovisual de la instalación en un televisor en un aula con el mismo resultado, no sería necesario realizar una instalación).

El relato está estructurado de una manera muy sencilla: una persona excava en un sitio encontrando los restos óseos de una persona que se devela, fue asesinada violentamente. Esta sencillez propone el desafío de realizar una propuesta diferente (utilizando nuevos dispositivos) a una temática tantas veces contada.

La proyección cenital sobre una porción real de suelo argentino dentro de un ex edificio militar, intentaba producir un acercamiento sensorial distinto, a través de la conjunción del espacio virtual proyectado y el espacio real que habitamos. La idea fundamental es que cualquier espectador se pueda acercar a la obra de la misma manera que lo haría en una excavación real. La cenitalidad de las imágenes en combinación con la proyección cenital de las mismas favorece la sensación de estar en una excavación real al ver que el pasto real que pisamos continúa en el pasto virtual proyectado. Sin embargo para lograr este objetivo, se debió destruir la posición privilegiada que brinda un formato apaisado tradicional, es decir las relaciones arriba-abajo, derecha-izquierda, ya que no debíamos favorecer la posición del espectador en particular sobre otras, es decir, los mismos podrían acercarse desde cualquier posición, y su movimiento no generaría un lugar mejor que otro para observar la instalación. Es así que el movimiento de los elementos dentro de la imagen, su entrada y salida, o la continuidad entre planos no responden a un montaje tradicional en lo que se refiere al espacio (nada hasta arriba o abaja, todo depende de la posición de cada espectador en particular) .El relato audiovisual se estructura fuertemente mediante el juego de texturas y ritmos intrínsecos de las imágenes que hacen

evolucionar al relato, siguiendo una tradicional curva dramática , hacia la culminación del mismo, para volver a comenzar. Este simple elemento de repetición se utilizó para reforzar la idea de la repartición constante de la tragedia en nuestra historia (los desaparecidos de la última dictadura, los nativos arrasados por la modernidad y, las futuras, en ese momento, víctimas de la represión de Diciembre del 2001) .

La banda sonora se construyó pensando, nuevamente, en la relación entre el espacio real y virtual. Es así que los únicos elementos que la misma contiene son los sonidos que se producen dentro del campo. De esta manera el sonido ambiente es provisto por el ambiente real durante la proyección, aumentando los lazos entre lo real y lo virtual.

Por último, apoyada en un árbol, una pala sutilmente iluminada, complementaba la idea de inmediatez con lo proyectado, ahora no solo espacialmente, sino también temporalmente.

La libertad de punto de vista para el espectador, generada para este dispositivo, la construcción de una banda sonora apropiada, más la proyección realizada durante la noche en un espacio enmarcado por árboles y arbustos que producen una sensación de intimidad, son elementos claves que ayudan a producir cierta "atracción centrípeta" hacia lo proyectado, volviendo verosímil al dispositivo. La elección del lugar agrega una potencia extra a la instalación, al sospecharse cercanas las atrocidades del Terrorismo de Estado en un edificio que perteneció a las Fuerzas Armadas.

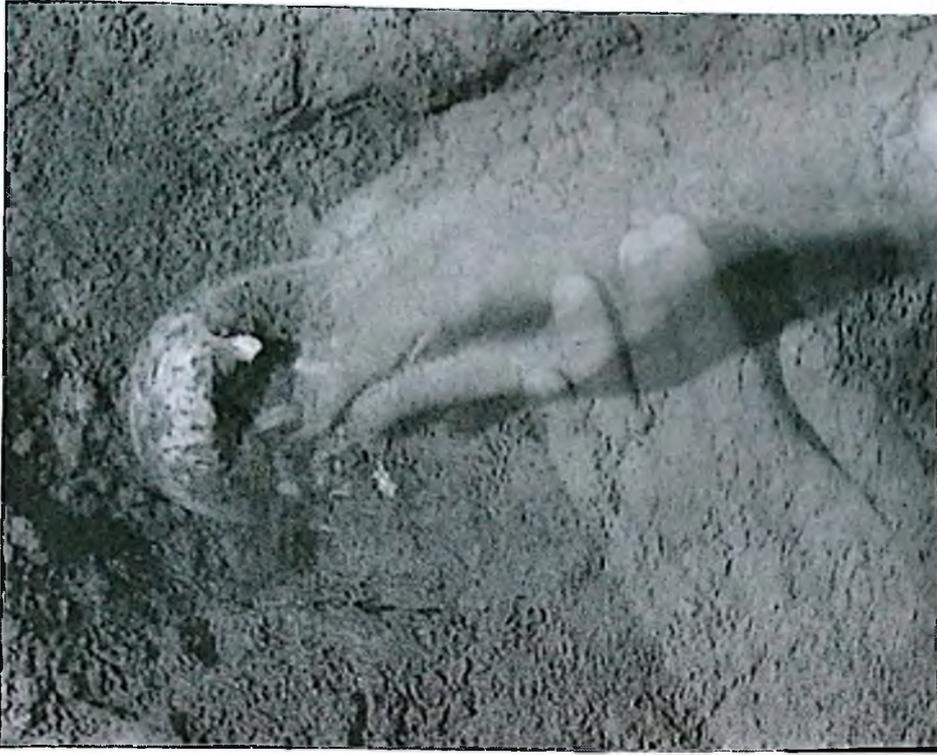
Pedro Diez

Aproximaciones a Suelo Argentino

Durante el curso del presente año, la Cátedra de Realización y Lenguaje Audiovisual ha implementado un Ciclo de Proyecciones como actividad académica curricular para los alumnos de primer año de la carrera de Comunicación Audiovisual. Su diseño responde a contenidos programáticos de la materia, conforme a necesidades pedagógicas y culturales. El criterio del ciclo es amplio, abarca ficción, no-ficción o documental y experimental, desde films clásicos hasta videoinstalaciones, en el campo del cine nacional, latinoamericano y mundial.

El Ciclo se inauguró con la exhibición de Suelo Argentino. En las proposiciones siguientes podemos compartir algunas impresiones y reflexiones de los alumnos —como primeras aproximaciones a este texto audiovisual— expuestas en sus trabajos prácticos desarrollados en este marco a partir de la obra y un extenso debate con Pedro Diez.

Prof. D.C. Fabio Benavídez Titular de Realización y Lenguaje Audiovisual



"...la videoinstalación se sirve de elementos, instrumental y medios audiovisuales convencionales para crear un dispositivo comunicacional dentro de un espacio de representación no convencional, en donde cada elemento de ese dispositivo se complementa en una unidad cuya función es la de potenciar al máximo la interactividad dispositivo-espectador."

Suelo Argentino no sólo se intenta involucrar al espectador en el seguimiento de la narración como en cualquier relato audiovisual, sino que se desvanecen prácticamente los límites físicos, y lo hace precisamente donde el convencionalismo impone marco. Ya no se percibe como la pantalla centrífuga y un marco centrípeta, sino como la existencia de nexos y elementos vinculantes que saltan a la realidad, así como ésta se interna en la pantalla. Ya no es la necesidad de una separación sino de una fusión, de una relación recíproca en la que el espectador queda "atrapado".

"...Aunque la premisa de la videoinstalación parezca simple, su tratamiento no lo es en absoluto.(...) Se establece una unidad entre la manipulación creativa y funcional del flujo y presión del tiempo en pantalla, y la caracterización documental del video. (...) *Suelo Argentino* posee características de un registro documental pero con el matiz de ficcionalidad de un cuasi 'film de autor' por decirlo de alguna manera. Dentro de ese matiz se encuentra lo temporal, lo rítmico y lo narrativo conjugados en una unidad dramática." Pablo Rabe.-

"imágenes resbaladizas son las que bullen en *Suelo Argentino*. (...) Uno se zambulle, no sólo es exhibición de hechos visibles, es también rodeo, acecho; las cosas que se ven son la corteza que oculta un volcán secreto. Puede observarse desde diferentes ángulos, y las sucesivas observaciones enriquecen, te transportan. La potencia de las imágenes, las distintas clases de sincronía con los sonidos y la originalidad, atrapan. (...) Viaje interior que remonta a la memoria de los desaparecidos. Se observa el desentierro de alguien sin identidad, un NN, un rostro con los ojos vendados, y luego esa venda es arrancada: nunca cerremos los ojos ante ésta, que es nuestra historia." Mazzola Andrea.-

"...observé que de la forma en que fue realizada, en los planos —y en su duración— había algo más allá de las imágenes, de la tensión que éstas producían, algo que, como yo, cada espectador lo interpretó de manera diferente. Como alude Tarkovski, lo que se ve en un plano no se agota en aquello que se representa visualmente (...) se insinúa algo que 'tras el plano se extiende de forma ilimitada, ofreciendo a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, de esta manera fluye por encima de los límites del plano'." Natalia Lazarte.-

"...lo vi dos veces porque no lograba entender de qué se trataba el cráneo. Era medio confuso por las texturas, por otro lado esto hacía más interesante la interacción con el espectador, creaba intriga respecto de los elementos. Si hay algo que me impactó fue el sonido, era lo que atraía a la gente hacia sí.(...) sonido e imagen tenían un sentido del ritmo compartido, coherente, que aportaba mucho a la intencionalidad de transmitir realismo. (...) Cada plano se funde con el otro con una naturalidad, un patrón común de ritmo." Carla Gratti.-

"...fue muy raro verla, ya que uno no sabía a dónde estaba parado porque en la pantalla no existía ni arriba, ni abajo..." Montes Eduardo.-

Al inicio (...) el plano del pasto se presenta como un dilatador temporal, induciendo al espectador a esperar con curiosidad o expectativa los planos siguientes. (...) el poder girar alrededor de la pantalla, seguir o no los movimientos del personaje (la mano que empuña la pala y cava), permite ver y seguir la historia desde diferentes puntos de vista. La proyección cenital invita a concentrarse en el suelo, que es

donde se desarrolla la acción que se está mirando, fundiendo el espacio virtual y real." Visconti, María Florencia.-

"...para algunos fue como si lo que se veía fuera real, como si ocurriera en ese momento y uno fuera quien estaba excavando..." Mariana Pannunzio.-

"...nos hace sentir que estamos allí mismo, y casi parece que nosotros mismos estuviéramos cavando el pozo." Galimberti Lucía.-

"...Se interactúa con el espacio, y la intervención lúdica del espectador va cambiando, van cambiando con el paso del tiempo las distintas perspectivas que uno puede tener de una misma imagen a partir del ejercicio de la repetición, cambiando el lugar de visión. La obra tiene un ciclo, un recorrido, y de esta manera se puede llegar a repensar la imagen." Basualdo Clara.-

"el lugar es fundamental (...) precisamente por la historia del ex-distrito, y por este concepto por el cual parecen desaparecer los límites del encuadre, para transportarnos al lugar en el cual estamos parados, y ya cualquier ruido exterior a la obra la enriquece." Chiappero Franco.-

"En la videoinstalación la visualización de herramientas cada vez más pequeñas empleadas para cavar la tierra nos dan la pauta de que el tiempo está transcurriendo, nos marcan el ritmo.(...) Un tiempo construido de tal forma que tras cada acontecimiento surge otro que nos mantiene expectantes, aguardando la culminación de cada acción, esperando una respuesta, una verdad; y cada vez caemos más y más en la cuenta de que esa verdad que se nos es revelada a cuenta gotas y de manera inconclusa —quedando gran parte fuera de nuestro alcance visual— será terrible y dolorosa." Gwenn Joyaux Blanco.-

"Considero que ha sido una buena experiencia el poder compartir este tipo de trabajo que enriquece mis conocimientos en cuanto a las formas de poder contar algo, y de cómo generar un movimiento interior en el espectador (a partir de las vivencias o conocimientos generales de la sociedad. Un sentimiento en común)" Olivé Emilio.-

"...en ocho minutos, se recrea el desentierro de un esqueleto, acción que en la realidad tomaría horas. Sin embargo el autor manipula el tiempo de los planos de manera que nos parezca estarla viendo en tiempo real. Por momentos el tiempo se dilata, con el uso de la cámara lenta, para crear la ilusión de un trabajo

muy lento (tal como sería en la realidad).

Podemos seguir comparando la videoinstalación con las ideas de Bazin respecto de los límites de la pantalla, que no son el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. En su obra, Diez nos muestra una situación que no sólo se extiende más allá de los límites de la pantalla, sino que nos permite interactuar casi naturalmente con toda esa "realidad armada". No sólo está lo que vemos y oímos en la pantalla, además está el contexto que hace mucho más verosímil la obra. (...) todos esos recursos hacen que, en un momento, dejemos de ser espectador para sentirnos partícipes de esta historia que, como lo dice en el título, es nuestra historia, la de nuestro suelo, la de todos aquellos que vivimos en el Suelo Argentino." Gabriel Girard

"...nos catapulta hacia la necesidad de re-preguntarnos cuánto de esta historia hay por desenterrar."

Carlos Benítez

Alumnos de 1er año de la Carrera de Comunicación Audiovisual.
Cátedra Realización y lenguaje

Exposiciones cine teatro video arte música fotografía eventos especiales - talleres, pintura, talleres.
Eventos ciclos conciertos café restaurante danzas recitales letras instalaciones poesía performances.
cine arte plástica teatro danza cine multimedia teatro títeres

La Plata Cultura



MUNICIPALIDAD DE LA PLATA
0800-999-5959 / www.laplata.gov.ar

“Hay elogios que deberían empezar a preocuparme”

Encuentro Cercano con el director Jorge Coscia

Enviamos a dos de nuestros mejores reporteros a realizarle una entrevista a quien rige los destinos del cine en pantalla de nuestro país. Encontramos un edificio maquillado de un menemismo descascarado en pequeños detalles, como suntuosas sillas con el tapizado roto o paredes decoradas con colores pastel que comenzaban a argüir atisbos de humedad. Pero, sería inútil continuar contando qué nos a dejado Maharbiz mas que, por lo pronto, un despacho con una larga mesa ovalada y silloncitos verde esmeralda. Detrás de tanta escenografía de un país arrasado por gastar dinero en aquello que no conducía a nada, encontramos a un hombre de cine, del cine aquel de la argentina a la que estamos acostumbrados, la mas cercana a nosotros, la que se muestra sinceramente empobrecida y contradictoria. De la mano del Secretario de Cultura de la Nación, Rubén Stella, quien nos transporta inevitablemente a “Hombres de ley”, esos abogados jóvenes de bigote que jugaban a una ficción televisiva anterior a los bureau americanos de la FOX, es que Jorge Coscia logra la autarquía del INCAA y hoy presenta en conferencia de prensa a su nuevo director artístico del Festival de Mar del Plata. Miguel Pereira, un jujeño que estudió en Londres y dirigió “La Deuda Interna”.

Ahí nos encontramos, sentados junto al flaco de Función Privada y a conversaciones inenarrables de aquella gente de prensa de la sección espectáculos. Muchos flashes para un pequeño-cine en el subsuelo de la calle Lima. Pensar que no hace tanto, menos de cincuenta años, en el edificio de enfrente, se plantaba la antena de Radio Belgrano Televisión Canal 7 nuestro primer vestigio electrónico en un medio de químicos y que hoy estaría presente en este acto con su noticiero desteñido y su no en vano logo de siete pantallas que nunca se encuentran.

El extranjero: Desde lo institucional, como Director del Instituto, ¿Cuales son las políticas o las ideas con respecto a las escuelas de cine.?

Jorge Coscia: Yo soy el primer Director del I.N.C.A.A. egresado de una escuela de cine. En primer lugar, creo que la mejor puerta para entrar al cine, sin desmerecer otra, la mas sistemática, es la puerta de la educación. Digo sin desmerecer a otras porque también hay maravillosos actores o técnicos que han sido directores de cine, pero el único esfuerzo que se puede hacer sistemático es ese. Las hay privadas, del Estado, Universitarias, Terciarias, etc. de conjunto conforman la expresión mas inequívoca de vocación nacional en relación al cine. Es una vocación que prolifera, a mi parecer, hoy desmesurada. Pero uno puede hacer dos cosas con esa desmesura, repudiarla, lo cual es una tontería, o ver de que modo logramos con eso algo importante. Hay mucha gente estudiando cine, yo no digo achicar las escuelas, creo que habría que agrandar el país. Por supuesto que para el modelo neoliberal hay muchos estudiantes de cine, hay muchos de arquitectura, hay muchos de medicina. De cualquier modo si el país se agrandara podría bajar la cantidad de alumnos de cine. Entonces, lo que hacemos en el Instituto, en primer lugar, es seguir abriendo el juego de las oportunidades para nuevos directores. Estoy seguro de que esta desmesura va a producir maravillosas películas. Y también lo apoyamos, hemos apoyado una iniciativa que es armar el primer Festival de Cortos de Escuelas de Cine, que se va a hacer en noviembre en el Centro Cultural Borges con apoyo del INCAA, organizado por la FEISAL. y la otra ayuda es un largometraje de las "escuelas", que también lo estamos haciendo con la FEISAL, yo no se si La Plata esta...

Si, participamos con el corto "Estado de sitio".

Todo ademas agregado con el estreno de la película mañana (7/11), que yo la acabo de ver en video, lo de los ángeles...

:"Casi ángeles", en el Tita Merello.

La verdad que sentí un secreto orgullo, porque alguna vez pase por la Universidad Nacional de La Plata como profesor y me pareció bárbaro ver que no se detienen. Lo veo con su lado negativo, que no es por culpa de la vocación ni del cine, sino en todo caso por ausencia de proyecto nacional, de un país que desmanteló sus fabricas de autos, de aviones, de

locomotoras, de vías de trenes. Un país que cerró fabricas. Un país donde el otro espejo, que era el espejo del trabajo, esta empañado. Y, seguramente, la dimensión exacta para esta vocación del cine seria la mitad de los estudiantes que hoy tenemos. Yo creo que de esas doce mil vocaciones, todas son validas, pero seguramente hay muchas infladas por la ausencia de otros caminos.

Con esto que decías recién de la industria del cine, y con esto que escuchabamos recién en la presentación del director artístico del Festival de Mar del Plata, ¿Hay otras lineas que el Instituto impulsa que tengan que ver con la televisión o con medios electrónicos o con las mismas realizaciones periodísticas o de investigación o de archivo que son cosas que también se estudian en estas carreras?

El I.N.C.A.A. tiene un núcleo que son los subsidios y créditos para películas, en particular largos de ficción y documentales, ayuda a telefilmes y ayuda a ficciones y documentales para TV. Pero este núcleo no excluye ayudas a festivales, etc. Ha habido y hay ayudas a festivales, ayudas a libros, ayudas a muestras de museos, ayudas a muestras de video-arte. Casi todo lo que tiene que ver con el cine en la Argentina cuenta con el respaldo del Instituto, con un criterio de selección. Todo lo que hacemos en el interior de la República lo hacemos teniendo en cuenta que el Instituto es un ente federal, y la Asamblea federal de Secretarios de Cultura es el órgano máximo del Instituto. Entonces, todo lo que hacemos en Tucumán, tiene que tener el apoyo de la Secretaria de Cultura de Tucumán. Por supuesto, si un director tucumano quiere hacer una película, la hace sin pedirle permiso a nadie, pero si hay un festival de cine en Catamarca, el primer aval, aunque ponga plata el Instituto, lo tiene que dar la secretaria de Cultura de Catamarca, porque el Instituto es federal y el federalismo se conforma sobre el reconocimiento de las autoridades provinciales. Yo soy partidario de sostener que el fomento, no sólo es ayudar a películas y ser un banco, sino es ayudar la visión del cine. Damos ayuda a periodistas para que viajen al extranjero porque nos interesa "que el cine nos mire", que nos mire a los argentinos. Hay mucho tipo de colaboraciones, ha habido colaboraciones de investigaciones, a sitios web, todo dentro de las posibilidades en que nos encontramos. Hacemos, dentro de lo que podemos, entendemos que hay que fomentar el cine en todos los frentes.

Saliendo un poco de la parte institucional, vos también pusiste entre paréntesis tu parte cineasta...

Si. No se notó tanto porque cuando asumí tenía una película terminada y de algún modo la tuve que estrenar, aunque, en realidad, yo no era el productor. Se estrenó y me tocó acompañarla, lo cual es muy difícil, muy duro porque se mezclan las cosas. Yo soy, lo he dicho siempre, un director de cine independiente y heterodoxo, bastante alternativo. No hago películas de producción industrial. Alguna he hecho, pero la mayoría de mis películas son muy independientes, como *Mirta, de Liniers a Estambul* (1987), *Comix* (1995) o *Luca vive* (2002). Estrené *Luca vive* y me fue como seguramente me lo merecía. La crítica, como ustedes sabrán, fue muy dura con la película, especialmente en los grandes diarios. Considero que nada mejor que el que opine haga y nada mejor que el que haga escuche la opinión. Truffaut es mi paradigma. Pero, están aquellos que sólo dicen y juzgan la obra ajena. Esto, así como la profesión de director tiene sus vicios, la profesión de ser meramente un crítico y un opinador de lo que otros hacen tiene también enormes vicios. Ligados a este ejercicio omnipotente del poder, porque hoy tiene más poder un "gran diario" que yo que soy funcionario y ni hablar en comparación con un director de películas. Estamos indefensos frente a lo que digan hoy dos grandes diarios en el país que tienen la llave del éxito y del fracaso. De cualquier manera estas son las reglas del juego. Algún crítico escribió una vez que hasta el león más valiente es picado por mosquitos. y muchos mosquitos pueden destruir al león.

¿Qué película rescatás de tu filmografía como diciendo: "Esta es la que más amo."?

Yo las quiero a todas. Hoy miro mis películas viejas y ya es como si no fueran mías. Yo no haría *Mirta de Liniers a Estambul* como la hice. Pero reconozco que son películas de las que me hago cargo. Son mis películas y nadie las hubiera hecho como yo, bien o mal como yo, son mis historias, mis fantasmas, *El general y la fiebre* (1992), *Comix*, *Canción desesperada* (1996), *Cipayos* (1989) son todas películas que me pertenecen y que todas tienen una obsesión, una preocupación por el sentido de ser argentinos. Vos preguntas: ¿en qué se parece una a otra?... En eso.

Con *Luca vive* me pasa que yo hice seis largos antes de *Luca...* y de algún modo esta es mi película más visceral.

La hice con el cuerpo, con los pies, hice toda la cámara yo. La filmé entera, como un músico que deja su partitura para ponerse a improvisar. Que quiero decir con esto, si uno está en una orquesta y es saxofonista sigue la partitura y la batuta. Si el saxofonista a la noche se va a una Jam Session, improvisa y toca sobre una idea. Y *Luca Vive* fue hecha con ese espíritu, una película hecha con todo.

Por ejemplo, una película que quiero mucho es *Cipayos*. Es otra película que acá le dieron todos, hasta la izquierda. A los izquierdistas argentinos les parecía una película patriótica y en Cuba la premia el público de La Habana, precisamente por ser patriótica. Porque Cuba es justamente un país con posiciones patrióticas. En defensa de los destinos nacionales, del interés nacional. Pero nuestros progresistas la veían como una película incorrecta. Y el público de La Habana la premia entre ciento veinte películas y eso no salió en ningún diario acá, lo metieron debajo de la alfombra. Hoy siento un profundo orgullo de eso que llaman incorrección porque es un lugar de privilegio. En la película, Luca elogia a un músico Miguel Mateo y dice: "estuve vomitando todo el tiempo", yo siento un secreto orgullo de quienes han denostado mi cine. Tipos como Claudio España u Osvaldo Quiroga. Yo hago un cine comprometido y el espejo me devuelve un "Qué feo!" que a veces puede ser mejor que un "Qué lindo!". Porque hay elogios que deberían empezar a preocuparme. Y de algún modo con mi cine siempre ha habido una suerte de justicia para conmigo. Por ejemplo, esto lo decía Tom Lupo en relación a *Luca Vive*, él decía: "Hago un programa de Rock Argentino y me llaman por teléfono para preguntarme por qué pasamos música en castellano". Debe ser el único país del mundo dónde un pelotudo pregunta eso. La argentina es un país bizarro, tiene la cabeza dada vuelta porque hay un tremendo cipayismo cultural. A mi me gustan Los Beatles, Sting y hasta Sid Vicious, pero como dice Marciali, el cantautor argentino, "Para zonzo prefiero criollo". Si tenemos lo nuestro también podemos oír lo ajeno. No pasa por censurar, el Instituto fomenta Cine Argentino. Recién unos chicos me dicen si les podríamos dar una ayuda para traer a un finlandés a dar una conferencia. Yo le digo la verdad que no, pensá en otra cosa, estamos para fomentar el cine argentino. Saben que pasa sino después cuando viene dogma aplauden y cuando hay un dogma argentino ni se enteran. Y así funciona el establishment cultural argentino y así no funciona ni en Brasil, ni en Estados Unidos, ni en Francia. Ojalá miráramos eso, en vez de mirar lo que ellos producen solamente.

Parte de esa mirada está en el programa de televisión que hacías...

JC: *Puerto Cultura*. Dentro de *Puerto Cultura* hubo como cuarenta documentales de pintores argentinos. Yo aprendí a filmar en *Puerto Cultura*. Yo hice seis largos, después *Puerto Cultura* y de este programa aprendí de como lo hacía y de los pintores. El otro día, un director de museo me preguntaba sobre las nuevas técnicas para el arte y yo le decía: mirá dicen que el arte de pintura está muerto y sin embargo yo creo que hoy el cine está aprendiendo de la pintura y las nuevas técnicas digitales permiten pintar una película. Y al mismo tiempo la tecnología digital permite que un artista proyecte sobre la pared una obra de arte como pasa en las videoe-instalaciones. Para mi primero la pintura no está muerta, obviamente y el cine está aprendiendo de la pintura. Hay toda una línea de películas que se hacen con el cuerpo, como pintando, como se hace el Jazz. Ahora, esto no elimina el cine industrial, vos no podés hacer *El hijo de la novia* así. En cambio, películas como *Un día de suerte*, *Luca vive*, *Caja negra* sólo se pueden hacer de ese modo. Y son joyas, no digo *Luca Vive*, las otras. Porque realmente uno no sabe si lo que hizo es bueno o malo, pero no podrían haber sido hechas con un millón de dólares.

“yo creo que hoy el cine está aprendiendo de la pintura y las nuevas técnicas digitales permiten pintar una película.”

EE: ¿Existe una diferencia también entre una televisión industrial y otra como la de *Puerto Cultura*?

JC: Si, *Puerto Cultura* era una producción que la hacíamos entre tres personas. Yo hacía la cámara, hacía los reportajes y entraba a los ateliers a filmar. Es invaluable lo que se aprende. Por ejemplo, estar con un tipo como Gorriarena reportándolo mientras pinta. Entonces, yo sentía la necesidad de pintar con él. Ahora, cuando hago *Luca vive* vuelco todo esto. Yo hago *Luca vive* como un pintor. O sea, a mi me pone orgulloso cuando Gorriarena la va a ver, me llama al otro día y me dice Jorge estoy conmovido por lo que vi. Esta es la mirada que me interesa, Juan Carlos Gorriarena es alguien a quien admiro y tal vez uno de los artistas a quien mas admiro. Realmente dice que le llegó mi película y en realidad mi maestro fue él.

En *Luca Vive* soy un cineasta discípulo de cuarenta pintores. Y es magnifico porque lo que yo envidio del pintor es la autonomía que tiene. A mi me interesa más hacer una película teniendo el dominio pleno. En el cine de largo, cuando hay mucha guita y mucha producción yo pierdo el dominio pleno. Ahora como director del Instituto a mi me toca apoyar a todas, a mi me pone muy contento que se filme *El hijo de la novia* (Campanella, 2001) o el crédito a *El juego de Arcibel* (Alberto Lecchi) que es una película enorme. Debe convivir en nuestro cine, lo independiente con lo industrial.

“En *Luca Vive* soy un cineasta discípulo de cuarenta pintores.”

EE: Estábamos viendo un cuadrito donde *El Bonaerense* está arriba, seguida por *Un oso rojo*, después *kamchatka* ¿Cómo podrías caracterizar este fenómeno del nuevo cine argentino?

JC: Alguien me dijo una vez que el público tiene un promedio mental medio de ocho años de edad y esto explica que las películas que más se ven sean *El hombre Araña* y esto es mundial. El cine estadounidense gobierna mundialmente sobre la base de su inteligencia de marketing, su poderío económico y la mediocridad de sus contenidos. Estas tres patas conforman el éxito del cine americano. Si elevase la calidad de sus contenidos seguramente perdería mercado. Ahora, esto es un dilema, las películas cuanto más pretensión artística tienen, lo que suele ocurrir es que la critica las elogia muchísimo, la gente las va a ver, pero, como pasa con "el bonaerense" hay gente que rebota frente a la pantalla. Dicen: "esto no es para mi". Y esto hay que respetarlo, tenemos que respetar a la gente que elige ver una boludez en vez de una genialidad. En la literatura pasa lo mismo, cuantos tipos leyeron "Ulises" de Joyce. El cine debe seducir a su publico. Francia es el país que mas logró competir en su mercado con el cine de Hollywood, y hoy tiene el 50% de cine francés. Nosotros siempre estamos aquí entre un 10% y un 20%. Es una muy buena cifra. Yo creo que el Instituto está para fomentar el cine argentino y una de las cosas que hay que hacer es fomentar espacios alternativos, circuitos de distribución que apuesten al cine argentino. Ahora, apoyando lanzamientos y todo las películas tienen un tope, gran parte

del público quiere ver *Apasionados* (Jusid, 2002) o *El hombre Araña*. Nosotros dependemos *Apasionados* frente a *El hombre araña* y luego le damos oportunidades a *Bolivia* (A. Caetano, 2001) o a *Caja Negra* (Ortega, 2001) porque ese es el cine de contenido cultural. Estamos pensando en abrir mas espacios.

“Tenemos que respetar a la gente que elige ver una boludez en vez de una genialidad.”

JC: El hábito de ver cine y de qué cine se ve se adquiere en la infancia y en la educación, es por eso el invaluable papel de los cine-moviles que recorren toda la república para que los chicos que nunca vieron cine en pantalla, lo vean. Es tremendo que no haya dibujos animados argentinos. La cantidad de alimañas que pueblan la pantalla televisiva en inglés, es tremenda. Yo tengo una hija de seis años. Vos no podes apagarle el televisor. Aunque hay cosas buenas, a mí me encanta *Coraje, el perro cobarde* creo que es de Spielberg, es muy bueno, tiene humor, tiene ironía. Yo a mi hija no le apago el televisor y la dejo ver, confío plenamente en la capacidad que tienen a la larga los pueblos de abrirse camino. Entonces fijate vos lo que me pasó con mi hija, ella ve al hombre araña y queda deslumbrada, le encanta. Pero, después veo que esta escribiendo y escribió una cosa distinta, creó un nuevo relato. Jauretche decía que lo nacional es lo universal con ojos propios. Ese pequeño proceso de mi hija es eso, tomo algo extranjero pero se puso a escribir.

“lo nacional es lo universal con ojos propios. Ese pequeño proceso de mi hija es eso, tomo algo extranjero pero se puso a escribir.”

EE: ¿Qué le aconsejas a un estudiante que esta en La Plata con un guión escrito y quiere hacer su experiencia en largometraje?

JC: El Instituto tiene un juego de oportunidades, tiene un fomento, apoya la producción. Pero a quién, este es el dilema. Primero, nadie llega de un repollo, hay escalones. Si alguno de nosotros quisiéramos hacer una película y

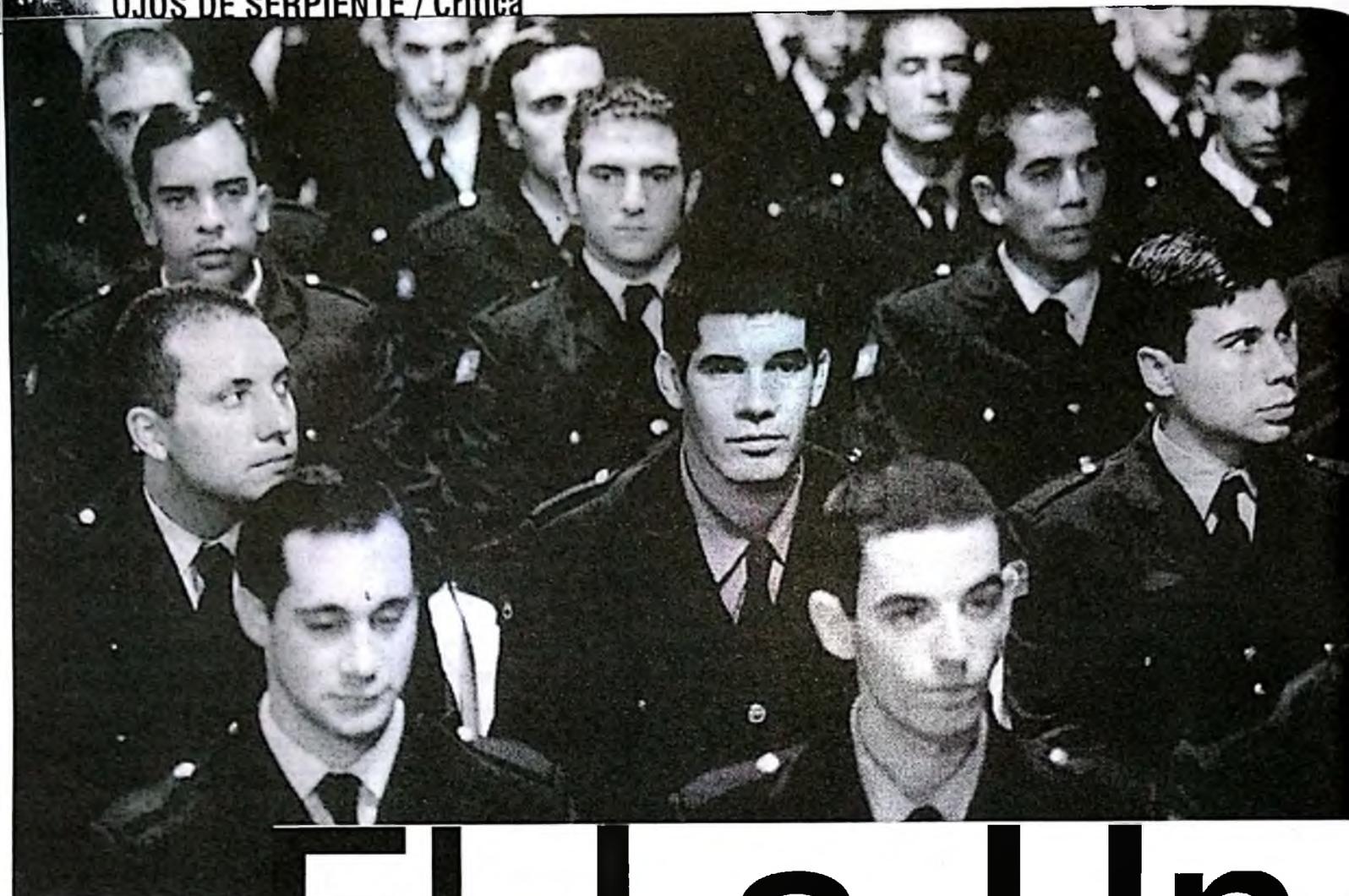
venís al INCAA te van a preguntar: “¿Quién sos?”. Trapero, cuando hizo *Mundo Grua* (Trapero, 1999) era el director de cine que había hecho *Negocios* (Trapero, 1995), un corto premiado en Mar del Plata. Las oportunidades son escalonadas, hoy perdonemos al instituto por no tener ayuda al corto y confiemos en que con un grupo de estudio o de amigos y una mini-dv podés tener un muy buen corto. Lo que se le pide a un operaprimista es que tenga un muy buen guión y que también tenga historia, que al menos tenga un corto hecho y reconocido. Nadie puede entrar en paracaídas al edificio, todos tienen que subir las escaleras. Aquí lo que se juzga es un muy buen guión, antecedentes y un buen diseño de producción. Cualquier cineasta, de cualquier rincón de la república, que desee ayuda del Instituto de Cine tiene que venir a Fomentos y preguntar cuales son las condiciones. Estamos en estos momentos elaborando un "Manual de Procedimiento" para que esto sea bien claro.

“Nadie puede entrar en paracaídas al edificio, todos tienen que subir las escaleras.”

Nos saludamos y rápidamente escaleras abajo nos encontró la calle de una tarde soleada. Creímos poder entender un poquito más de la lógica de la industria y de los recorridos de nuestros cineastas. De aquellas personas que caminan esos pasillos por dónde nosotros no podíamos evitar mirar todo con ojos de extranjeros.

Entrevista realizada el 6 de noviembre a las 15 hs. en el despacho del señor Jorge Coscia, presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Javier Demarfa - Germán Monti.



El-La-Un

El bonaerense | Pablo Trapero | 2002

Encontrarme con esta película no fue lo que esperaba, no sé verdaderamente si uno debe o no esperar algo de las películas que decide ir a visitar al cine, pero la verdad es que saliendo de esa charla -porque siento que uno cuando va al cine decide entablar una conversación con la obra- quedó en mí una rara sensación de vacío. No es que sus palabras no hallan llegado hasta mí, ni siquiera que no halla entendido el objetivo de algún concepto; creo que, por el contrario, encaramos la charla con puntos de vista similares, para luego terminar hablando de cosas distintas.

Ella empezó hablando del modo de vida de un pueblo donde no hay demasiado que hacer, yo comprendí que por ende sus habitantes no tienen muchas oportunidades de elección. Y a partir de entonces todo cambió. Ella siguió la charla contándome cómo se ve el mundo para quien debe cambiar de aire abruptamente, en Buenos Aires. Yo traté de darle la oportunidad de que siguiera la charla y pudiera redondear su idea, antes, por supuesto, le dije que uno a los treinta y dos años, ya no es un rompecabezas para armar.

Estábamos conversando, parados en una esquina del partido de La Matanza, ojo, pudiendo haber estado en cualquier otro lugar del conurbano, a cualquier hora, de cualquier día, en cualquier esquina. ¿Dónde estábamos?; en una provincia donde se sobrevive a carne viva, donde el desamparo es total, donde lo no-justo golpea todo el tiempo, donde los buenos y malos ya no existen, donde se mira de reojo al vecino.

Entendí que la historia que me contaba, me la contaba en singular, es decir, desarrollaba una micro-estructura: El bonaerense (el policía) formando parte de una institución (la policía de la provincia de Buenos Aires). Quedando establecido, sin nada más que agregar, un punto de vista.

Ante una imagen fílmica, es inevitablemente inmediato recurrir a lo óptico, de hecho, se constituye a partir de un observatorio concreto, sobre la base de una perspectiva peculiar, da a ver ciertas cosas y esconde otras (ver). Sin embargo, una imagen fílmica trae consigo otros dos aspectos: lo cognitivo, seleccionando rasgos y

aspectos de lo visible, y así proporcionando ciertas informaciones, evidencia ciertos datos (saber); y luego lo referente al aspecto de lo axiológico-epistemológico, expresa valores de referencia, ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares (creer). Es por esta razón que debí comprender, que su punto de vista no podía interpretarlo sólo como el ángulo de visión del Zapa, un hombre pobre y un pobre hombre que debió sobrevivir en un ambiente hostil, sino que su punto de vista expresa un modo concreto de captar, de pensar y de juzgar. Fue con respecto a este punto donde no nos pusimos del todo de acuerdo, más concretamente, no creí aquello que me había estado contando durante los 105 minutos que dura el film.

El bonaerense no es un habitante anónimo del gran Buenos Aires, el bonaerense, trae cargada sobre sus espaldas una mochila muy pesada que se supo ganar, el bonaerense es lo singular, lo particular dentro de una macro-estructura, "La bonaerense", yo sé que vos también lo sabés, pero no me bastó con el anecdótico que me contaste, no porque el gatillo fácil, la coima, la complicidad entre otras tantas cosas, ya son moneda corriente. No esperaba de vos una denuncia social, ni que te convirtas en el paradigma de "aquello que se debería decir", pero sí que le dieras profundidad de campo a tu mirada; más dándome a conocer tu nombre en el momento en que Zapa pasaría a ser un policía de la provincia de Buenos Aires.

No me culpes, yo fui a visitarte al cine, creyendo que nuestra charla giraría en torno a "El bonaerense", y no sólo a la historia de un habitante bonaerense sobreviviendo a un destino que lo sobrepasa.

Mariela Rodríguez

Casetti, Francesco / di Chio, Federico. Cómo analizar un film. "El análisis de la comunicación". Barcelona, Paidós, 1991 (Instrumentos Paidós/7. Dirigida por Umberto Eco).



Otro país

Bolivia | Adrián Caetano | 2002

Este film nos ilustra una violenta historia sobre inmigrantes en Buenos Aires y su relación con porteños "en la mala". A la vez propone una reflexión sobre la discriminación y la violencia social en la Argentina.

La película narra la historia de Freddy, un inmigrante boliviano que viene a la Argentina a ganar algo de dinero. Éste, consigue trabajo en un bar. Allí, entablará relación con Rosa, una mesera paraguaya, con su patrón Enrique y también con los clientes habituales. El juego de relaciones que se pone de manifiesto entre los personajes en ese bar es muy simple, pero permite percibir, detrás, una realidad compleja e intrínseca, donde la intolerancia flota en el ambiente.

Bolivia se inicia de modo significativo: oímos un diálogo entre futuro empleador y empleado mientras la cámara va mostrando mediante planos breves, objetos del folklore típico porteño —la foto de Gardel, detalles del mobiliario, del mostrador, un televisor encendido, instrumentos de trabajo— de una parrilla casi céntrica de Buenos Aires. Este será el espacio privilegiado donde el relato se desarrollará casi exclusivamente. La descripción que se nos ofrece desde el inicio conforma, la historia de una institución urbana que, además de los citados toques de color local, introduce la idea de violencia contenida ya desde un principio.

El protagonista, por el simple hecho de ser boliviano, será maltratado por la policía, por los clientes, por su patrón (quien se aprovecha de su condición de indocumentado), etc. La única excepción la constituirá Rosa, otra inmigrante que también trabaja en la parrilla y con la que Freddy comenzará una relación sustentada no tanto en lazos afectivos, sino en una unión para enfrentar las tan hostiles condiciones que se les presentan.

Si bien uno de los temas centrales del film son la xenofobia y la discriminación, su trama no se agota en estos únicos tópicos. En esa pequeña "comunidad", se reflejan las tensiones sociales existentes en nuestra vida cotidiana: la explotación, la falta de trabajo, la ruptura de los lazos sociales, la desconfianza, la escasez de oportunidades, la desesperanza, etc.

Los personajes creados en la película, soportan la presión de un sistema cada vez más perverso que los incita a agredirse entre sí ante la indiferencia del poder y la autoridad. Las relaciones que se irán construyendo, resultarán cada vez más conflictivas - presentadas por el director, como un camino inevitable hacia un final trágico -, terminando convirtiendo a *Bolivia* en un espejo de nuestra sociedad. Donde a través de historias simples, se expone una crítica y dura mirada sobre la realidad. El encierro y la claustrofobia, que viven los personajes en esa parrilla (expresado meritoriamente por Caetano mediante el sonido - la televisión constantemente encendida -, así como también por el uso de la cámara lenta representando el monótono transcurso del tiempo y reforzado por la reiterada imagen del reloj -), va generando la tensión que derivará en la violencia con la que concluye el film.

Uno de los habitués del bar, *El Oso* (Oscar Berteá), sumido en una crisis personal a causa de sus problemas económicos y por su adicción a las drogas, se enfrentará con el vendedor homosexual y con Freddy, a quien terminará asesinando (repetiendo en varias oportunidades que los extranjeros le sacan el trabajo a los argentinos). Pero el director, no intenta hacer juicio de valor, no culpa ni condena al Oso, sino que lo presenta como una víctima más de un sistema que excluye a cada vez más gente.

Todos los personajes interpretados en la película son a la vez víctimas y victimarios. Los empleados del bar son maltratados por clientes que han sido maltratados, seguramente por la vida, por el país o por todo junto.

Don Enrique, es el dueño del bar. Este hombre dista de ser un gran explotador, y sin embargo aparece sobre la cúspide de la pirámide social que, al modo de un microcosmos, ocupa el centro de la película. Un escalón más abajo se ubican los taxistas, y más abajo el personal. Suele decirse, que todo microcosmos se perfila como expresión condensada de un cosmos mayor. En otras palabras: el boliche como reflejo de otro boliche llamado República Argentina.

En el trabajo realizado por el director, puede decirse que encontramos un régimen de escritura que podríamos considerar "clásico", presentando un lenguaje neutro y homogéneo en relación a la construcción sintáctica de la narración. Esta forma de escritura y organización de las secuencias, en el caso de *Bolivia*, no deja de estar en función del relato, respetando la continuidad espacial, y al servicio de la tensión creciente que se va generando a lo largo del film.

Por eso los recursos formales del film son discretos y precisos como pueden ser: la sucesión de detalles del bar cuando Freddy llega a pedir trabajo, la constante letanía sonora de un aparato de TV, la cámara lenta para

sugerir rutina y reiteración.

El director de la presente película prioriza también, la economía de recursos, simplificando cada plano, y destacando el centro de la cuestión, reforzada ésta por el contrastante blanco y negro.

En referencia a la elección acromática y la textura del grano ampliado, puede notarse que ellos, se encuentran utilizados como elementos con valor creativo. La granulación de la película posibilita la opción de ser explotada por su aspecto formal, es decir, por un cierto valor dramático que ofrecen los tonos de claroscuro y contraste reforzando el sentido y significado de la misma.

La iniciativa de no utilizar color, resulta muy apropiada, de acuerdo al libro *Saber ver el Cine* (Costa A., Paidós., España, 1991), la aparición del color en la forma en que hoy la conocemos, se produjo a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, y fue recibido como un instrumento capaz de perfeccionar el realismo de las producciones, pero no provocó ningún cambio inmediato en lo que se refiere al conjunto del lenguaje cinematográfico.

Por una parte, ciertos directores se opusieron a su utilización, la causa que consideraban era que atentaba contra los valores estéticos.

Por otra parte, se llegó a una especie de convención por la que determinados géneros (films épico históricos, el musical, el western, etc) debían rodarse en color, mientras que los demás (el cine negro, el drama psicológico, etc) debían continuar siendo fieles al blanco y negro.

Pero finalmente, la convivencia del color y el blanco y negro en el cine de los años cuarenta y cincuenta, demuestra la convencionalidad tanto de sus respectivas técnicas como del hecho de preferir el blanco y negro para los films de tipo realista, o que representen situaciones de tensión moral.

Ya sea por elección estética o por restricción presupuestaria, Caetano ha elegido filmar su película, como ya se mencionó anteriormente, en absoluto blanco y negro. Los grises granulados y los impactantes claroscuros, remiten así al imaginario de un documental o a lo cercano de un periódico. Potenciándose, de esta manera, la angustiosa descripción de la película, a la vez que se establecen



relaciones con el realismo social y el cine de denuncia.

Son también para destacar algunas instancias, asociadas sobre todo a los intérpretes y a la construcción de algunos de sus personajes, realizadas a partir de breves gestos y sutiles y cómplices miradas.

La filmación, fue llevada a cabo en un lugar existente, por lo que hay que tener en cuenta el espacio reducido. Mediante encuadres, pequeños movimientos de cámara, montaje y sonidos, se ha logrado una sensación de espontaneidad y apariencia de realidad, así como también, una atmósfera asfixiante, intensificada por ciertas tomas realizadas desde una cámara colocada a altura del techo.

El presente film, si bien no incluye referencias temporales, demuestra una actual situación de violencia social hace tiempo reconocible en nuestro país. Sin apelar a actitudes moralizantes, ni apartarse del costumbrismo, *Bolivia* logra decirnos que en la medida que no practiquemos el respeto, el compromiso y la tolerancia, todos seguiremos siendo víctimas y victimarios de nosotros mismos.

El final del film, refleja que esta es una historia dentro de muchas otras similares que se repiten en esta Argentina en crisis. Después de la tragedia (Freddy es asesinado por el Oso - escena filmada de manera destacable por Caetano, en completo silencio, lo que potencia el mensaje dramático de las imágenes), el encargado de la parrilla vuelve a colocar el cartel solicitando parrillero. Freddy pasó al olvido. Esta escena



anuncia una historia que parece en gran medida circular y destinada a repetirse.

Lo que más importa en la presente película, son las relaciones en el bar, los personajes, lo que hacen, lo que les pasa, cómo viven, de qué hablan, qué piensan.

Ninguno de ellos puede definirse como bueno o malo.

A la vez existe una presencia amenazadora pero, no representada en el ámbito del film, constituida por los políticos corruptos, sindicalistas, banqueros, la policía, la complicidad de la justicia y otros responsables del hostil y corrompido sistema. Esta omnipresencia se halla codificada y de todas maneras su importancia es secundaria. La verdadera tensión dramática no la proporciona ese enemigo común sino grupos antagónicos que pertenecen a la misma clase y que se dañan mutuamente.

La película se enfoca hacia una dirección, apuntando hacia los individuos desplazados de su clase social y los que desesperan por no caer

aún más. Con sus preocupaciones, obsesiones, autocompasión, frustraciones varias y la búsqueda de un culpable a sus desventuras. Ellos sugieren actitudes que amenazan con desencadenar una reacción violenta en cualquier momento.

La impotencia y el fracaso les ha incrementado históricos males: la intolerancia, la xenofobia, el racismo, el machismo.

Presenciamos una lucha de clase dentro de la misma clase. La famosa lucha de "pobres contra pobres" en una sociedad -la nuestra- que nunca deja atrás -en ningún nivel- el engaño, la trampa, la violencia, potenciados ahora por la miseria. Y siempre los prejuicios.

Jubany Mariana

Cátedra de Análisis y Crítica I - 2002

El vacío



Una caja negra, como bien dijo el crítico Leonardo D'Espósito, puede ser muchas cosas. En lo personal, me recuerda esa idea de los racionalistas acerca de la mente: un compartimiento vacío sobre el que se podía imprimir una "realidad exterior".

En la ópera prima de Luis Ortega se construyen tres elementos imaginarios en los que reina el vacío: una mente, una familia, y un modelo de representación.

La mente es la de Edgardo (Edgardo Couget) un disminuido mental a quien encuentran, luego de muchos años, su hija Dorotea (Dolores Fonzi) y su madre (Eugenia Bassi). La película entera se estructura sobre la

como respuesta

Caja Negra | Luis Ortega | 2002

reconstrucción de este triángulo de relaciones filiales, desde las aproximaciones parciales a cada uno de los personajes, pasando por las relaciones duales que ocupan la mayor parte de la trama (hija - padre, hija - abuela) hasta el encuentro final de los tres personajes en una cena. Como en el teatro popular de las primeras tres décadas, la familia es el espacio imaginario excluyente. Pero no ya disuelto, fragmentado o en tensión, sino como universo plano, con zonas anómalas alejadas entre sí, y con seres distantes (no por deseo sino por incapacidad) cuyos lazos se irán recomponiendo débilmente, a través del afecto y la acción mediadora de Dorotea.

A partir de relaciones de causalidad afectadas o quebradas (no sabemos nada de la vida previa de los personajes, cómo y por qué llega el padre al hospicio del Ejército de Salvación, por qué llora Dorotea en una de las escenas, etc.) el personaje de Dolores Fonzi intenta abrir y superar una historia familiar atravesada por ausencias y recuerdos sin trascendencia.

La familia, o mejor dicho su historia es, en este sentido, una Caja Negra. Tal vez por ello algunas críticas han visto en la película, una metáfora de la historia argentina, y de tres generaciones partidas por el Golpe de 1976. El personaje golpeado y maltratado del padre sería la

generación intermedia, la que sufrió el golpe. La alegoría parece seductora y, sin embargo, el film, no deja marcas que permitan validarla.

Llegamos entonces, al tercer modelo de caja negra: la representación¹.

Para delinear un mapa afectivo de la familia, la película hace un aprovechamiento exhaustivo de los elementos narrativos de los que dispone: tres personajes principales, tres espacios principales y esa dramaturgia del nuevo cine argentino en la que, siguiendo las palabras de Adrián Caetano, "no pasa nada". El resultado de la operación es una preeminencia existencial de los personajes en el continuo dramático.

Pero si la propuesta es estimulante en cuanto a lo narrativo, su desdoblamiento en el plano estilístico se revela como tensión.

En principio, el sistema estilístico de *Caja negra* manifiesta adhesiones inapropiadas: ya sea a los reality show de MTV, ya sea al neo-melodrama del Dogma 95' (en especial el de *Los idiotas*), los marcos cinematográficos elegidos no contienen a la película. Es que para contar esta historia, ni las fronteras entre realidad y ficción se tornan interesantes, ni los conflictos familiares tienen golpes tan fuertes como para sostener un registro de este tipo.

La estrategia de *Caja Negra* termina construyendo entonces un borrador, una declaración de buenas intenciones que no propone alternativas formales. La cámara, que pretende ser una presencia humana más dentro de las situaciones dramáticas e insertarnos así en la caja negra, termina validándose a partir de movimientos bruscos, temblores y correcciones de foco.

Y no solo se opone con este movimiento a la mansedumbre de los personajes, sino que su permanente imprevisibilidad se termina leyendo como indecisión, como violencia o maniqueísmo estético. O algo mucho peor: como falta de imaginación y agotamiento de los recursos.

Algo parecido sucede con la improvisación actoral. No es que sepamos por los fenómenos metadiscursivos sobre el envidiable trabajo previo de Ortega y su equipo, durante meses, con sujetos reales. *Vemos* el efecto improvisación en el film. Primero como sólida construcción del verosímil (hasta aceptamos a Dolores Fonzi como tintorera), luego en algunos climas de gran intensidad y, hacia la mitad de la película, como exceso. La falta de síntesis dramática, la extensión desmedida de diálogos, gestos y acciones, y el regodeo realista de la cámara, agotan nuestra expectativa, nos alejan emocionalmente de los personajes, nos saturan.

En algún punto, pareciera que el realismo de *Caja Negra* gira sobre sí mismo y se muerde la cola como tono estético. Y la caída, el error que resalta estos equívocos aparece en la escena en la que Dorotea sale a recorrer las calles en bicicleta, con un grupo de amigos. Musicalizada con un solo de flauta travesera, es el momento en que se nos quiere llevar desde el "registro realista", hacia un "lirismo cinematográfico". Pero, en el seno de este pasaje las operaciones constructoras se desmoronan, el verosímil termina de destruirse y la película se muestra como un sistema que necesita de auxilios para buscar los interludios poéticos.

Y no queremos censurar este uso "desprolijo" de la puesta en escena y de la cámara, en tanto elección estilística (censura que sería muy relativa en un análisis histórico). Pero en *Caja Negra*, se revela más el deseo de negar la representación prolija, que avanzar y proponer otro modelo alternativo en la representación. La caja negra nos niega la salida.

No puedo evitar comparar la ópera prima de Luis Ortega con otra ópera prima: *La ciénaga*. En la película de Lucrecia Martel teníamos una dramaturgia que también apuntaba a una ausencia (o más bien a una represión) de acontecimientos. La familia era también espacio excluyente y disperso. Pero la construcción del eje familiar se daba a partir de notables experimentos sonoros y una puesta permanente de tensiones escénicas en el encuadre, que transmitían la sensación del empantanamiento sin decir una palabra.

Ortega apuesta a otra cosa y la película no termina de concretar la simplicidad e ingenio de la propuesta narrativa, que nos hace desear un desarrollo de esta dramaturgia, que el cine argentino demanda a gritos.

Marcos Tabarozzi

1. En el sentido que le dan a este término Casetti y di Chio, como el uso de los tres tipos de puestas (en escena, en cuadro y en serie), y la construcción del tiempo y espacio fílmicos.

Cassell, F. y di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1994. pp. 121-130

El proyccionista

Soy operador cinematográfico con matrícula idóneo bombero. Una sola vez use el matafuegos con un proyector, aunque más de una vez, juro, tendría que haber dejado que la película misma se prendiera fuego.

Pero ocurrencias dantescas y piromaníacas aparte, quisiera comentarles mi experiencia con dos películas argentinas, nuestras, nacionales, criollas como el asado con cuero, de la última camada y horneada de directores noveles, como quien dice, digamos... nuevos valores cinematográficos que andan por ahí. Me refiero, claro está, a las operas segundas de Caetano y Trapero, UN OSO ROJO y EL BONAERENSE respectiva y consecuentemente.

Aviso antes que nada que no soy crítico especialista profesional cinematográfico etc, etc, etc; y que mi contribución a la apreciación impresionista con la que pueda aportar desde mi humilde habitáculo de proyccionista tiene un carácter más bien familiar que cinéfilo. Mi sobrino participa en esta revista y me pidió, me rogó y hasta me insultó para que dijera algo acerca de las películas que proyecto, así que hecha la aclaración aquí voy.

UN OSO ROJO recuerda a la de Lamorisse (¿así se escribía?) pero solo por el título, aunque aquella película francesa más exactamente se llamó EL GLOBO ROJO y no

se trataba de un ex-convicto que salía de la cárcel como ésta ni tenía la violencia marginal de la de Caetano y menos tenía osos ni cuentos de Horacio Quiroga, por lo que insisto que ninguna de las dos tiene nada que ver y citarlas en estas líneas es para que sepan que la vi cuando las proyecté en el viejo Palace Cíema hace ya muchos años.

Pero no es ocioso que hable del título porque este es más bien, una mera excusa, un motivo temático como diría el pseudo-semiótico de mi sobrino estudiante de cine, un elemento que junto al libro con el cuento de los flamencos y el enigma resuelto de las chapitas, sirve para estrechar los vínculos del ex (no tan ex) convicto y su hijita a la que hacía mucho tiempo no veía. Por otra parte, está esa actriz de las cejas espesas, Villamil, que tiene sensaciones encontradas cada vez que lo ve por todo lo que pasaron juntos antes de que lo engayolaran y porque a la sazón (siempre quise usar esa expresión) es la madre de su hijita que no lee bien y la maestra le dice que practique mucha lectura y después de practicar gracias al libro de Quiroga (El de Horacio, no Osvaldo) ella- la hijita- no la maestra ni la madre, llega a ser escolta de la bandera en una escuela pública no como los de Rebelde Way o Chiquititas que siempre van a una privada y es aquí donde Caetano se encarga de mostrarnos que no es así, por las caras morochitas, los guardapolvos, las calles, las casas y los bares.

El actor Chávez, Julio está muy bien aunque para mi gusto fuma mucho, creo que Particulares o alguna de esas marcas que fuman los lúmpenes, porque esta es una historia de lúmpenes y marginales ya que el otro, el marido nuevo de la Villamil fuma Jockey Club, paquete rojo, y todos transpiran mucho y están sucios como en TUMBEROS, la nueva de Tinelli-Ortega-Caetano, aunque con otra luz porque la cárcel será un bajón pero verla por televisión tiene otra onda.

Pero bueno, volviendo al OSO..., el joven director- que habría que ver si juega tan bien al fútbol como dice- sale airoso de las escenas de tiroteos cruzados y vuelve a acertar en los climas emocionales sin caer por ello en el ternurismo, ese flagelo endémico del cine argentino con niño sentidor y bla, bla, bla, tratando ajustadamente los climas emotivos, sin golpes bajos ni subrayados líricos. Caetano elige trabajar sobre lo narrativo resistiéndose sus criaturas de una sicología primaria y esquemática como ya le había pasado en BOLIVIA donde todos actúan mal porque tampoco hay mucho para hacer con esos comportamientos básicos. Porque una cosa es actuar bien, en forma suficiente, "alcanzando sus objetivos" y otra

es componer un personaje con elaboración y complejidad. El Oso es un ex-convicto que quiere recuperar el vínculo con su hijita, su ex mujer, una madre preocupada, que siente algo de afecto por él, el Turco, un kapanga cargador, el actual dorima de la Villamil, un buen tipo algo chambón y los demás parecen salidos de un fil de Scola "Feos, sucios y malos". ¿Cómo puede sostenerse una película así y ser atractiva? Y aquí está, en mi modesto entender, el hallazgo de Caetano al afincar el film a un género que no sé cual es, aunque escuché por ahí a un espectador que salió hablando de un híbrido western-urbano aunque tampoco sé si existe tal cosa. Lo cierto es que por debajo de la película opera una estructura alimentada por montones de películas de mañones, gangsters, maleantes y ex-convictos que se humanizan más allá de sus viles acciones inscriptos todos ellos, en la conocida fórmula del *bad-good-boy* hollywoodense por caso, con clasicismo, transparencia, legibilidad y sencillez.

UN OSO ROJO está bien hecha, tiene sus buenos momentos y el final es una muestra de conocimiento cinematográfico aplicado, necesario acaso ahora para "cerrar", del cual podrá prescindir más adelante si logra preservar su poética de marginalismo y su sensibilidad fílmica. Por lo pronto en TUMBEROS aunque visualmente más atractiva que la media de la actual propuesta televisiva, sigue acusando los mismos problemas de esencialismo y esquematismo dramático ¿es este joven director del NUEVO CINE ARGENTINO un cineasta que solo trabaja en un solo registro? Veremos, veremos, pero vallamos a la otra película.

A EL BONAERENSE curiosamente no la vi inmediatamente, a veces me pasa, proyecto un montón de veces porque es mi oficio, pero verla, lo que se dice verla, me ocurre mucho después, cuando me lo propongo, dejo mi actividad de oficio y me calzo las pilchas de espectador, así es como disfruto cuando disfruto, porque sino me entran a lavar las voces y los rostros y la música y los colores y así no hay película por más berreta que sea que se aprecie y en este caso, hasta que- como decía la ví- escuché todo tipo de comentarios porque eso sí, si hay algo que uno no puede evitar escuchar son comentarios, pero en fin...

Para mí Traperero filma mejor que Caetano, es más jugado, juega con la luz, el color y la estructura dramática, es más inquieto con el lenguaje aunque como éste también está en el panteón del NUEVO CINE ARGENTINO, estamos siempre dentro de la tónica neocostumbrista-

realista-argentina, sin los vicios de VIEJO CINE ARGENTINO (tal vez con otros) rescatándose del primero un compromiso mayor con las historias y ciertos temas y, detectando un mejor conocimiento del cine como lenguaje aunque sus baches siguen estando en la construcción de los caracteres en acción, especialmente en la complejidad dramática con al que estos personajes se revelarían y se definirían. Éste, me parece, es un mal que aqueja a la mayoría de nuestros muchachos cinematografistas. Hablábamos antes de los personajes de Caetano pero observemos al Zapa, un cerrajero que sin querer se ve involucrado en un ilícito por el que va a parar a la bonaerense que trepa a cabo como atrapado por las circunstancias sin mucha convicción y que finalmente se vuelve a su pueblo cuya idea final deja trasuntar alguna forma de resignación. Trapero focaliza sobre el Zapa como Caetano sobre El Oso y la focalización sobre este personaje torna el contexto de la bonaerense como un mero pretexto. ¿Es la historia de una frustración? ¿De un destino dolorosamente aludido o postergado? ¿Es otro borgeano en lo que me he convertido? No se trata tanto de una objeción a una supuesta ideología blanda- su director aclaró una y otra vez que no era un film sobre la policía sino más bien sobre alguien que se convierte en policía- sino de una objeción de construcción dramática, porque el Zapa como el Cesare de Wayne en EL GABINETE... se deja llevar, arrastrar ya no por las fuerzas del mal sino por las de la malicie y la comodidad, y bué, ya que está, ser testigo de coimas, malos tratos y apremios ilegales o cobrador clandestino lo mismo da.

Si algo tiene de interesante el Oso-Chavez es que se compromete, se mancha, se juega, decide participar activamente desde una marginalidad elegida. El Zapa -en cambio- encarna un tipo social mas que un personaje, el que mira sin entrar o el que entra pero hasta ahí nomás, le achaco aquí una falta de compromiso en la acción de los acontecimientos que lo involucra (cualquiera sean estos) en el sentido sartreano del término. Ese quedarse del Zapa es menos una radiografía del personaje que dificultades del director para llevar a sus criaturas hacia el final.

Entiéndase que no postulo que no puede haber personajes dubitativos, timoratos, apáticos o navegantes, pero en todos los casos, estos deberías rebelarse en forma significativa dramáticamente hablando, hacia lo más profundo de sí mismo que tengan de dubitativo, timorato, apático y navegante. Es lo que se le exige a un dramaturgo audiovisual, bucear en la naturaleza del personaje, en sus contradicciones, en los amagues de decisiones, pasos en falsos, mentiras piadosas y no tan piadosas, sentimientos encontrados, etc, trabajar esas zonas grises para darnos a nosotros espectadores la posibilidad de convivir con estas "gentes" no el tiempo alquilado de una proyección sino el tiempo compartido de una experiencia, aquella que se integra de una manera más autentica, que sobrevive y se instala con la premura de lo humano, en todo su relieve, su trama y su textura.

Un beso al desalmado de mi sobrino. Acordate de pasar a visitarnos de vez en cuando.

www.adulp.org.ar

ADULP

Asociación de Docentes
de la Universidad de la Plata



en defensa de la educación pública y gratuita

Yo veo, juego

Los juegos de video son la primer interfaz gráfica con el usuario que tuvieron las computadoras, simultáneamente con su entrada al hogar de la manera mas amable. Jugar de niños nos prepara para conocer el mundo, es como entendemos de a poco que la pantalla es operada desde nuestros mandos y al tamagotchi debe darsele de comer exactamente tan seguido como luego tuvimos que hacerlo con nuestros celulares a batería Ni-Cd.

En 1975 la empresa Atari presenta Pong. ¿Qué tiene de nuevo un ping-pong electrónico?

1. Pong entiende la pantalla como una pobre representación de la cancha de ping-pong asumiendo una mirada cenital del tablero. Exactamente el punto de vista que estandarizara la interfaz gráfica de los modernos sistemas operativos a partir del lanzamiento de la Macintosh de Apple en 1984 y su escritorio.

1b. Ni decir que quienes trabajaban en el proyecto siguiente al Pong, un Arkanoid primitivo, fueron Jobs y Wozniak, los fundadores de Apple y precursores comerciales de los nuevos sistemas informáticos hogareños.

2. El televisor como output. Hasta que Pong llegó a los hogares, -o este otro con más influencia en el mercado nacional, el añorado Coleco-vision- la pantalla de televisión era una extensión del ojo, una ventana al mundo, una reproducción del sistema euclídeo por el que regíamos nuestras imágenes impregnadas de mimesis. Luego de la irrupción de los videojuegos al hogar, una mirada "chata" con ciertas reminiscencias del arte oriental, marcaría a fuego las maneras de representar nuestras áreas de trabajo y diversión informática.

3. Pong propone interacción. Por única vez, lejos de los ámbitos de producción, uno puede intervenir en las formas que se vean en la pantalla. El joystick se instala como antecesor al Mouse, utilizado por las expediciones astronáuticas para el manejo de brazos robots, se convierte ahora en nuestro primer palito que agarrado fuerte reacciona simpático con nuestros movimientos en puntos luminosos en la pantalla. Primer lugar del juego, la satisfacción de entender el mecanismo, de saber operar.

Como todos los NIVEL 1 de los juegos de video, el nivel para identificar los objetos, las acciones y las formas de controlarlos.

Sigue siendo inevitable nombrar a Atari y Apple. Nombrar a Warnery y Nintendo. A Ampex y al Xerox P.A.R.C.

¿Es posible intentar otras conexiones? Probemos por el lado del Video, un lado mucho mas amigo para nosotros. Cuando las computadoras aparecieron en el mundo se comunicaban con nosotros por medio de luces, agujeros o líneas de textos escritas en maquinas de escribir cyborg. Podríamos llegar al máximo de sofisticación de esta linea: el Simon de Milton Bradley.

"Los videojuegos, como dispositivo electrónico y elemento activo de la industria del entretenimiento, tiene mas que ver con la producción y difusión audiovisual que con la industria del juguete o el campo del ocio. En este sentido se puede considerar como un nuevo medio audiovisual (Lafrance, 1994a, pag. 21) Por su propia naturaleza material, los videojuegos son el hijo primogénito del encuentro de la informática y la televisión y prefiguran la nueva generación de los sistemas de comunicación"

Mas allá de un abordaje sociológico, el Video llega a los hogares de la mano de la televisión, aunque profesionalmente el Videotape es difundido por Ampex en 1956 y no será hasta fines de la década del los 70's que se hará cotidiano con la llegada del VHS de JVC. Por el lado de la informática, fue en 1960 que nace el PDP-1, primer computadora con monitor como dispositivo de salida, que en 1962 está disponible en el M.I.T, donde Steve Russel la utiliza para desarrollar el primer video-juego, un duelo entre navecitas, con la excusa de probar sus capacidades gráficas y de procesamiento. Fue imprescindible la utilización del video en combinación con las computadoras para que existan los video-juegos. Signando su relación con la pantalla detubo de rayos catódicos en su nombre. Es curioso sin embargo que en las divisiones históricas de la computación la incorporación del video no sea relevante.

Para 1981 en el mercado estadounidense, europeo y

japonés, ya era normal hablar de consolas de videojuego y videocaseteras en los hogares. El televisor se convierte en el centro para visualizar la mayor parte de los productos de la industria cultural.

¿Es posible abandonar la pareja juego-video? Estando en calidad de presente perpetuo aprendo a compartir mis dos imágenes, las miméticas, lejanas, formadas por puntos desprendidos de las personas allá donde la cámara; de estas otras las sintéticas, lúdicas, operadas por mis deseos y llevadas a las conquistas más pequeñas y más trabajosas.

Enseguida los censores enfocaron su mira a la violencia. Peor aun es perseguir fantasmas en un laberinto lleno de puntos cuando uno es una esfera amarilla. Pero, ¿Quién inventó el pacman? Fue un japonés de 25 años de nombre Toru Iwatani quien comiendo pizza, al quitar la primer porción de su muzzarella, descubrió una forma inolvidable para todos nosotros e inauguró una tendencia en el desarrollo de los videojuegos.

Por un lado, los seguidores de aquel Space War del M.I.T. preocupados por la velocidad de cálculo de sus computadoras demostrarían gráficos vectoriales que alivianan las exigencias de proceso y prometen mayor realismo en cuanto a la fluidez del movimiento de los objetos, de su respuesta, con respecto a las ordenes del jugador, línea indisoluble hasta las experiencias de realidad virtual. Por el otro, Pac-Man funda la preocupación por el diseño de los personajes, los fondos y la composición de los escenarios (stage) en base a paquetes gráficos intercambiables que crearán nuevos mundos en los diferentes niveles de complejidad.

Qué pasa con las Historias del Video-Juego que todas seguimos repitiendo la suma de entretejidos empresariales y revoluciones (sic) tecnológicas en el ámbito de las capacidades de proceso y la sofisticación realista. Luego que si gráfico vectorial o mapa de bits. Pero. ¿Es la discusión si procesamiento gráfico complejo y multicolor o velocidad de respuesta? Si. También. Sigue siendo la discusión reciente de la vieja realidad virtual, de los simuladores, de los arcades de carrera de autos. Qué es mejor el realismo fotográfico o la fluidez absoluta de movimientos. Esto daría para un «a propósito de la impresión de realidad en los simuladores y programas inmersivos de realidad virtual».

¿Especificidad del videojuego o potencia de simulación? Si pudiésemos pagar el más caro arcade de entrenamiento de vuelo para pilotos comerciales, encontraríamos que la simulación de las experiencias reales están lejos de acercarnos al campo del tipo de expresión audiovisual que nos preocupa. Máxima aspiración, hecha masiva, tal vez, en el mejor de los casos lograría que cualquier niño de 12 años pueda comandar un Boeing 747 o un auto de F-1 con destreza profesional. Luego, los arquitectos de los mundos virtuales ofrecen una experiencia extendida de hábitat novedoso con la ventaja de gastos mínimos en comparación a costosas construcciones fuera de la interfaz Maya o el protocolo VRML. Sólo encontramos videojuego en la búsqueda por la imagen. Es infinitamente más fascinante la experiencia de recorrer

el laberinto de Mario Bros., nuevo, único, vivo y siempre recreado y conocido, que pasar por la fotográfica sensación de correr en Mónaco, derecho hacia el punto de fuga.

“Por un lado la duplicación es más o menos parecida, más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de índices de realidad; por otro lado, esta construcción activa que es siempre la percepción se apodera de ella de modo más o menos realizante”² “Personalmente comparto la tesis de que la construcción de la perspectiva lineal, con la vasta gama de variantes a que ha dado origen, suministró (y continúa suministrando), si no ya la representación de la realidad, seguramente, la mejor representación convencional alcanzada hasta ahora.”

“(...) el movimiento es lo que da una intensa impresión de realidad.”²

Al abrir estas páginas intentamos poner en circulación las otras preguntas del juego, las que nos ayuden a configurar hipótesis sobre el videojuego. Es por eso que de manera abrupta aquí esta expuesta una historia del videojuego con el fin de ser nombres y fechas que ayuden a revisarla, no a cerrarla. Preparando el terreno, para en nuevos números, empezar a respondernos. ¿Es válida la oposición entre los juegos que reciben la herencia occidental de la representación en perspectiva contra los que están atravesados por la organización del espacio pictórico de oriente? Esto en correlato con los desarrollos americanos y japoneses principalmente. Mas allá de esto. ¿Podemos entender a la impresión de realidad en los videojuegos como relaciones de uso (tomo y suelto, corto y pego, subo o bajo, disparo o exploto) y de feedback (acciono controles percibo modificaciones en la pantalla)? ¿Podemos identificar temas y motivos recurrentes? Creo que podemos trabajar nuestras primeras aproximaciones al complejo e imbricado campo informático-videográfico donde se unen productos pretendidamente disímiles desde la lógica mercantil como los sistemas operativos contemporáneos (mouse, ventanas), los videojuegos, los simuladores, la realidad virtual y los reality-shows (telerrealidad), como también las influencias del videoarte, los equipos portátiles de registro de video y las experiencias con la deformación electrónica de la señal de video.

El camino es extenso e interesante.

Los invito a disfrutarlo juntos.

Germán Monti

(1) Levis, Diego. *Los videojuegos, un fenómeno de masas*. Paidós Iberoamérica, 1997

(2) Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) - Vol.1*. Paidós

Comunicación, 2002.

(3) Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Gedisa, 1992.

+ Peer & Ulrich Blumenschein. *Videojuegos*. Aura, Barcelona, 1984.

+ Lafrance, Jean Paul. *La epidemia de los videojuegos. Epopeya de una industria*. Revista TELOS Número. 42. España.

http://www.campusred.net/telos/anteriores/index2.html?num_042.html

Cine bélicamente político:

Hollywood en la mira

Luego de tres años -las últimas fueron en 1998- volvieron a realizarse películas de guerra. No es que sea demasiado desconfiado, y de hecho lo soy, pero por lo menos reconozcamos que es sospechoso, y que vale la pena una breve revisión.

Entre el año pasado y lo que va de este se han estrenado siete películas bélicas, sin contar la cantidad de filmes de carácter heroico que se desprenden de la industria hollywoodense año tras año. Intentaré ser reflexivo en algo que, a priori y a posteriori de la revisión, ya tiene una respuesta: ¿Tendrá algo que ver el estado norteamericano en la realización de *Enemigo al asecho* de Jean Jacques Annaud, *La caída del Halcón Negro* de Ridley Scott, *Apocalypse Now Redux* de Francis Ford Coppola, *En defensa del honor* de Gregory Hoblit, *Detrás de las líneas enemigas* de John Moore, *Códigos de guerra* de John Woo y *Fuimos Soldados* de Randall Wallace?. La respuesta es que es muy probable que no, ya que las historias en Hollywood todavía los siguen creando algunas personas autodenominadas artistas. Sin embargo hay muchas maneras de influir en lo que se hace o en lo que se deja de hacer en la industria hollywoodense, quien posee un calendario con las películas que van a realizarse y a estrenarse próximamente.

Bajo la influencia de los tiempos políticos que corren en el país del actual Premio Nobel de la Paz: Jimmy Carter, comenzó a proliferar en Hollywood la realización de esta clase de films, y pareciera que no precisamente para enriquecer el género.

Con la mayoría de estas siete películas parece evidenciarse ese espíritu patriótico y beligerante que se necesita, inexorablemente, al estar por comenzar o mejor dicho provocar una nueva guerra, luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Ese patriotismo hay que alimentarlo por todos los medios, ya sean gráficos, televisivos, radiales o simplemente manifestaciones vinculadas al arte y al espectáculo, como por ejemplo, el cine: el medio de comunicación masivo por excelencia en lo que respecta a esta clase de cuestiones.

Cuando se estrenó en 1998 *Rescatando al soldado Ryan*, se dijo que era el film de guerra para terminar con todas las guerras. Parece un chiste, porque se trata de una justificación de la guerra y tiene un altísimo nivel de nacionalismo. Dirigido y producido por Steven Spielberg, este film bélico era el penúltimo en su género, ya que ese mismo año -meses después- se estrenó *La delgada línea roja* de Terrence Malick, la antítesis estética y discursiva del film de Spielberg.

Tuvieron que pasar tres años para que una película de guerra se estrenase. Con el aporte del director francés Annaud -quien trabaja habitualmente en EE.UU. desde hace aproximadamente veinte años- y su film *Enemigo al asecho* se inauguró un nuevo siglo y milenio bélico en la industria hollywoodense dejando a un lado "la paz".

Este film narra la vida del francotirador ucraniano Vassili Zaitsev (Jude Law) durante la Batalla de Stalingrado (1942-1943).

Es en la primera secuencia donde se percibe la intención dual del film. En ella, el ejército soviético, bajo la orden de un general, ataca un lugar ocupado por los alemanes que se vislumbra inaccesible. El ataque se abre con una masacre de los soldados soviéticos, al tiempo que algunos de ellos comienzan a retroceder. Tras esta acción -definida en el film como un acto de cobardía-, el general ordena hacer fuego sobre ellos para que no retrocedan. Pero la derrota es total. Sólo Vassili Zaitsev no retrocede y termina matando a varios soldados alemanes para luego convertirse en héroe y paradigma de su patria. Es la hora de pegarles por todos lados a los rusos, qué duda cabe, son los tiempos del neoliberalismo y su interpretación del mundo, y de paso poner de manifiesto el patriotismo que se encontraba disminuido en un buen número de ciudadanos norteamericanos desde la Guerra del Golfo Pérsico (enero y febrero de 1991).

El cine bélico podría haber desaparecido nuevamente con este film que pasó sin pena ni gloria, sin embargo a partir de allí emergió con más fuerzas. Se estrenó *La caída del Halcón Negro* con sus cinco nominaciones para los Oscar de marzo de 2002, y luego, vigorizado por los atentados del 11 de septiembre de 2001, el cine bélico hollywoodense entregó cinco películas más: *Apocalypse Now Redux* -que no se encuentra dentro de los films con discursos belicistas sino antibelicistas-, *En defensa del honor* con Bruce Willis, *Detrás de las líneas enemigas* con Owen Wilson y Gene Hackman, *Códigos de guerra* con Nicolas Cage y, por último, *Fuimos soldados* con Mel Gibson. Todos estos films con figuras de primer nivel -

consolidadas o en pleno ascenso-, interpretando a verdaderos soldados en actitudes heroicas, con el fin de aportarle una sólida garantía a lo que se quiere decir, y de paso ponderar lo que se espera de un héroe norteamericano.

A pesar de que algunos de estos films no son extremadamente belicistas, caso *Códigos de guerra* que tiene alguna que otra crítica hacia las luchas armadas, sus discursos terminan cayendo en el honor, la lealtad y el código de un soldado, típicos temas del cine bélico más fundamentalista, olvidándose, al igual que sus personajes, de preguntarse el porqué de la guerra misma. Parece increíble cómo esas palabras tan humanamente sagradas hayan sido utilizadas para justificar a la situación más aberrante que ha creado el hombre: la guerra.

Una vez más vale la pena recordar otro film de Spielberg, *Amistad*, donde uno de los abogados dice: "No gana el que tiene la verdad, gana el que cuenta la mejor historia".

Y por lo que siento, percibo y, de alguna manera, compruebo, EE.UU. no tiene la verdad, no cuenta las mejores historias, pero sí, y para muchos, las más entretenidas, y con eso, en el arte industrial cinematográfico, alcanza para dirigirse desesperadamente al cinematógrafo en busca de impresiones que nos hagan ver las cosas tal como no son.

Yo, ya poseo una opinión formada con respecto al tema. Ustedes ya son grandes, saquen la suya.

Martin Bastida

1) Feinmann, José Pablo. El proyecto imperial en Pagina/12 web. http://pagina12.feedback.net.ar/secciones/contratapa/index.php?id_nota=9822&seccion=13

2) Garcia, Santiago. Los boinas verdes. En: El Amante Cine. Nº116, Buenos Aires, Noviembre del 2001. <http://www.elamante.com.ar/nota/1/1385.shtml>



La mirada de los

A la memoria de Walter Miceli

El campo visual de una liebre se orienta hacia la nuca, y por eso puede ver a sus espaldas. Destinada a escapar más que a perseguir, no se queja de ello. Pero el campo visual de cada uno de sus ojos no se cruza con el otro, de manera que, delante de la liebre, queda un sector del espacio que ésta no puede ver. Por eso, huyendo, la liebre puede llegar a chocar contra el primer obstáculo que encuentra en su camino.

En la oveja, los ojos están colocados de modo que el campo visual de uno no se superponga con el otro. La oveja ve dos mundos: uno de la derecha y el otro de la izquierda, que óptimamente no coinciden en una única imagen.

Una visión distinta produce efectos diversos, desde el punto de vista de la imagen y del encuadre, aun sin hablar de la elaboración de esta sensación en "percepción" y luego en "concepción". En el hombre, considerado el centro de todos los factores sociales que lo circundan, esto le lleva inevitablemente a formular una "concepción del mundo", una "filosofía".

¿Cómo está situado el ojo? (Se trata en este caso del ojo del pensamiento) ¿cómo ve este ojo excepcional, el ojo de Favio, capaz de ver el cielo y el infierno de sus creaturas bajo el aspecto de una despreocupada alegría?

Esto es lo que (me) conmueve o interesa, este es el enigma que se quiere resolver: ¿con qué ojos Leonardo Favio mira la vida?

Extrañando a Leonardo Favio desangelados

Cuando en los recurrentes tiempos de la crisis argentina, los buenos y malos "muchachos" resultaron ser los verdaderos representantes de los grupos sociales antagonistas e irreconciliables, los ojos de Favio guiñaron primero y luego se estrecharon. Pero aun continuaban, obstinadamente, mirando los acontecimientos "modernos", igual que antes. Esto condujo, estilísticamente hablando, a una ruptura entre el cine de sus primeros años, intuitivo y poético, con el de sus últimas obras, en el que asume claramente su identidad política. Este cisma trasladado al interior del mismo Favio nos lleva a la revelación plena y completa del misterio de sus ojos.

En las consideraciones que siguen no quiero afirmar en absoluto que nuestro amigo permanece atento a cuanto ocurre a su alrededor o que se da cuenta todo el tiempo de lo que pasa. No me interesa qué es lo que comprende, sino cómo siente, cómo mira, cómo ve cuando se abandona a la inspiración, cuando encuentra en el fondo del tiempo las imágenes de su Mendoza y lo que percibe se plasma en situaciones y hallazgos de alta poesía. Quiero saber con qué ojos es necesario mirar el mundo para verlo tal como lo ve Favio.

El general tiene quien lo filme

El estreno, hace ya tres años, de *Perón, sinfonía de un sentimiento*, opus 8 del director mendocino, nos propuso un reencuentro con una mirada única dentro del alicaído cine argentino. Es que su breve pero intensa obra se define a sí misma por su total falta de subordinación a modas o gustos imperantes; por su utilización arriesgada del lenguaje cinematográfico; por la minuciosa construcción de un espacio temático ferozmente personal. La conjunción de todos esos presupuestos básicos, esenciales para la comprensión y análisis de sus films, determinan con exactitud el enunciado sobre el que se asienta una

trayectoria de notable originalidad y manifiesta voluntad poética.

Cada una de sus películas es un admirable ejercicio de estilo y dado por la configuración estilística que denota la mirada del realizador sobre el material a enfocar.

No me interesa, y tampoco quiero ocuparme, ni de su forma de dirigir, ni de sus métodos, ni de su técnica cinematográfica. Cuando se piensa en Leonardo Favio se desearía, antes que nada, penetrar en esa conformación de su pensamiento que ve los hechos de manera tan extraña y reacciona con imágenes igualmente extrañas. Y, en este orden de ideas, captar su intuición acerca del mundo que lo rodea antes de que se convierta en una concepción de vida. En su centenario trayecto, el cine argentino ha documentado en distintas formas la biografía de nuestro país. Pero sus directores han tratado el proceso histórico como un movimiento sin resultado, como el cambio de una

forma superficial, cuya esencia es sustancialmente invariable, como un absurdo sin ninguna perspectiva.

Las acciones del individuo en la época de los grandes acontecimientos históricos no son examinados como una lucha por la conquista de una nueva etapa social, sino como una lucha heroica y sin salvación para defender la propia casa, la propia manera de vivir, la propia existencia, para conservar aquel jirón de felicidad que el individuo ya poseía.

La lucha por defender esta, "su" mezquina felicidad, asume aspectos absolutamente titánicos. Se bate contra el destino en nombre de su libertad frente a la historia, por defender su misma felicidad, aunque sea mezquina e inadecuada, porque a pesar de todo, esto es siempre preferible a la muerte definitiva en nombre de un proceso histórico incomprensible y hostil.

Las creaturas (peronistas) de Leonardo Favio lejos están del héroe de la tragedia antigua, que luchaba en nombre de un gran ideal y cuya muerte era siempre la consecuencia de una lucha en nombre de ideas y de sentimientos elevados, de perspectivas históricas y grandiosas.

El hombre prototípico de sus películas sabe que, casi siempre, sus esfuerzos heroicos son vanos: es, antes que nada, un vencido. Su ideal se ha quebrado y no tiene otro.

¿Y entonces? No encuentra más nada dentro de sí: ni fuerzas, ni energías. Continuará viviendo, atándose al hecho de que la historia lo ha aplastado y lo ha aniquilado a él y a toda su generación. Pero, aunque su lucha ha sido infructuosa, no es de ninguna manera un cobarde. Sigue teniendo la secreta esperanza de que algún día (algún día) el destino le devuelva aunque sea una parte de todo lo que le a quitado.

No hay que engañarse: la visión 3D del Favio adulto en nada se compara a otra que subyace en el relato: la de un Favio niño que mira desde el pueblo, y que ya es peronista aun sin saber de qué se trata.

En esto está el misterio de su cine, el secreto de sus ojos, ver los acontecimientos más inusitados, más penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que observa. Estar en condiciones de ver las imágenes inmediatamente, de un golpe, independientemente de su significación ética o moral, fuera de cualquier valoración del juicio y la condena, así como las ve un niño en un acceso de asombro.

Esta rapidez del golpe de ojo origina una percepción poética. Y esta percepción se transforma en concepción.

Es siempre la misma capacidad, el mismo don de la visión directa. De la visión inmediata y original. Con ojos de primitivo, más allá de la conciencia, sin explicaciones y comentarios de orden ético-moral. Como en los tiempos de la infancia "sin leyes".

La aplicación y la adaptación, la elaboración y la reducción. Consciente o inconsciente. Separable o inseparable de la intuición inicial. Tendiente a un fin determinado o gratuito. Simultáneo o sucesivo. Todas cosas secundarias, accesibles. Que se aprenden, se adquieren. Cuestión de oficio...

Los personajes de la historia argentina

Favio no es un sentimental: es despiadado. Y esto surge no solamente por el modo con que trata a sus seres, por el sistema de alternar fragmentos cómicos y dramáticos, en el intento de aplacar el dramatismo de la escena con reacciones cómicas, y la comicidad de una escena con reacciones dramáticas; sino también por el modo con que nos muestra realmente a sus personajes. Aunque les tenga lástima (y sobre esto no hay duda), su pasión no les disimula la mentalidad infantil, el convencionalismo, la estrechez de ideas. Y, aunque Favio lejos está de indicarnos las

causas que han engendrado esta mentalidad pobre e infantil, nos a revelado completamente su carácter, sus defectos y sus miserias. Le falta el pathos necesarios para asumir la defensa del pobre hombre. A la par de un estudio despiadado y realista nos muestra todo: la realidad en medio de la cual vive su héroe y el lugar que éste ocupa en la realidad.

La precariedad de la existencia, del destino y de la felicidad misma es característica de cierta mentalidad. En este mundo hostil y aterrador aquellos que son afectos a esa mentalidad interpretan todo como efecto del azar y el azar se hace una ley histórica. Todo cuanto le ocurre a un individuo es siempre inevitable y al mismo tiempo casual; la imposibilidad de sustraerse a las desgracias acompaña al individuo la apariencia de variadas combinaciones. El extravío frente al mundo del conformismo histórico y el miedo a la sociedad en la cual el pobre hombre no se siente patrón, hacen que el pobre diablo comience a juzgar por añadidura que todos los acontecimientos son irracionales. Desde el cine, Leonardo Favio nos propone contar la historia de las imágenes, reconociendo los momentos de nuestra formación nacional, cultural y social, manteniendo, además, un discurso que preserva su lengua como idea del tiempo. En momentos en que una gran parte del cine de todos los países, del cine de autor, para poder producirse debe someterse a las exigencias de ser rodado en inglés, con estructuras narrativas, ritmos y montajes de patrón hollywoodense, es bueno afirmar que su cine se siente argentino, no sólo porque toma cuestiones argentinas o se expresa en nuestra lengua, sino porque esencialmente tiene un sentido narrativo y una pulsación emotiva que se expresan en el tiempo cultural que le es peculiar. Es una visión antropológica del tiempo social y del tiempo estético, que no necesariamente podrán coincidir, pero sí pueden y deben traducirse el uno en el otro.

Por amor al cine

Dicen que a nuestro amigo en su último film poco le importó la urgencia política de algunos de sus mecenas. Que se sobrepuso a verdaderas desgracias técnicas, que pusieron en peligro su trabajo. No es un hecho aislado. Es apenas el recorrido del artista contemporáneo. Que lo obliga a una tenacidad y a una testarudez inverosímil para conseguir un objetivo sustancialmente mezquino. Una constancia sobrehumana: he aquí el contenido de aquella película. Y, si se compara el esfuerzo de la voluntad con la importancia del resultado al que se aspira, uno se estremece frente a lo que son esos ideales, al fin hacia el cual tiende y por el que lucha toda una vida.

La intrínseca paradoja, la contradicción del arte de hoy, está encerrada en el hecho de que mientras nos muestra al protagonista que sufre, combate y soporta dificultades sobrehumanas, no se le concede la aureola del verdadero heroísmo. El arte de la pequeña burguesía puede ser encaminado de modo progresivo, y a veces radical o subversivo; pero una sola cosa le es negada: ser heroico. No hay nada de heroico en una lucha privada de horizontes, en el pathos de la lucha —contra la adversidad y contra la historia, para afirmar el hecho de no participar en la historia, para huir del azar que guía a la suerte humana. Tal es el cine de Leonardo Favio. Nos hace ver en sus films, además del hombre contemporáneo en toda su dimensión, también el hombre desde un punto de vista más elevado de cuanto lo hace la sentimental literatura contemporánea. No nos muestra solamente la conciencia del hombre moderno; sin encubrimientos nos muestra que el carácter de este nada tiene de heroico.

Cuánto más nos contó en la película de Perón que cualquier libro de la historia oficial... El film está saturado de realismo y embebido de concreto contenido histórico.

El punto de vista del nihilismo no tiene más derecho de existir. La historia se ha infiltrado tan imperiosamente en el destino personal de cada individuo, y el destino de cada ser humano está tan ligado a la crisis que no es posible ostentar desinterés hacia los problemas, huir diciéndose que el proceso histórico no existe, mientras nosotros mismos participamos en él, y negar la importancia del proceso mismo esforzándose en demostrar que la historia está privada de raciocinio y de significado.

Decía al principio que, como nunca antes, Favio liquida su saldo personal con su propia ideología. Lo hace con amor genuino hacia ese pueblo que siempre lo reconoció. Es que, tanto para él como para cualquier artista que tenga una actitud agnóstica y escéptica en las confrontaciones de la historia, le ha llegado el momento de existir: o admitir que el pobre hombre no es otra cosa que un objeto en la historia y que su infeliz destino de ser humano eternamente perseguido y oprimido es un hecho ilógico y justo; o bien reconocer que la lucha entre el fascismo y la democracia es una lucha por la justicia, por la lógica histórica, por la felicidad de la cual el pobre hombre estaba tan escaso y que ahora quería sustraérsele completamente y para siempre.

Mauricio Jiménez



Estado de sitio:

un corto platense de costo argentino

Martín Frías es el director de *Estado de Sitio*, cortometraje de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes, que será parte de la película escuela *Costo Argentino*, un proyecto que está llevando a cabo la FEISAL y el INCAA.

¿Cómo surge el proyecto de esta película escuela?

Es un proyecto que está llevando a cabo la FEISAL con la colaboración del INCAA. Estas dos instituciones son el eje principal en la citación y coordinación de las realizaciones de cada escuela. Surge con la idea de unificar un montón de escuelas argentinas de cine.

Como en la mayoría de las escuelas no tenemos la posibilidad de llevar a cabo la producción de un largometraje, se baraja la idea de hacer un corto por escuela para luego ser empataados en episódicos dentro de un largometraje.

¿Hubo alguna coordinación o tutoría por parte de estas instituciones?

Sí, hubo una coordinadora en el proceso de desarrollo del guión y es quien visó todos los guiones y dio el visto bueno.

¿Hubo parámetros en cuanto a la temática del corto?

La línea temática de *Costo Argentino* es un relevamiento entre ficcional y documental de la crisis argentina. Crisis entendida en todos sus niveles, no solamente económica o política.

¿Cómo se eligió al guionista?

En todos los casos, es decir, cada equipo, fue elegido en las diferentes cátedras de la carrera.

Rómulo Carpinetti es el autor del guión y fue elegido en la cátedra de Guión II. Tengo entendido que se hizo una convocatoria de ideas y la de él fue seleccionada.

¿Y los demás equipos?

Se eligieron equipos en cada materia troncal de los años superiores: en Producción, en el Taller de Sonido, en

Tecnología para el área de fotografía y en Realización III, que es donde fui elegido.

No tengo muy en claro si hubo una unificación del método de selección, creo que quedó a criterio de cada cátedra. En mi caso me llamó el profesor titular Carlos Vallina y yo armé mi equipo con gente de mi grupo de realización.

¿Cómo se consiguió el financiamiento?

Al principio, es decir, cuando comenzamos con la previa, el dinero salió de nuestros bolsillos. Cuando estábamos por comenzar con el rodaje, la Universidad nos dio un subsidio de 2.000 pesos, creo. Que es más o menos lo que nos costó hasta acá el proyecto. Ahora falta toda la pos-producción

Tengo entendido que el cortometraje estuvo coordinado por docentes de la Facultad. El coordinador general fue Gabriel Perosino, Jefe del Departamento de Comunicación Audiovisual, y un coordinador por área. ¿Cómo fue el trabajo con ellos?

En general bastante bien. Tuve problemas sólo con un coordinador de área, pesado, muy pesado. En el medio del rodaje casi se me va una actriz co-protagónica por culpa de él. Sucede que acá hay gente que dice "comerse" el cine hace años y... Igualmente creo que este tipo de diferencias deben haber surgido en todas las escuelas.

¿Cuál es la temática de *Estado de Sitio*?

Son ocho personas que se quedan encerradas en un ascensor de un ministerio público el 20 de diciembre de 2001, en el marco de lo sucedido en Argentina en esa fecha. Básicamente trata de la viveza criolla, del individualismo argentino. Toda esta suerte de encierro es una analogía de lo que sucede afuera: el estado de sitio, los saqueos, la

violencia, la represión policial y la renuncia de estos nefastos personajes argentinos.

Todos tienen interpretaciones morales de lo que sucede, y se jactan de tener la verdad absoluta. Pero en eso interin surgen problemas como: estoy encerrado en un ascensor y tengo hambre, entonces le pido un sándwich al vendedor y me lo quiere cobrar \$4.50. Salta el yuppie y digo que el día anterior se lo había cobrado dos y comienzan a surgir las miserias humanas de los personajes.

Hacia el final del corto se produce una especie de unidad de los personajes y no cuento más. Los personajes representan las diferentes clases y sectores de la sociedad. Es interesante ver cómo discrepan entre ellos cuando surge el individualismo y cómo se agrupan cuando creen tener frente a ellos un enemigo común. En este sentido, se logra una especie de analogía con lo sucedido con el pueblo argentino el 19 y 20 de diciembre.

Vos realizaste varios cortometrajes junto a tu grupo de realización, incluso ahora estás trabajando con ellos en el largometraje *Habitaciones para turistas*. ¿Esta fue tu primera experiencia fuera de ese grupo?

Si, es verdad. Fue bastante difícil, igualmente creo que todas las rabietas y las pesadillas de noche valen la experiencia que adquirí. Había mucha gente testaruda, empezando por mí. Y una cosa es trabajar con gente que se conoce y otra con gente que no conocés, por lo menos laboralmente. Además, los nervios pesan, la carga pesa, la falta de plata pesa, trabajar con dos actores conocidos pesa... pero mirá, uno de los directores, el de Rosario, me contó que se le fueron dos cabezas de equipo el día en que comenzaban a rodar el corto. Nosotros terminamos todos juntos tomando una cerveza, así que creo que tan mal no nos fue.

¿También fue tu primera experiencia en dirigir un guión que no es de tu autoría?

En realidad, ya había dirigido cortos que no había escrito yo, pero siempre dentro de mi grupo realizativo. O sea, que en ese sentido es mi primera experiencia como vocero de un guión.

¿Tuviste diferencias con respecto al guión?

Yo siempre tuve algunas diferencias con el guión que, la verdad, no pude salvarlas. Con Rómulo, el guionista, nos peleamos, lloramos, discutimos, nos reímos y terminamos siendo buenos compinches. Pero como nos decía la coordinadora: si un guionista y un director no discuten es porque alguno de los dos está trabajando más que el otro. Así que creo que las discusiones eran productivas.

¿Sobre qué rondaban esas discusiones?

Siempre me pareció que había muchos personajes y que en realidad eso atentaba contra la puesta en forma. Había pocos minutos para presentar ocho personajes y encima había un peregrinaje a través de 13 escenas. Me preocupaba el desarrollo de los personajes, pero bueno... después me empezaron a preocupar otras cosas como ¿cómo hago para filmar todo esto adentro de un ascensor? Llevar todo esto al rodaje es el problema. Yo siempre digo que cuando tenés un guión frente a vos es un gran rompecabezas, y más que un rompecabezas es un problema.

Pero bueno en la resolución del guión no se tomó en cuenta mis discrepancias así que yo me dediqué a dirigir, y creo que el corto respeta el guión casi tal cual estaba. Igualmente toda la línea dramática que desarrolló Rómulo es bárbara. Como conclusión hago un voto de experiencia en intentar ser vocero de algo que no he escrito.

La FEISAL pidió que los cortometrajes se registraran en algún formato digital, ustedes eligieron DV-CAM. ¿Por qué? Por ser el más "noble". Yo había trabajado en Mini-DV pero nunca con este tipo de cámaras

Los formatos digitales proporcionan una ventaja económica, sobre todo si no tenés plata al momento de rodar.

Si, las ventajas son sobre todo económicas. Digamos que los formatos digitales son de muy buena calidad y cuando no tenés plata para empezar a filmar, se puede hacer en estos formatos y luego conseguir el financiamiento para levantarlo a filmico.

También te proporciona algunas desventajas, aunque no muchas si sabés cómo manejar el formato en función a cuál va a ser el producto final. En este caso se va a hacer un tape to film a 35mm y hay que tener en cuenta determinados parámetros, por ejemplo: la dirección de las diagonales, los pixelados, el hecho de tener un formato que es video y que reacciona de una determinada manera ante un transfer. Obviamente no te da los mismos resultados que hacer un registro en filmico.

Hay cosas que te limitan, movimientos de cámara por ejemplo, la máquina te genera cuadros "ficticios" que luego se traspasan a la pantalla de una forma poco conveniente. Igualmente, yo siempre digo que todo es un estado de ánimo, si el corto atrapa al espectador hay detalles ínfimos que no los vas a ver. Si ves esos detalles es que la gente se está aburriendo y por eso les presta atención.

***Estado de Sitio* está en la etapa de pos-producción. Cuando**

todos los cortometrajes estén finalizados y se entreguen al INCAA los empatarán y realizarán el tape to film a 35mm. ¿Tiene un plazo para entregar el trabajo terminado?

Supuestamente hay una fecha que se llama 30 de Octubre. Igualmente creo que los plazos se van a extender ya que tengo entendido que nosotros somos la escuela que más avanzada está, junto con el ENERC. Imaginate, si nosotros estamos todavía en la isla... Además, sé de algunas escuelas que han tenido inconvenientes y se han atrasado bastante, como la de Avellaneda. Creo que en la feria de la FEISAL se mostrará un work in progress.

Todo el rodaje se hizo en la ciudad de La Plata, ¿en qué lugares?

El grueso del corto se filmó en el set de acá, de la Facultad. En donde armamos el ascensor con paredes móviles y la parte de presentación de los personajes en la Dirección de Rentas (hall y subsuelo). La gente de escenografía, que son de acá, de la Facultad, laburaron muy bien a pesar de los materiales que les dimos, que eran bastante escasos

Tuviste la posibilidad de trabajar con actores excepcionales y, entre ellos, Víctor Laplace y Laura Azcurra.

Sí, trabajamos con Laura y Víctor. Son dos personas maravillosas. Ellos vinieron a hacer su trabajo y no sólo lo hicieron bien, sino que se relacionaron perfectamente con los demás actores. Todo el trabajo actoral fue bárbaro. La verdad que de ahí me llevé ocho amigos.

Tuve la suerte de poder entablar siempre un buen diálogo con los actores. Aprendí mucho de ellos, me aportaron muchas ideas. Estoy absolutamente conforme con todos los actores.

Participaste en un proyecto bastante importante, es tu primer trabajo que va a ser llevado a 35mm, tuviste experiencia de trabajo con actores que están trabajando profesionalmente tanto en cine, como en televisión y teatro, experimentaste con un formato que te era desconocido. ¿Qué rescatás del proyecto en general?

Yo no me metí en este baile para bailar con la más linda, sino para adquirir experiencia. Coseché ideas, formas de trabajar y de no trabajar. Y también aprendí que cuando escriba un guión me tengo que fijar en las posibilidades de producción y nunca olvidar en qué contexto lo tengo que realizar.

Estoy conforme con el trabajo, no será una maravilla pero todos lo hicimos con muchas ganas. A lo mejor me quedé con ganas de hacer cosas que no pude por impedimentos técnicos o, en realidad, lo que yo creí que eran impedimentos técnicos debido a mi poca experiencia.

Hasta Laura (Azcurra) me hizo sentir "chiquitito" cuando a mí se me presentó un problema de sincro en una escena y ella lo resolvió con total naturalidad. Uno debe escuchar y aprender. Lo que más rescato es eso, aprendí, adquirí experiencia que vale más que todas las pesadillas nocturnas que me dio este corto.

Los estudiantes tenemos bastantes problemas para encarar proyectos de esta envergadura, por razones económicas y también porque los espacios no son muchos. ¿Creés que éste espacio abierto por la FEISAL se debería mantener con cierta periodicidad?

Sí, seguro. Tendría que haber más de esto. Como ya dije, lo que uno pierde en mala sangre y pesadilla nocturna lo gana en experiencia. Tendría que haber una idea de continuidad, no sólo de parte de la FEISAL sino de otras instituciones. Habría que generar proyectos menos, iguales o más ambiciosos que éste.

También la crisis te traba un poco ¿no?. Los costos son altísimos y los estudiantes no disponemos de ese dinero. Habría una opción: organizar a los estudiantes para que nosotros mismos construyamos proyectos de esta envergadura. Si la Facultad pudiese dar oportunidades como ésta, sería fantástico. Sería un aprendizaje importante para todos los estudiantes.

Además, si tenés el aval de la Facultad o de alguna institución es más fácil conseguir un montón de cosas. Igualmente, lo importante es no dejar de hacer. Y si las oportunidades no llegan hay que salir a buscarlas.

Yesica Martinez



CLUB DEL VIDEO

LA ESQUINA

CINE CLASICO - EUROPEO - DE AUTOR

WWW.VIDEOLAESQUINA.COM.AR

info@videolaesquina.com.ar

CALLE 17 ESQ. 66 TEL: 0221 4526717

Con las mejores intenciones

entrevista con Marcelo Gálvez
a propósito de *Nosotros y los otros*.

La presentación de *Nosotros y los otros*, acerca de los intentos de un grupo de realizadores *huincas* por acercarse a una comunidad mapuche del sur y la cuestionable metodología empleada para llegar hasta ellos, despertó frente a un nutrido contingente de antropólogos irritaciones varias.

Presentado el punto, la charla con Marcelo también abordó otros andariveles, mas allá de la discusión metodológica disciplinar que el grupo de antropólogos le exigía al grupo de realizadores.

Queda para pensar sobre la resistencia primera, la de esos mapuches defendiendo su comunidad -es decir el bien común- con un trabajo que siendo para “ellos” es discutido por “los otros”.

El Extranjero: ¿Por qué eligieron el tema mapuche?

Marcelo Gálvez: en realidad fue algo que surgió mas de mi, por que te cuento como fue, estaba todo planificado como grupo de trabajo y todo para salir, pero por lo que pasó el 20 de diciembre el tema de l corralito y que se yo, de los cinco que éramos en el grupo quedamos dos nada más. Después recluté amigos que me acompañaran, gente que no tenía nada que ver que participaran, pero simplemente como asistentes. A mi me movilizaba mucho ya que había tenido contacto con los mapuches en excursiones casi turísticas y a mi me interesaba reivindicar sus derechos. Si me tuviera que parar en un lugar me paro en el lugar de ellos. Creo que el reclamo es absolutamente válido, lo que internamente me movilizaba era el hecho de salir a hacer un documental y elegirlos a ellos para reivindicar algunas cuestiones. También había una mezcla de ganas por viajar, porque los documentales que



habíamos hecho eran siempre registro de lo cotidiano. En resumida cuentas, era hacer un documental y un viaje de paseo.

¿Qué pasó cuando llegaron allá?

Bueno, decíamos o creíamos que esta gente vive igual que nosotros, ven televisión, juegan al fútbol, están con remeras; o sea rasgos culturales diferentes a simple vista no eran difícil de percibir. Porque incluso hasta perdieron la lengua. Entonces, apenas nos metimos un poquito, observamos que una de las características que tienen *es el odio al blanco* y desde ese lugar, no se si es ridiculizar, nos pusimos nosotros mismos, tratando de interpretar el rol de los segundos de Roca, quienes en todo caso, pagábamos las consecuencias. Uno siente que se acerca a esa gente como pidiendoles perdón por lo que pasó ya hace tanto tiempo, como tratando de reivindicar -no se si tanto a ellos como a nosotros-, pero me da la sensación como que es imposible, incluso yo creo que ellos han descubierto con el tiempo que con esa posición, con ese discurso en algún lugar al sistema imperante le causa escozor y a partir de ahí consiguen cosas. Ellos se meten muy bien con la parte ética y a partir de ese discurso que saben manejar con todos ese odio del que hablaba se transmite en todos, la cuestión racial... Y si no es odio es desconfianza. No se si llamarlo de una manera u otra. Fue un proceso de laburo que se fue dando así sólo durante la marcha para ver después que pasaba.

¿Cuales fueron las posiciones manifiestas dentro del grupo por parte de cada integrante?

Por un lado estaba mi hermano, que tenía una posición neutra, buscaba el laburo, de él dependía la cámara, era más bien operativo. Después estaba mi primo

Andrés, que tenía una actitud muy paternalista. Otra posición, la de Miguel que no lograba despegarse de lo que él esperaba ver, entonces va y se encuentra con gente que mira televisión y no con "indios". Había otra posición que se cuestionaba permanentemente lo que a ellos le habían quitado y estaba Paula que es de San Martín de los Andes, que convivió toda su vida con mapuches y que tenía una posición más intermedia y cuya discusión con ella pasaba por si estaba bien que ellos cobrarán entrada para pasar por sus tierras ya que *ella esgrimía que todas son argentinas*. Se daba el debate si tenían derecho a cobrar o no por esas tierras. Después de todo somos todos argentinos.

¿Estas posiciones variaron durante el proceso de realización o se mantuvieron constantes?

En mi caso esta convicción no cambió, lo que si cambió fue la mirada. Mi mirada no es la misma. Lo que encontré me sorprendió, lo que se discutió fue esta cuestión de que si se justificaba nuestra metodología de trabajo, incluso hasta el día de hoy dudo entre mostrar o no las discusiones que se generaron durante el proceso.

Es como si con una escopeta en la mano tenés la cámara y disparás. Eso llevó horas y horas de discusión, terminamos cuestionandonos todo hasta el mismo proceder. Estas en este lugar, decís esto es lo que hice y juzguenme los demás, romper con esa cuestión positivista del documental y seguir con la realidad que tenés. En definitiva se trataba de eso, de sentar una posición, mostrar el proceso con errores, exacerbarla desde una óptica sincera y creíble. Por eso elegimos la cámara oculta. Aunque a mí me cuesta creer cuando

veo una. Creo que el lugar que ocupa esta decisión formal respecto de ellos es la de presentarlos como víctimas de nosotros, esta cuestión muy loca, como que el fin justifica los medios, *creo que eso hay que ponerlo en discusión* y es exactamente lo que estuvimos discutiendo a lo largo de todo el proceso.

¿Qué pasó después cuando lo presentaron en la muestra de Cine y Video Etnográfico?

La mayor parte de los realizadores eran antropólogos, y se dio ahí un debate lindo e interesante dónde había gente de cine que había ido a verlo, pero sobre todo antropólogos. Yo decía que desde el lugar de realizador era que quería construir un sentido y que a partir de allí acercarme a un territorio, tener una mirada en el campo de ellos, cosas que no se animan a decir por una cuestión de legitimación dentro de su propia rama, entonces, de alguna manera, eso los tocó. Me hicieron planteos éticos exagerados, tipo: "Con este criterio vos vas, te violas a una persona y para lavar la culpa terminas mostrando lo que hiciste." Me parecía un tanto exagerado, yo creo que el laburo se puede criticar desde distintos lugares, ese era uno de los objetivos del este trabajo. Y si produce ese debate lo logra.

¿Esas eran las principales objeciones?

Sí, sobretodo me preguntaban por qué habíamos usado esa lente, porqué usábamos la cámara de esa manera y yo les decía que ese no era el punto a discutir, que si uno ve el documental el montaje está exacerbado casi para orientar quién es el bueno y quien es el malo. Escena que en el proceso real duran quince minutos están resumidas en tres. Me parece que el uso de la cámara tiene violencia, pero que no es real. Esa es la intención, mostrar el desastre que podés hacer con una cámara y la manipulación de un montaje. En cierta parte es un proceso de autocrítica.

Ahora, la idea según dijiste al principio era la de reivindicarlos a ellos ...

Esa es la idea. Le podía servir a ellos y a nosotros.

¿Y ves alguna diferencia en la experiencia del programa en TV que en general trabajabas con cosas que están acá nomás... con irte en esa movida a buscar lo que realmente es otro? ¿ves esa diferencia?

Eso fue lo que internamente más nos molestó, ese rechazo que nunca habíamos sufrido, cuando uno sale siente la necesidad de explicar quién es, de dónde viene, para qué viene y encima de todo eso te dicen que no... y bueno, creo... como proceso de laburo... a mí me replanteaba un montón de cosas.

Sobre todo lo que plantea el documental, creo que uno hace o termina haciendo con esa persona que quieras (sic) o no, termina siendo un objeto que vos manipulás y editás como te parezca, nunca tuve problemas con una persona porque los códigos que se establecen con la convivencia con esa persona yo los cumplo, lo que se pautaba es lo que ..., pero acá se dio toda una... experiencia... y es por eso, porque cuando trabajamos en cotidiano, en un par de llamadas telefónicas... y compartís los mismos códigos y esas cosas y la gente está más acostumbrada a usar más el medio... y bueno, eso ellos no lo saben... entonces eso vale ¿Cómo yo les voy a explicar quién soy? Después... posición media así que ... comenzaría a explicar quién soy, si yo ya tengo 40 voluntarios ¿cómo? ¿por qué no?, eso también lo... me

costó mucho verme y ver a mis compañeros y juzgarnos a nosotros mismos... laburo que hicimos, a mí me gusta, ojo, me gustaba la voz, luego la cara, la comida, hasta bueno fui... bueno si te jugás jugate...

Porque en la tele ponías la voz... estaban presentes... no se acá...

Estaba presente la interacción, acá la interacción se hacía difícil porque éramos huincas.

Y cuando planteás el trabajo en la imagen como esta, están presentes ustedes o le hacen decir...

Totalmente, somos personajes..

¿Y te cambia para adelante? ¿harías más esto? ¿harías más TV como antes? ¿harías otras cosas? Televisión distinta a lo de antes

Sí, yo creo que lo que hice hasta acá fue un proceso, ahora las expectativas a hacer son otras, sí haría algo diferente, totalmente, pero para hacer algo diferente tengo que hacer eso, me gusta el desafío

El tema de los chicos, ... Está muy trabajado eso. Incluso le sacás el peso... mapuche adulto que puede correr y jugar mas sin acercarse a ellos que no dejan de ser chicos igual, que se divierten corriendo... y si no viene la camioneta .

Querés filmarlos... ellos manejan otra historia, son la nueva generación mapuche, si después con la gente, el último día... comíamos tortas fritas, mate, tocábamos la guitarra.

Estuvimos cuatro días con esta familia. Al principio prendíamos la cámara cuando podíamos, pedíamos permiso., todo lo contrario a... que eran... pero quisimos poner en discusión... ahora la promesa era mostrárselos, a ver si lo ven, seguro que les va a causar sorpresa

¿Vas a seguir registrando?

Es posible... pero tengo más ganas de ir a mostrárselos y ver qué dicen... .. la discusión si está mal hacerlo o no hacerlo... después son ellos.

¿Esto pasa a formato de TV o queda así?

No, queda así... no lo metería ni loco, no es ese...

¿No te parece que les sirve más a Uds. que a ellos? En todo caso, es una discusión entre realizadores y antropólogos, de huincas.

Yo creo que un poco de eso también había. Cuando vos haces un documental, o hasta una ficción, porque vos trabajas con gente que se termina transformando casi en un objeto de manipulación. Desde ese punto de vista se podría decir que la película uno la hace para uno.

Pensaba en que los problemas de la sociedad blanca a ellos no les resuelve nada y Uds., por ahí, han logrado un conocimiento mayor de esta cultura o al menos un algo más.

La conclusión es que a ellos ... a ellos no les interesa, salvo que a partir de venderte su cultura ellos tengan un rédito, este es el razonamiento lógico que tienen ellos. Y ahí me parece que está lo que les molesta a los antropólogos. Creo que los mapuches les han dado bastante trabajo a ellos. A los mapuches no les interesa que los vayan a estudiar, por ahí pasaba una de las discusiones éticas que tuvimos, la de si es válido que un hombre vaya a estudiar a otro hombre.

El planteo nuestro fue hacer un proceso de registro en el cual nosotros íbamos con la cámara, les pedíamos permiso, sacábamos nuestras conclusiones, volvíamos a grabar, volvíamos a sacar conclusiones, y sobre el material final tenía que haber un acuerdo entre ellos y nosotros; pero decididamente esto no les interesaba, si ellos no sacan un rédito de algún lugar no lo hacen y creo que eso es lo que pasa con muchos sociólogos y antropólogos cuando llegan al campo.

¿Uds. entendían por qué a ellos no les interesaba?

Bueno, esa desconfianza de la que hablaba al principio tiene que ver con que los han cagado tanto durante tanto tiempo que ya no creen en nadie. Eso es algo que se va transmitiendo de generación en generación, es como un código de desconfianza y en estas condiciones jugamos un poco con esto. De tal manera decidí mostrarlo por ahora nada más que en situaciones académicas. El pasó que sigue será, si es posible y nos dejan entrar, mostrárselo a ellos para ver que piensan.

¿Pensás hacer algunos cambios en la edición?

Si y no. Habían quedado cosas afuera pero también me cansó un poco. Una de las cosas que dejé afuera fueron algunas actitudes que tuvieron ellos que si lo pusiera quedarían en un mal lugar. Mi intención es que no queden mal parados. Hubo el caso de uno que habló durante cuarenta minutos para después pedirnos plata.

En este punto se discute si no ponerlo no es justamente quitarle el relieve, la textura necesaria y la oportunidad de conocer una realidad cuyos significados se borran en beneficio de una imagen del mapuche más potable, más legible, el de recitador de usos y costumbres, de dioses ancestrales, de reivindicaciones al día.

“No queremos que nos reivindicuen o hablen de nosotros” dijo alguna vez Néstor Perlongher acerca del interés científico y espectacular que despertaba lo homosexual en la sociedad, “solo queremos que nos amen”. El texto original mucho más rico que el que aquí citamos por las traiciones de la memoria nos trae una vez mas el interrogante del comienzo hecho signo de resistencia en una cultura que durante años ha aprendido a utilizar las mismas armas que la sociedad blanca.

Vale la pena acercarse al trabajo de Marcelo, tanto sea por el debate abierto como para saber finalmente si podemos acertar a distinguir quienes somos nosotros y quiénes, los otros.

Textos y entrevista

Javier Demaría

Germán Monti.

FICHA TECNICA:

Título: Nosotros y los otros

Guión, dirección y edición: Marcelo Gálvez

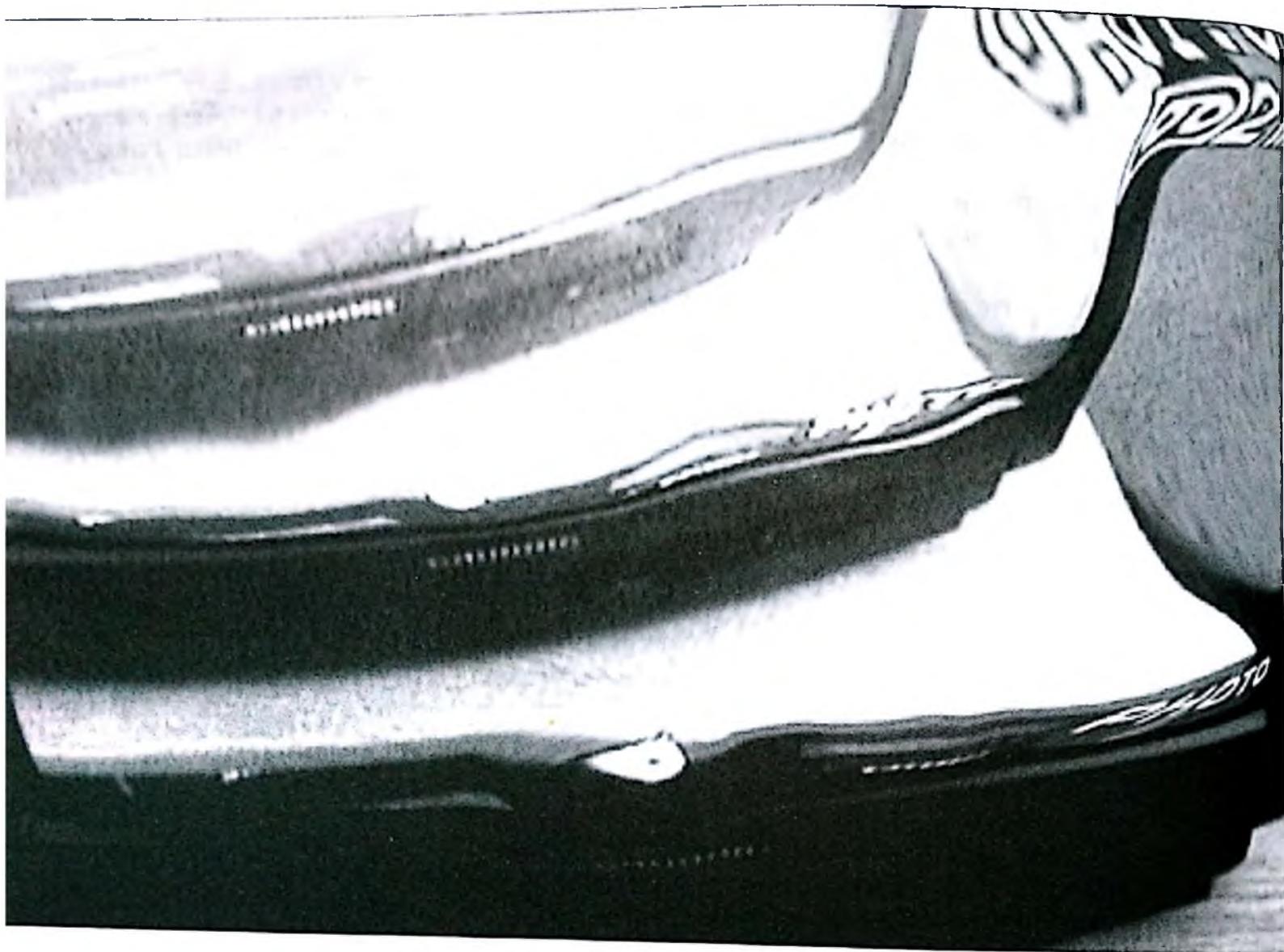
Cámara: Julián Gálvez

Producción General: Marcelo Gálvez y Paula Lopez Osornio

Género: Documental

Fecha: Enero, 2002.

Rodado en San Martín y Junín de los Andes. Argentina



dossier / el sillón de homero

Ne me quittez pas / Clara Beverini - María Perez Escalá
TV como estímulo / Mariela Cantú
El Polo de la TV / Diego Rojas

“ne me quitez pas”

La noticia en televisión

Ya en la Edad Media tanto la cultura del pueblo como la de las elites tenían un fuerte componente de dibujos religiosos, de iconos y pinturas.

Los vitrales, las esculturas en iglesias, los rituales públicos, que usaban los colores, la danza, la música y la expresión del cuerpo se constituían como formas básicas de expresión. Imágenes y sonidos dominaban el espacio cultural.

En los últimos 150 años, y en especial en las dos últimas décadas, la reducción de los tiempos de transmisión de la información a distancia y de acceso a la misma ha supuesto uno de los retos esenciales de nuestra sociedad.

A lo largo de la historia, los medios de comunicación han ido avanzando en paralelo con la creciente capacidad de los pueblos para configurar su mundo físico y con su creciente grado de interdependencia.

La revolución de las telecomunicaciones y de la transmisión de datos ha empujado al mundo, para autores como Marshall McLuhan y B.R. Powers, hacia el concepto de “aldea global”.

El trono tiene su reina

La televisión surge en Argentina en 1944 con las primeras transmisiones experimentales y el 17 de octubre de 1951 se realiza la primera emisión pública inaugural a través de Canal 7, que pertenecía al Estado.

De la mano de los avances tecnológicos y del talento de la gente que, aún sin saber muy bien de qué se trataba, se iba incorporando a ella, la televisión creció vertiginosamente. Para entonces ya eran muchas las familias que compartían sus vidas con el televisor, un aparato grande y pesado, de dudoso prestigio cultural, que ocupaba el centro del living.

Bajo el imperio de la ley del mercado, la competencia terminó siendo la única razón de ser de la televisión privatizada y los contenidos, más que nunca, estuvieron atados a los caprichosos humores del *rating*.

En la segunda mitad de los 90 terminaron de renovarse definitivamente los criterios conceptuales y estéticos del medio, al generarse el arribo de gente nueva, con nuevas propuestas e ideas y la aetura a otras formas de financiamiento y/o producción.

Con el fin de la década, y a 50 años de su nacimiento, la televisión es la reina indiscutible de los medios.

El discurso televisivo según Jesús González Requena
Un punto de vista acerca de la televisión.

Abolición de la intimidad.

¿La televisión, invade nuestros espacios privados? Si la intimidad se caracteriza por la cercanía del cuerpo que percibe y el objeto de su percepción y, por lo tanto, exige el desarrollo de los sentidos del gusto, del tacto y del olfato; ¿cómo es posible, entonces, que el espectáculo televisivo, constituido en la distancia y en el extrañamiento (la vista como sentido rey)¹ logre instalarse en todos los ambientes claves del hogar?

Precisamente porque la vista es lo que constituye al sujeto como espectador, la televisión encuentra en la mirada, el sustento de la “relación espectacular”.

Relación del sujeto con otro cuerpo del que carece². Si bien la comunicación intrafamiliar, no desaparece con la presencia de la pantalla (por su propio carácter fragmentado y redundante no exige una contemplación rigurosa)³ la misma se halla fracturada, debido a que el eje de atención del sujeto se divide entre su interlocutor y el “flujo de imágenes permanente”.

Por lo tanto, el individuo, no le estaría brindando a la televisión sólo un importante lugar físico, sino también, un decisivo valor; en cuanto recurre a ella para informarse, para entretenerse, etc.

¿Qué lugar le otorgamos a este “extraño” en nuestros hogares?

La información

Cuando se apaga la luz.

Una sucesión de imágenes se amontona en la acosada pantalla del televisor. Imágenes que representan una realidad capaz de atravesar todas las barreras. ¿Se trata de LO real? ¿O de la simple construcción de un verosímil?

Según González Requena, “la televisión genera espectáculo” (una actividad que se exhibe a un sujeto que la contempla). Para ello introduce en la estructura del noticiero, determinadas características para lo que en principio significó el “hecho”.

Como sucede con cualquier narración o descripción, nuestra relación actual con lo real es, en gran medida, la “noticia

construida" a partir de las características de la televisión espectacular. En este contexto, las fronteras entre lo real y lo ficticio, ¿logran desdibujarse?

El contacto que tenemos con el mundo, se encuentra mediado por la presencia inmediata, instantánea de la televisión.

¿Podríamos afirmar entonces, que desde la información, la televisión todo lo construye y todo lo domina?...

Y si, efectivamente, advertimos que todo es una construcción ¿qué es concretamente lo que sucede cuando se apaga la luz de la cámara?

La noticia

(¿) Catarsis (?)

Considerando la concepción que González Requena ejerce sobre el medio televisivo, podríamos decir que la TV no sólo se encarga de manejar las redes informacionales, sino que lo hace con tanto énfasis que se instalaría como el medio por excelencia, aquel capaz de ofrecer "toda" la Noticia.

¿Será que la televisión intenta otorgar al televidente sólo la posibilidad de contemplar lo que pasa? ¿Será que, como hace siglos en la tragedia griega, el espectáculo quiere generar una experiencia de catarsis, de purificación, de purga en quienes lo observan?

Aristóteles sostiene en *La Poética* 4, que las sensaciones que se purgan en la escena son el temor y la compasión. Al ver la miseria representada, el alma del hombre se purifica, volviéndose más digna y noble. La situación traumatizante no existe, porque la observación de la misma no exige la presencia ante el hecho verdadero. Entonces, el distanciamiento con lo real es de tal magnitud, que permite ver la tragedia sin vivirla.

¿Sería descabellado establecer una comparación entre lo que para Aristóteles era la tragedia griega y lo que hoy representa la noticia en televisión?

Eliseo Verón sostiene que el género predominante en la televisión es la *información* y su modalidad preponderante, el *directo*. La TV ofrece entonces la posibilidad de estar en contacto de forma permanente y simultánea con todo. Frente a la pantalla encendida, el telespectador ¿supone que participa e imagina que purifica su alma con sentimientos catárticos? ¿O estará consumiendo el espectáculo?

La tragedia griega era la representación de historias ficcionales. El espectáculo televisivo de la información es la representación, ficcionalización y narrativización de *lo real*. ¿Es posible seguir considerando esto como una sutil diferencia?

Verdadero o falso.

Si bien el dispositivo televisivo presenta características particulares sin las cuales no podría existir (directo, noticia, ficción, contacto, fragmentación, hiato visual...), lo importante es advertir que la problemática del medio no se debe exclusivamente a sus elementos constitutivos sino al empleo que se realice de los mismos. Quizás corresponda hacer una mirada analítica de parte de quienes se encargan de manejar "la pantalla encendida", para poder vislumbrar las innumerables posibilidades que ella brinda.

Por otro lado, el desarrollo técnico y social del dispositivo exige también una postura conciente y crítica por parte del telespectador.

Mario Perniola 5, en su estudio de la obra de Marshall McLuhan, sostiene que no existe una sola estética de la televisión, sino al menos tres estéticas diferentes. La primera, fundada en el examen del tipo de experiencia que la televisión permite, es una estética de la realidad televisiva que corresponde a su primera fase de desarrollo técnico y social. La segunda se detiene en el poder desrealizante de la televisión, y es, por tanto, una estética de la imagen televisiva, correspondiente a una transformación profunda de las nociones de verdadero y de falso, de original y de copia, de historia y espectáculo. La tercera se conecta a su vez a la video-registración: es una estética de la "cosa televisiva", donde lo importante es poder conservar y disponer de una cantidad amplísima de datos televisivos.

Las palabras del autor intentan valorizar la relevancia que adquiere el contexto histórico y social con respecto a las diferentes teorías y concepciones que puedan desarrollarse en torno al medio televisivo. Indudablemente la evolución técnica de la televisión condiciona también la mirada que se realice sobre ella.

La "caja mágica" se exhibe en un intento desesperado por seducir, por atraer, por apropiarse de la mirada deseante del otro. ¿Será alguno de nosotros capaz de resistir a sus encantos?

María Pérez Escalá

Clara Beverini

¹ González Requena, Jesús. El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad. Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

² Ibid.

³ Ibid.

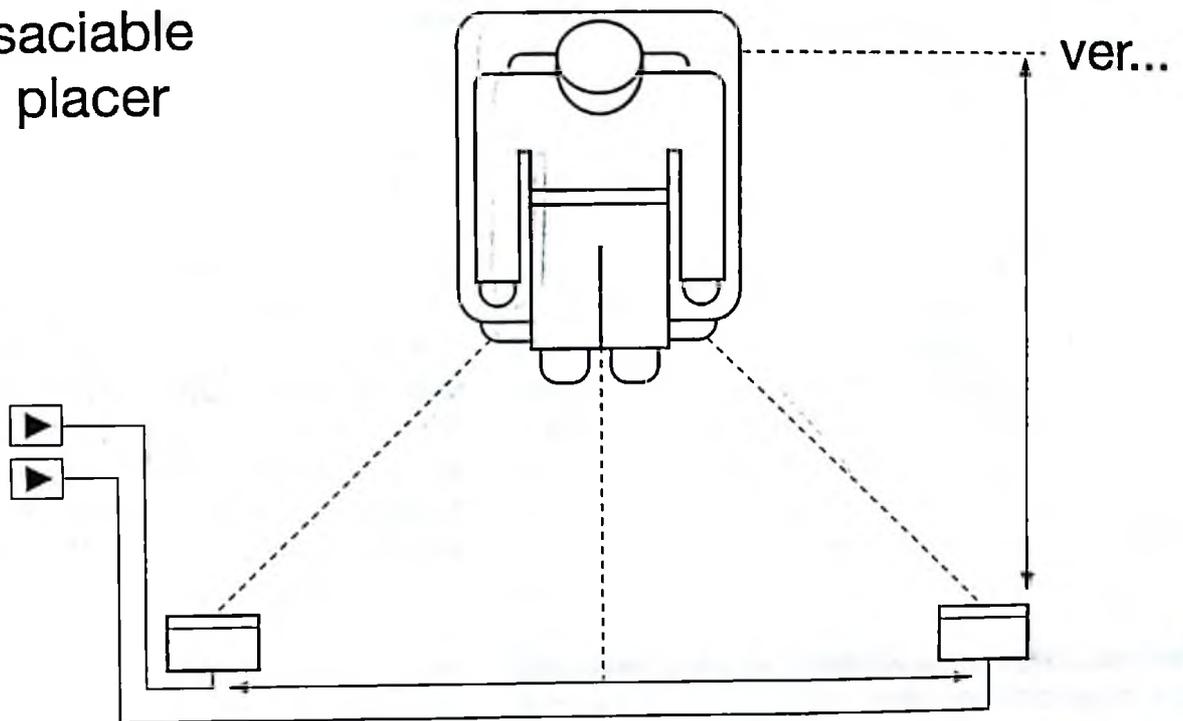
⁴ Aristóteles, La poética, Buenos Aires, Ed. Leviatán.

⁵ Perniola, Mario. Tres estéticas de la televisión, Revista de Estética, 1985.

Televisión como estímulo

Si bien se ha considerado en numerosas ocasiones a la televisión como el principal medio que posee los elementos para estimular la mirada, esta excitación se torna vacía en cuanto no colabora con el arribo a un placer mayor.

mirada insaciable
accede al placer



María Laura Pires

Desde los orígenes del hombre, el ojo se ha constituido como el órgano deseante por naturaleza. La psicología ha sabido estudiar este fenómeno atendiendo a la pulsión escópica –la necesidad y el deseo de ver– que se hace presente a temprana edad en el sujeto que, a lo largo de su vida, busca satisfacer mediante diversas formas.

En este contexto, se ha establecido a la televisión como el medio que, por excelencia, posibilita la estimulación y posterior satisfacción de este deseo de ver. Autores tales como Colombo¹ y González Requena² respaldan esta afirmación caracterizando a la televisión como un dispositivo que genera la sensación de haberlo visto todo, cuya accesibilidad se torna fácil y generadora de imágenes que se hallan sometidas a la espectacularización. La televisión como estímulo de la visión.

Manteniéndonos dentro del marco psicoanalítico, tales afirmaciones resultarían válidas al compararlas con el primer aspecto de la estimulación visual que plantea Sigmund Freud. Para el autor, durante el acto sexual el ojo puede ser estimulado de manera tal que "con esta excitación se conecta ya un placer". Ahora bien, si intentásemos un traslado de este concepto a lo audiovisual a fin de descubrir relaciones o establecer semejanzas y diferencias —así como en numerosas ocasiones lo ha ensayado la teoría psicoanalítica del cine con otro tipo de estructuras propias del psicoanálisis— podríamos decir que frente al tipo de estímulo propuesto por la televisión, la mirada se encuentra permanentemente invitada a recorrer, insaciable, texturas, colores, letras, rostros, paisajes. A excitarse y calmarse, a irritarse y conmoverse vagando de un canal a otro, de un programa a otro, y a una constante provisión de aquello que solicita.

No obstante, existe un segundo aspecto propuesto por Freud para la estimulación visual que no podemos obviar si quisiéramos seguir adelante con este parangón. Para el autor, la explicación se completa afirmando que esta estimulación "tiene como consecuencia aumentar el estado de excitación" que debe mantenerse hasta que se alcanza la meta sexual definitiva. Frente a este nuevo aspecto, la presencia de esta "meta definitiva" resulta evidente en el acto sexual en cuanto se constituye como el placer mayor al que se aspira y hacia el cual se orientan todos los estímulos parciales del cuerpo. Ahora bien, ¿posee la televisión los estímulos necesarios para posibilitar un placer mayor tal como el establecido por Freud para la vida amorosa entre los sexos? ¿Existe algo por detrás de la mera exhibición y consumo de imágenes?

Llegado este punto, resulta útil recurrir nuevamente a González Requena para continuar esta comparación y ensayar una explicación a lo anteriormente postulado. En *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, el autor considera a la televisión como un discurso carente de clausura, lo que le permite "prolongarse ininterrumpidamente hacia el infinito". A diferencia del cine, en donde todos los elementos visuales confluyen en una meta (el final del film y la consecuente conformación del mismo como obra unitaria), las imágenes televisivas se suceden incesantemente conformando una excitación escópica, una expectativa ciertamente generada y largamente sostenida pero carente por completo de un clímax, de un punto de cierre, y generándose consecuentemente como una estructura inconclusa: si bien un programa puede acabar y dar paso a otro, el discurso televisivo como conjunto nunca agota su oferta.

No negamos con esta afirmación las múltiples posibilidades de hacer uso de la televisión que posee un espectador: por el contrario, es de hecho la mirada un elemento constituyente de la imagen misma en cuanto implica una posición activa del espectador. Sin embargo, puede hablarse de la existencia de determinados elementos propios del discurso y de su dispositivo; en el caso de la televisión, la posibilidad de la simultaneidad de opciones de canales, programas, imágenes existe como característica esencial del mismo en la actualidad, si bien también desde hace ya largos años (la excepción estribaría, en nuestro país, en las emisiones del entonces único canal 7) lo que genera que el macro-discurso televisivo (González Requena) nunca concluya. En el cine, como decíamos, el final, la clausura, funciona sí como meta, como placer mayor en cuanto "rasgo esencial del que depende la fijación de sentido. Pues un discurso adquiere sentido por las elecciones que opera y por las que excluye de entre una totalidad necesariamente más amplia" (González Requena).

Restaría discutir, ahora, el papel que pudiera jugar el espectador frente a estas elecciones que se le proponen: estímulo o placer mayor (¿sería tal vez posible encontrarse frente a ambos?). Para Aristóteles, la respuesta resultaba sencilla: difícil es hallar un elemento trascendente en la inmediatez de la visión. Para el filósofo, sólo existía un ámbito en donde el hombre pudiera encontrarse frente a algo que atravesase lo material para arribar a un fin más elevado y plenamente satisfactorio, y ese ámbito se encuentra representado por el arte. A la televisión, quizás sea pedirle demasiado.

Mariela Cantú

(1) Colombo, Furio. *Televisión: la realidad como espectáculo*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1976.

(2) González Requena, Jesús. *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

El Polo de la TV

Apuntes para un ensayo

"Cualquiera que sea mi destino o los acontecimientos que me sucedan, siempre serán para un viaje, una ascensión. Se acaba por vivir solo." Friedrich Nietzsche



El viaje, motivo clásico por excelencia, comenzó garabatear su bitácora allá por el 93. Fabián Polosecki (de aquí en más Polo) deja atrás un breve paso por el rubro de chimentos en "Teleclíc" y encabeza una odisea realizativa, a modo de Ulises navegando entre dispositivos, que precipitó toda una revolución estilística en la televisión (¿y en el ámbito cultural?). *El otro lado* y *El visitante* contaban historias de gente desconocida ("héroes anónimos de Hugo", tal vez) y, en su mayoría, marginal; sobre la estructura ósea de un programa periodístico carnado, paradigmáticamente, con estilos genéricos pertenecientes al lenguaje cinematográfico. Así, reviendo ambos ciclos, es posible filiar huellas del género documental y de la ficción, con el acento puesto en el estilo fundado por el neorealismo italiano de posguerra. Una amalgama alquímica de recursos de dispositivos disímiles que dinamitó el antiguo modo de narrar y estructurar un relato en la TV contemporánea.

"...Quiero estar más cerca de lo que ocurre en un lugar, no pasar por la cáscara..." confesaba Polo en una nota realizada por la revista *Consignas*¹ en el 95. Y, sin dudas, este fue un precepto fundamental que no abandonó en las tres temporadas en el aire de ATC (dos de *El otro lado* y una de *El visitante*). En "Saavedra", por tomar una de las últimas salidas de *El visitante*, Polo (y todo su equipo, por supuesto) escoge como tema el barrio, basándose en los relatos de sus pobladores más antiguos, especialmente en Ángel, un verdulero con más de treinta años en el lugar. Con curiosidad, tacto y una poderosísima intuición dialoga con los vecinos

permitiendo que el correr de la charla transite terrenos impensados. Polo, desde el inicio mismo, trasunta el sitio escogido con la mirada puesta en la otredad, como un visitante (cuasi una tautología intencional con el nombre del programa) recurso y postura, por antonomasia, del documental.

Las "entrevistas" desandan las rutinarias experiencias cotidianas bajo un engañoso dejo de trivialidad que prolijamente destruye con el devenir diegético del programa, dando paso a la catarsis de emociones tan trágicas como bellas. Pero ¿hasta qué punto es válido considerar como "entrevistas" a las conversaciones que Polo entabla con los protagonistas? Aquí subyace un factor determinante a considerar: el programa/s, a través de la figura de Polo, reniega del estilo clásico —echo norma— del género entrevistas. Este resulta insuficiente, limitado para sus fines y constrictor de la "distancia psíquica" buscada, o sea, la mínima posible. Una situación hartamente favorable para apelar a los estilemas típicos de la conversación. Hay dos tipos de posturas conversacionales posibles; simétrica, entre pares, y complementaria, donde los roles de los intervinientes se oponen constitutivamente (padre/hijo, profeso/alumno, etc). Según Abrahams² en la conversación "una persona dirige su expresión de un modo interpersonal a una cantidad limitada de personas como parte del discurso cotidiano. El locutor no tiene que adoptar un rol determinado para hacerse entender; entra en una relación comunicativa espontánea...". Aunque en una conversación alguien puede complementar la situación aun siendo par (charla de amigos en la que uno de ellos complementa el flujo conversacional,

haciéndose dominante, apelando a un status moral, intelectual, económico, etc.) Por otra parte, en la entrevista periodística, a pesar de entrar básicamente en juego los recursos conversacionales, posee roles altamente diferenciados y complementarios en la relación entrevistador/entrevistado que establece. Básicamente una entrevista modelo es un encuentro concertado entre un periodista (entrevistador) y una figura pública o privada (entrevistado) con el objeto de obtener información de esta última y comunicarla a través de un medio. Una parte sustancial del interés generado por una entrevista clásica se apoya en la notoriedad y versación de su entrevistado, o sobre polémicas que este pueda avivar. Es vital poseer conocimientos generales del tema tocado y habilidad para preguntar y repreguntar. El entrevistador y su entrevistado pueden coordinar distintas líneas de oferta, que van desde el discurso temático concreto hasta el diálogo abierto. Como horizonte de expectativas, pergeñado por un entrevistador, se espera que formule las preguntas pertinentes, solicite las aclaraciones necesarias y formalice la entrevista en un texto fidedigno, claro y leal (sólo resalto las características esenciales del género).

Polo siempre ocupa el rol de par ante su interlocutor, trata de reducir la "distancia psíquica" y "renuncia" al status social, que su profesión conlleva, en pos de solventar un diálogo libre de atavíos, ubicándose en las antípodas de un Mariano Grandona (Graciela, una de las vecinas de Saavedra, da cuenta de su amor por su ex marido, la esposa de Ángel nos escenifica lo cerca que estuvo él de su muerte, etc). Un vehículo que permite rasgar la epidermis de lo conocido cotidiano y acercarse al "otro lado". Hoy poco consigue sorprendernos esta innovación estilística, sin embargo, en los principios de la década pasada, originó toda una revitalización en el pauperizado género periodístico televisivo (entre otros, ya que su influencia marcó a toda la TV). Por lo tanto, como potencial respuesta a la interrogante previamente planteada, me inclino a pensar que sería inapropiado considerar como entrevista, a secas y en sentido clásico, a las conversaciones de los protagonistas con el conductor del ciclo, porque rebasa los recursos del género, y si bien no lo destruye, hace ingentes aportes para su renovación, para solidificar un salto cualitativo considerable. Porque en el intercambio discursivo que Polo mantiene con los "entrevistados" echa mano a todas las estrategias simentrizantes posibles con el objetivo de atenuar al mínimo asequible la complementariedad inicial ineludible, hasta transformarla estilísticamente y acercarla a una conversación sin roles

jerárquicos diferentes. Hace un hallazgo discursivo harto significativo: Da con el contrapunto ideal -a su interés narrativo- entre la cápsula genérica "tradicional" de la entrevista periodística y un relleno estilístico nutrido por los recursos de la conversación. Ingresa en la lógica señalada por C. Steimberg, que afirma que género y estilo son opuestos complementarios.

Ahora bien, aquí podemos desprender otra arista posible de análisis, siempre teniendo como detonante del mismo a "Saavedra" y al lastre de las tres temporadas de los programas (es menester hacer una breve aclaración: "El Visitante" es una vuelta de tuerca del esquema de "El Otro Lado", aún así, las características, tanto como sus temas eran los mismos; factores que nos permiten, en esta mirada global y aproximatoria, tomar como referencia a los dos ciclos). Los motivos son recurrentes y, como propuse anteriormente, trazaron la continuidad de las emisiones. La noche, la rutina, lo cotidiano, la marginalidad, la calle, el barrio, etc., arman un entramado dinámico de motivos harto coherente con el tema predominante en la historia de estos dos programas, ha saber, el de la tragedia de la vida cotidiana. Un tema coincidente con aquel ensalzado por el neorrealismo. Para los referentes de este movimiento, como R. Rossellini, V. De Sica, etc., resultaba imposible seguir sosteniendo el concepto clásico aristotélico de la tragedia; aquel que enarbola como sus únicos protagonistas a los hombres nobles, superiores, capaces de acciones enaltecedoras y purificadoras de las pasiones. La "catarsis", lograda a través del temor y la piedad. Sólo la comedia imita las acciones de los hombres pequeños, poco dotados y payasescos. Los neorrealistas discuten frontalmente esta concepción, los protagonistas de todas sus tragedias cotidianas, son seres que el genio griego hubiera considerado pequeños o ridículos. Julio Cabrera en *Cine: 100 años de Filosofía*², dice: "Parece que Aristóteles no consiguiera ver ninguna tragedia en lo cotidiano (sin duda la cotidianeidad griega era profundamente diferente de la cotidianeidad italiana de posguerra) que veía la tragedia unida a lo elevadísimo y que en el hombre común y simple sólo podía ver lo ridículo e insignificante..." y concluye en que "...la noción neorrealista de una tragedia cotidiana desestabiliza uno de los criterios aristotélicos de la distinción entre tragedia y comedia,..."

Polo establece de manera plena el estilo neorrealista en la televisión (inicialmente y sobre todo en los programas periodísticos). Aditamentos recursivos y estilísticos que desbordan el sistema de géneros del dispositivo. La retórica común al género, constructora de verosímil, ve

invadido su dominio por aquellas pertenecientes a otros géneros y dispositivos (documental y ficción cinematográfica), anegando el formato que las contenía hasta rebasarlo; con la lógica consecuencia de una apertura del horizonte de expectativas.

El dispositivo no sólo es "superado". También se lo muestra y desnuda. Polo, mientras camina por las calles de Saavedra, choca con el camarógrafo, lo saluda; o bien recorre la noche de un barrio cualquiera con una handycam, recorta imágenes con su mirada de

"extranjero" (fija en la otredad). Obliga a ver como él, explícitamente, y a su vez (¿casi sin desearlo?) desacraliza las normas del dispositivo. Podría tomarse como un rasgo característico de lo que algunos llaman posmodernidad. Rayano al corolario de estos apuntes primarios aún persiste una interrogante. Si los programas ideados por Polosecki introducen estilos correspondientes al cine en la TV, partiendo del género periodístico, pero cargado de retóricas diferentes y, más, que rebalsa la contención del sistema genérico del dispositivo; ¿podríamos rotularlo para su posterior embotamiento en un género determinado, cualquiera que se nos ocurriese?. En mi opinión, estaríamos condenando a ambos programas a un estrangulamiento. Sería como pretender introducir un dedo en el ojo de una aguja. Esto último puede sonar a exabrupto, sin embargo, es una analogía muy gráfica como para explicitar la escasa probabilidad de acierto en la que se incurriría si posamos a *El otro lado* y *El visitante* en un género televisivo determinado. Entonces ¿es un anti-género?. Quizás la respuesta a esta interrogante contenga la resolución a la anterior. Es que, probablemente, estemos en presencia de un ejemplo excepcional de anti-género televisivo. Programas "inclasificables" entre el sistema de géneros reinantes que, debido a sus transformaciones vanguardistas, dejen huellas estilísticas en todo el grupo genérico (con el correr del tiempo, la TV incorporó las

innovaciones perpetradas por los ciclos de Polo. Desde "Fútbol de primera", con su previa a cada partido clásico, casi cinematográfica; hasta "Kaos.." y las notas de Juan Castro; Pasando por "Telenoche investiga" –las notas de Mario Markich, entre otros elementos- "Punto.doc", los programas de Jorge Lanatta, etc. Tópicos de análisis –la influencia detallada de Polo en la TV actual- que conducen a un campo muy extenso de rastreo, que sería interesante llevar a cabo en próximos apuntes). Empero, hay que

tener en claro que no destrona a la monarquía genérica de la televisión, muy por el contrario, inyecta en su corriente sanguínea anticuerpos potentes como para corroer su apatía, y renovarla. Mantiene una relación simbiótica. Por eso la TV vuelca su mirada hacia sus vástagos más rebeldes, pues son ellos los generadores de verdaderas transgresiones.

La televisión como dispositivo continúa nutriéndose de la creatividad de Fabián Polosecki. Permanece como uno de los grandes paradigmas del medio, insoslayable a la hora de rastrear quiebres transformativos acaecidos durante el decenio pasado. Provocó un momento sin retorno en la evolución discursiva del metalenguaje televisivo. Un punto de referencia cardinal de estilo e innovación. Por eso es *El Polo* de la TV.

Diego Rojas

¹ Revista *Consignas – Medios & Comunicación*, Año 4 N° 23 Julio/Agosto 1995; Dossier "Ficción/Realidad"

² Abrahams, Roger D. "Las complejas relaciones de las formas simples". En: AAVV: *Narrativa folklórica (I)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

³ Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 1999.

Todo sobre mi madre

Historia de la carrera

Narrar historia (¿o hacer historia?) nos plantea siempre varios interrogantes –como narrar cualquier cosa en realidad– entre los que es lugar común el famoso ¿desde qué punto de vista? ¿el de un solo narrador omnisciente? ¿el de varios puntos de vista aportados por sus distintos protagonistas? Y si elegimos este último ¿Caben las interpretaciones de esas narraciones o no? ¿Podemos “opinar” sobre el pasado? ¿hay alguna manera de comprender el pasado? Es más ¿qué pasado? ¿el que acabamos de inventar al ordenar las partes de esas narraciones?.

En esta sección de nombre tan sugerente pretendemos publicar desde el próximo número la (¿una?) historia de nuestra carrera. Y es allí donde comienzan los avatares de la narración: ¿nuestra historia son los datos numéricos, documentos de planes de estudios, fechas de aperturas y cierres? ¿Cómo interpretarlos? ¿Y con eso qué? La idea es comenzar una investigación entretejiendo esos datos con entrevistas a sus protagonistas, perfiles, análisis de algunas producciones que estén guardadas, reflexiones sobre los procesos académicos y lo que hallemos en los caminos de este recorrido indagatorio. Esta manera de ir construyendo nuestra historia tomará el formato de “historias por entregas”. Invitamos a nuestra comunidad a participar en este proyecto de viaje por el tiempo. Aquí va un punteo de localidades para visitar:

Mamá en la panza de la Abuela: 1955, Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, se realiza un curso de aproximación a la cinematografía dictado por Cándido Moneo Sanz. Cuenta con la participación de trescientos estudiantes.

El nacimiento: 1956, se crea el Departamento de Cinematografía, en la Escuela Superior de Bellas Artes, siendo el profesor Moneo Sanz Jefe del Departamento. Comienzan a colaborar directores, montajistas, guionistas, fotógrafos del considerado Nuevo Cine Argentino.

Mamá crece y se transforma: 1961, Nuevo plan de estudios. Se anexa una sección de Difusión y otra de Producción.

Mamá, una joven de los '70: 1972, se efectuó una innovadora Propuesta de Trabajo. Se abandona la realización

de trabajos para entidades públicas y privadas.

Mamá censurada: 1974, se decreta la intervención del departamento de Cinematografía. La nueva propuesta no pudo ser transitada totalmente.

Mamá perseguida – detenida - desaparecida: 1976, se declara en “extinción”, ya no se aceptan nuevos inscriptos. Quienes en ese momento cursaban la carrera debieron finalizarla en 1978. Durante la dictadura genocida cívico-militar comenzada en marzo del 76, participantes del Departamento de Cine fueron perseguidos y desaparecidos.

Mamá volvió a casa, para quedarse: El plan de estudio de la carrera es aprobado en el mes de noviembre de 1987, sucesivos dictámenes adversos de la comisión evaluadora técnico-financiera demoran su implementación. La reapertura se produce recién en 1993.

Para finalizar, un fragmento de Harold Bloom¹ a propósito del comienzo de esta nota:

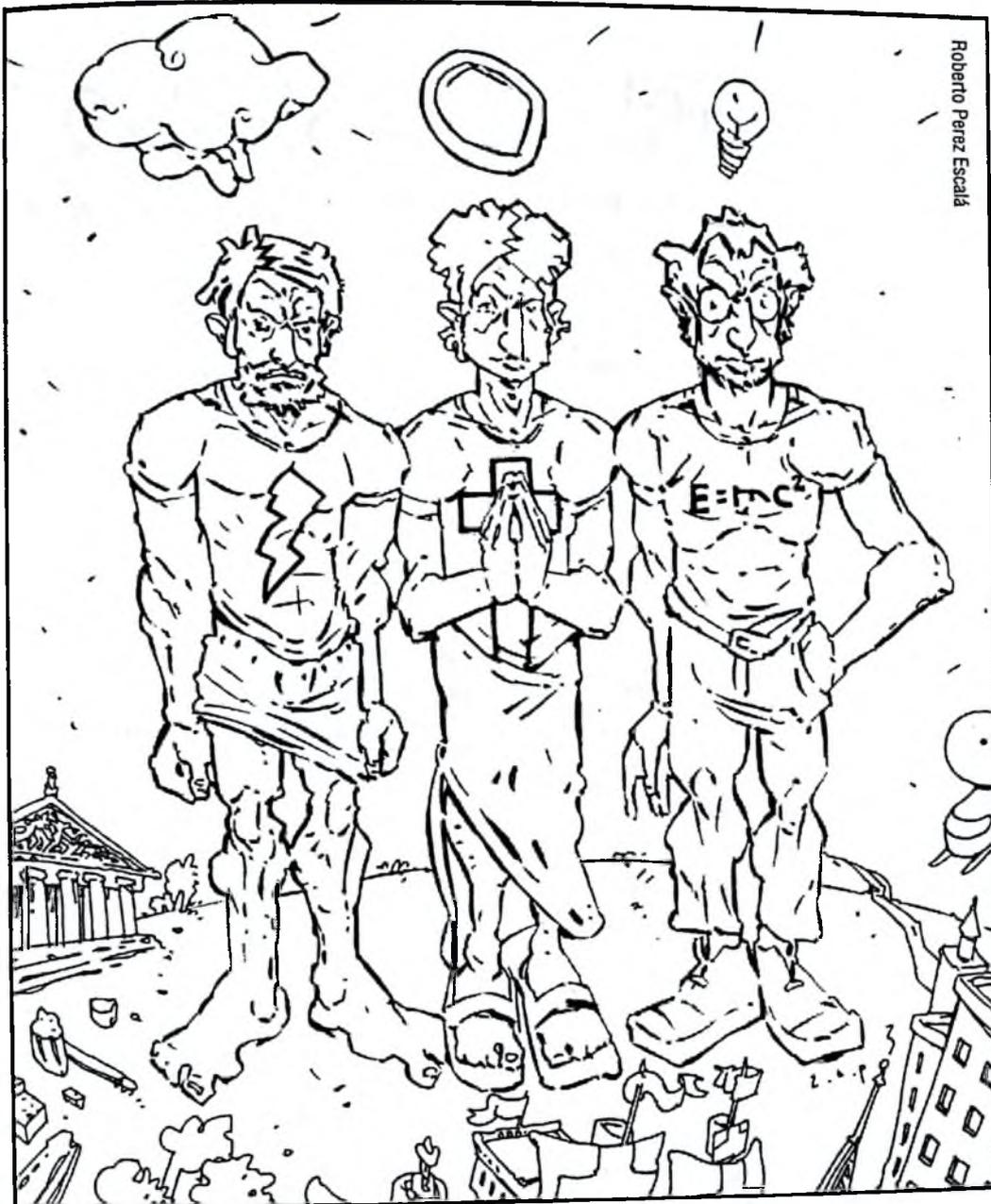
“En su ensayo sobre Freud y la escena de la escritura, Jaques Derrida formula una pregunta fundamental: ‘¿Qué es un texto y qué cosa es la psiquis para que pueda ser representada por un texto?’ . Mi interés más restringido por la poesía me lleva a la pregunta

opuesta: ‘¿Qué es una psiquis, y qué debe ser un texto para que pueda ser representado por una psiquis?’ . Tanto la pregunta de Derrida como la mía requieren una exploración de estos tres términos: ‘psiquis’, ‘texto’, ‘representación’.

‘Psiquis proviene de la raíz indoeuropea bhes, que significa ‘respirar’ y posiblemente fue en sus orígenes una palabra mimética. ‘Texto’ se remonta a la raíz teks, que significa ‘tejer’ y también ‘fabricar’.

‘Representar’ tiene por raíz es: ‘ser’. De esta manera mi pregunta puede reformularse así ‘¿Qué es un aliento, y qué debe ser un tejido o una fabricación para volver a existir como aliento?’.

¹ Bloom, Harold. *Poesía y Represión*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000.



Roberto Perez Escala

LOS SOSPECHOSOS DE SIEMPRE

Esta sección la dedicamos a rescatar documentos históricos sobre la problemática universitaria nacional e internacional. Esperamos que sean de interés de toda la comunidad, no sólo de las personas involucradas directamente en estas instituciones.

Discurso de Apertura del ciclo lectivo 1973

a cargo del Señor Rector de la Universidad Nacional de La Plata
Profesor Rodolfo Agoglia

"si la Universidad no logra una integración con la realidad íntima de un pueblo, se aleja de la vida de la Nación o de la sociedad y se convierte en un mero centro de especialización o erudición abstractas o formador de profesionales sin conciencia de una tarea nacional."

Procuraremos trazar en los términos más simples posibles, no obstante la gran complejidad e importancia del tema, la idea de cultura (coextensiva a la cultura nacional) que elabora el pensamiento histórico y filosófico contemporáneo, a través de la filosofía, la historia y la sociología de la cultura, mostrando a la vez cómo este nuevo concepto surge por obra del pensamiento y la acción de los países del Tercer Mundo. Y al mismo tiempo señalaremos en qué medida este concepto no se contrapone, no es incompatible, con una etapa de universalismo o de desarrollo unitario y general de la humanidad cuyo advenimiento la mayoría de las corrientes contemporáneas protagonizan y que equivaldría, en mayor o menor grado, a una instancia de cultura universal en la que quedarían comprendidos, en un momento histórico dado, todos los pueblos del mundo.

La noción moderna de cultura tiene su punto de partida en el Renacimiento, preferentemente en la Italia de los siglos XV y XVI, época en la que se elabora una nueva idea que se contrapone a la antigua y medieval, concepciones para las cuales la cultura tenía siempre un origen y una significación divina y trascendente. Desde el Humanismo (primera etapa del Renacimiento) la cultura es eminentemente cultura humana, vale decir producto o creación exclusiva del hombre. y por lo tanto una manifestación de su propio ser. Es un mundo nuevo o "sobremundo", como dice Ficino, que se agrega o superpone, como ámbito propio del hombre, al mundo de la naturaleza. Esta nueva idea de cultura tiene dos acepciones: una subjetiva y otra objetiva o histórica, porque expresa y comprende a la vez todas las capacidades y procesos que concurren en la formación del hombre individual, como el conjunto de los productos objetivos e históricos que el hombre crea a través de los tiempos. Subjetivamente, la cultura exige, para el Renacimiento, el desarrollo de todas las capacidades del hombre sin excepción, porque

abarca el desenvolvimiento integral del mismo. Objetivamente, la cultura es el complejo total de los productos humanos, creados por los distintos pueblos, complejo objetivo que progresa en el tiempo en relación con el desarrollo de las capacidades del hombre. Esta idea de las culturas históricas introduce, como dice Mondolfo, la noción también objetiva de progreso, ligada a las de tradición y renovación.

Pero si todas las aptitudes del ser humano concurren a la realización de la cultura, tanto subjetiva como objetiva, considerada la principal de las capacidades es, sin embargo, la razón, porque ésta es la facultad fundamentalmente creadora y, por ello mismo, la liberadora del hombre por excelencia. La razón, mejor que ninguna otra capacidad humana, libera al hombre de su naturaleza y le permite crear su propio mundo y desarrollar su propia esencia poniendo a su servicio la naturaleza, y no siendo dominado por ella.

Así la misma autonomía de la existencia humana es uno de los principios definitorios del Renacimiento, al igual que el de poderío de la razón humana, con la diferencia de que este segundo principio se va acentuando y subordinando al primero a medida que el Renacimiento evoluciona y pasa de su primera etapa humanista a su segunda etapa naturalista, caracterizada fundamentalmente por el desarrollo de la ciencia y la técnica y del auge del capitalismo. En síntesis, el poder de la razón humana se va reconociendo especialmente en su capacidad para someter o dominar a la naturaleza y también en crear por su libre iniciativa las condiciones sociales y económicas más adecuadas a sus intereses individuales, porque fundamentalmente al ámbito de la economía regido por el principio de la libre empresa se le considera como prototipo de un mundo en que el hombre es padre e hijo de sus propias obras.

Durante los siglos XV y XVI la noción de cultura quedó siempre dentro de los límites señalados: se la entiende como expresión de los distintos pueblos históricos y comprende todas las disposiciones humanas (fantasía, sentimiento, voluntad, razón) y todos los objetos creados por el hombre. Pero a medida que avanza el Renacimiento se advierte en forma cada vez más acentuada la tendencia hacia una idea de cultura en que predominan los productos de la razón o del trabajo humano reglado por normas racionales (razón técnica). En suma, se advierte una imarcada tendencia a concebir la cultura como cultura racional

Sin embargo, lo que fue simple tendencia en la última etapa del Renacimiento se convierte a partir del siglo XVII en una orientación real y definida, porque se va identificando la liberación del hombre exclusivamente con el poderío de su razón y, por lo tanto, se entiende que no hay otra forma de cultura auténticamente humana que la que procede del desarrollo y el uso de la razón. Cultura es sin más cultura racional y a ésta se la denomina civilización. Y desde entonces comienzan a relegarse todos aquellos aspectos de la vida

humana que no proceden de la razón y que anteriormente eran considerados como partes integrantes de las culturas históricas. Surge así, expresado en términos simples, la oposición entre los conceptos de civilización y cultura, oposición que adquiere un significado tan profundo en el pensamiento moderno que su desarrollo puede bien ser entendido históricamente como el proceso dialéctico de estas dos ideas que pasan a ser antagónicas: civilización y cultura.

Es el Iluminismo la corriente que sustituye la concepción renacentista de cultura por la cultura racional o civilización. El Iluminismo es una concepción eminentemente racionalista del hombre, que acuña un modelo de razón fundado en las ciencias matemáticas y físico matemáticas de la naturaleza. Sobre esta base elabora también una concepción de la historia centrada en las edades del hombre o etapas del desarrollo histórico de la razón, concluye afirmando que todos aquellos productos del hombre como la religión, las costumbres y formas del arte y de la sociedad que no puede ser absorbidos o asimilados por la razón no son parte integrante de la civilización humana, que sólo abarca el dominio de lo racional. Se tiende pues a un arte, a una filosofía, a una organización política y social racionales, forjadas sobre un modelo de la ciencia, la técnica y la economía. Es de este modo también como surge con el Iluminismo la idea de períodos y pueblos civilizados y la de pueblos o períodos oscuros o bárbaros (como por ejemplo la Edad Media). La modernidad o el Siglo, como le llaman, que es el momento de madurez de la razón humana, constituye la edad adulta del hombre y representa típicamente la civilización. Esta madurez se pone de manifiesto en el gran desarrollo de la ciencia y de la técnica y en el creciente dominio que, merced a ella, el hombre adquiere sobre la naturaleza. Frente a este período de iluminación del hombre por su razón, se presentan otros oscuros o de incipiente desarrollo y algunos (como el Siglo de Pericles, por ejemplo) de fugaces destellos de racionalidad.

Esta concepción tan unilateralmente racionalista del hombre, se acentúa y consolida en el Siglo XVIII con un plan de transformaciones de la sociedad humana de un modo exclusivamente racional y que se define por los siguientes principios: PRIMERO, todos los pueblos son iguales por su razón porque ésta es una y la misma en todos los hombres. El desarrollo de la razón en distintos pueblos dará lugar pues a una misma cultura racional y civilización, la cual es, por consiguiente, universal. SEGUNDO, el desarrollo de esta cultura racional va unido no sólo al de la ciencia y de la técnica sino también del capitalismo, organización que es producto insustituible en lo económico, del individualismo racionalista que funda la concepción del mundo y de la vida del Iluminismo. Los pueblos se cualifican y jerarquizan, pues, no sólo por su grado de desarrollo de la ciencia y de la técnica sino también del capitalismo o individualismo económico; y así como hay etapas racionales y prerracionales en la humanidad, las hay también capitalistas y precapitalistas. TERCERO, todo pueblo puede realizarse plenamente y liberarse de cualquier atadura por su razón. Un mismo orden político, social y económico puede ser establecido racionalmente por la decisión de los distintos pueblos, lo cual da lugar a un voluntarismo político de fundamento igualitario y racional.

Sobre la base de estos principios, para el racionalismo iluminista, el Estado se convierte en una simple creación, de algún modo arbitraria y siempre utilitaria, de los individuos. Es una gran máquina utilitaria, puesta al servicio de la máxima felicidad del individuo. Por consiguiente, la relación del individuo con la totalidad es siempre una relación de reservas y de distancia ya que el hombre sólo entrega lo que le conviene reservando para su fuero íntimo lo más valioso.

Por eso los sentimientos de orden nacional juegan un papel secundario. No interesa, por ejemplo, que un país se encuentre bajo la dominación extranjera, ni quién gobierna; no importa que sea un amo nacional o extranjero sino que gobierne bien, o sea, racionalmente. La voluntad política del Iluminismo no es nacional sino racional. Se rige por principios universales y externos que están por encima de todas las contingencias nacionales.

Si pasamos al orden cultural observamos que éste no puede estar determinado por el Estado ni por la sociedad civil, puesto que ninguno de ambos están dotados de funciones y atributos propios, de modo que la vida cultural tiene que provenir de los individuos y nutrirse de ellos. Pero como éstos no se sienten unidos a la comunidad y al Estado, ya que su esencia más íntima es privada, la cultura no sale tampoco del dominio de las instituciones privadas y sólo se desarrolla por medio de una libre unión de los individuos. El Estado no tiene una función cultural sino puramente práctica y subalterna y los valores culturales no influyen en el orden político ni social.

Fue Rousseau el primero en advertir las definiciones de este individualismo y de esta noción racionalista de cultura que anula todo carácter nacional en la vida histórica y, también, el primero en proponer una superación mediante nuevos valores humanos y sociales del individuo en la personalidad y de la estructura social en la Nación. Subjetiva y objetivamente propuso pues Rousseau la superación del concepto de cultura elaborado por el racionalismo iluminista y de sus consecuencias nefastas para el orden individual y social. Pero este nuevo orden y este nuevo Estado propuestos por Rousseau no concordaban con la realidad histórica del hombre y de la sociedad de su época; y así sabemos que la revolución francesa por un lado, y las guerras napoleónicas, buscaron realizar y difundir los ideales iluministas. Pero conocido es también que al intentarlo cayeron en antinomias o contradicciones insalvables. La revolución francesa terminó por anular en el terror todos los valores individuales que pretendía fundamentar, que las guerras napoleónicas concluyeron por sojuzgar, también en nombre de la razón y la libertad, a muchos países europeos y orientales.

Surge así la antinomia independencia – dependencia y la idea del imperialismo o derecho a sojuzgar a los pueblos no civilizados, no racionales. La civilización justifica el sojuzgamiento y conduce a una contradicción entre los elementos fundamentales que integraban y sustentaban esa cultura racional, pues lleva al conflicto insuperable entre razón y libertad.

Es entonces cuando surgen como oposición a esta corriente iluminista en el mundo europeo las guerras de la independencia, las guerras de liberación en nombre de la personalidad de los pueblos sojuzgados.

Es en la primera mitad del Siglo XIX que los defensores de estos pueblos, en el orden intelectual, son los románticos, quienes reivindican frente a la idea de civilización la idea de cultura entendida sobretodo como producto irracional e inconsciente de los distintos núcleos nacionales, cada uno de los cuales posee su propio ser. Se subestiman ahora el individualismo y la razón, y la ciencia y la técnica no se ven ya como liberadoras sino como opresoras de los hombres y de los pueblos.

El hombre no es más un ser enteramente racional sino dotado de una multitud de órganos de conocimiento: la inteligencia, el sentimiento, la fantasía, la intuición, etcétera. Sólo teniendo en cuenta todos esos órganos obtendremos una visión del mundo más amplia y verídica. Por eso la verdadera cultura no puede consistir tan sólo en el desarrollo del entendimiento sino en un cultivo del hombre total en el que predominan los elementos de carácter irracional. Mientras el iluminismo nos da un esquema racional de la cultura, cuyo prototipo era la ciencia, el romanticismo exalta los valores de una cultura poética, artística y religiosa.

Reivindica la comunidad frente al individuo y la totalidad de las capacidades espirituales del hombre frente a la razón, y elabora una concepción organicista e histórica de la sociedad, del estado, la cultura y los pueblos, fundada en los siguientes principios: PRIMERO, la colectividad es anterior a los individuos y no resulta de la unión atomística de éstos; SEGUNDO, la vida histórico-social está fundada en lo inconsciente y crece de modo natural a partir de un núcleo originario; el genio racional; TERCERO, cada forma y cada círculo histórico tienen su peculiaridad. Se afirma, pues, frente a la igualdad formal del hombre, contra su supuesta uniformidad por la razón, la individualidad de razas, épocas, culturas y pueblos.

Pero para esta lucha irracionalista los románticos se apoyan en el sentimiento y la tradición y reivindican las formas tradicionales de la sociedad y el corporativismo. En aras de la liberación política, a lo cual quieren intelectualmente servir, no fomentan la liberación social ni política sino exclusivamente la espiritual o cultural. Y plantean, en consecuencia, dentro del proceso del pensamiento filosófico e histórico moderno las antinomias: civilización y cultura, dependencia y liberación, individualismo y comunitarismo, progreso y estabilización. Los románticos son pasatistas, conservadores e irracionalistas y formulan también desde sus nuevas perspectivas, la contradicción entre razón y libertad.

Quien intenta una conciliación de todas las antinomias suscitadas en el pensamiento moderno, entre el Iluminismo y el Romanticismo, es Hegel con

una nueva posición historicista. Admite las contradicciones como necesarias y transitorias, pero fracasa a nivel histórico en la conciliación, por no haber encontrado un verdadero tercer término para solucionar la contradicción entre cultura racional o civilización y cultura nacional o histórica.

Hegel tiene el mérito de haber introducido en el pensamiento moderno una nueva idea de razón, de estado, de historia y de libertad y sobre esta base procura renovar la concepción de la cultura elaborada tanto por el Iluminismo como por el romanticismo. Entiende que la libertad es la conciencia de la necesidad y que la razón universal no es abstracta ni formal, sino real y concreta, ya que se diversifica y manifiesta en los distintos pueblos y etapas de la historia humana. La cultura, por lo tanto, es siempre cultura histórica o nacional, cultura de los distintos pueblos históricos, que no son, como pensaban los románticos, simples organismos sino centros de desarrollo temporal, reserva de productividad humana. Los pueblos tienen carácter dinámico, son como sujetos supraindividuales con rasgos propios naturales y espirituales. Operan históricamente y no se agotan en ningún momento del tiempo porque son los agentes de los cambios históricos y de las transformaciones de la sociedad. Las culturas nacionales que se apoyan en estos sustratos populares son las formas concretas que asume la razón en la historia y los medios necesarios a través de los cuales ella se realiza. Pero por eso mismo estas culturas nacionales constituyen grados o momentos del despliegue de la razón universal en el tiempo. De esta manera se introduce en Hegel un criterio unitario de valoración de las distintas culturas históricas en relación con su aporte o contribución al desenvolvimiento de la razón absoluta. Hegel mantiene así la idea racionalista del progreso y no sólo admite las diferencias de valor que hay entre las culturas por el distinto grado de desarrollo histórico de la razón que representan, sino que también jerarquiza con criterio racionalista los ingredientes de cada cultura (filosofía, religión, arte, etcétera). Como consecuencia admite la idea imperial de pueblos mundiales o representativos de una etapa del mundo y de los pueblos históricamente subdesarrollados. Hay pues, o puede haber, estados sometidos y pueblos dominados. Por otra parte, no sólo se justifica la dependencia política sino que se sobrestima la libertad espiritual como autónoma, incluso respecto de la dependencia económica que no se considera decisiva sino tan sólo secundaria (en cuanto deriva de la paternidad geográfica) para la personalidad cultural de los pueblos.

En suma Hegel buscó, como Alberdi entre nosotros, superar la antítesis entre cultura romántica y civilización iluminista, procurando integrar dinámica y orgánicamente las diversas culturas históricas en una cultura concreta de humanidad.

Pero la síntesis no se logra porque predominan a la postre los conceptos iluministas de progreso y razón universal que terminan por subestimar la jerarquía espiritual y la libertad de los pueblos en provecho de culturas históricas privilegiadas.

El fracaso de la solución propuesta por el idealismo Hegeliano corre paralelo al avance de la técnica y la ciencia contemporáneas, que trae aparejado con el positivismo (cuyo lema es "Orden y Progreso") el triunfo de la idea de civilización sobre la de cultura.

Y así surgen en las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del Siglo XX los dualismos históricos de civilización y barbarie, autonomía y dependencia, capitalismo y precapitalismo, revolución y rebelión, entre otros, y la justificación de la expansión colonial de los pueblos imperiales, todo ello fundado en la teoría positivista de los tres estados (religioso, metafísico, científico), según la cual la humanidad se halla definitivamente en la etapa científica y el valor y el derecho de los pueblos se mide en relación con su grado de desarrollo racional y tecnológico.

Pero es en este momento precisamente cuando surgen las luchas por la liberación de los pueblos coloniales en nombre de la idea de Cultura. Cuando todas las ciencias sociales, fundadas en el Positivismo o Neopositivismo, son instrumentos de esa dominación y la justifican u ocultan, los pueblos sojuzgados defienden históricamente su libertad y su personalidad y rechazan el concepto de civilización que nutre y sostiene el proceso de expansión colonial. Estos pueblos son los que sustituyen instintivamente el concepto de Civilización por el de Cultura Nacional que expresa ahora una idea distinta de la originaria versión romántica y que trasciende también la intentada síntesis hegeliana, porque no sólo reivindica la personalidad integral de los distintos pueblos (es decir, espiritual tanto como política, social y económica) sino que engloba también en él la misma lucha por la independencia y la liberación social.

Hoy llegamos así a una nueva idea, tan exhaustiva como definitiva, de cultura elaborada por el pensamiento contemporáneo que debemos a los pueblos del Tercer Mundo, de reciente irrupción en la historia universal. Según ella, como lo ha señalado claramente Alfredo Weber, Cultura no es Civilización porque ésta sólo comprende los elementos racionales de las culturas que son comunes a las mismas y por lo tanto universales, mientras que las culturas son definitivamente nacionales o a lo sumo continentales (desde un punto de vista geopolítico) o de época (desde un punto de vista temporal) y están integradas por la unidad orgánica de múltiples ingredientes de humanidad. Las culturas, en efecto, se manifiestan siempre históricamente en objetos o realizaciones objetivas que expresan: PRIMERO, la subjetividad del hombre o los hombres, y de las respectivas estructuras anímicas, que les dieron origen: aptitudes, capacidades, vivencias. SEGUNDO, la formación espiritual supraindividual (que tiene legalidad propia) en la cual esos hombres están insertos. TERCERO, los valores o estimaciones a los que tales objetos significativamente se refieren o que quieren realizar o materializar. CUARTO, los intentos y experiencias de liberación de la naturaleza y de todo factor (político, social o económico) condicionante de la libertad humana. QUINTO, las formaciones vitales o estilos de vida que los distintos pueblos erigen y plasman en modelo

de toda realización. SEXTO, la interpretación del mundo y de la vida de un determinado tipo humano y una determinada sociedad. SÉPTIMO, los modos de elaboración de la realidad conforme a los cuales el hombre ha creado su propio mundo.

De acuerdo con estas características sucintamente enumeradas, las culturas, objetivamente consideradas, se caracterizan por ser eminentemente nacionales (como el modo de asumir una sociedad su humanidad y de realizarla o efectivizarla), históricas (vale decir manifestaciones de un modo de ser del hombre en un determinado momento del tiempo: no hay cultura universal suprahistórica) y populares (porque tienen su raíz en el pueblo como reserva de productividad). Pero a estos rasgos teóricos se agrega el eminentemente práctico de ser este nuevo concepto de cultura resultado y a su vez instrumento para la liberación. Es un concepto dinámico y verdaderamente histórico (en el sentido de que es el hombre mismo quien realiza en el tiempo su humanidad) que no admite ningún tipo de dependencia (contrariamente al concepto hegeliano o romántico que acepta la dependencia política, económica o social); y, además, un rasgo altamente significativo: la nueva idea de cultura implica, como verdadera síntesis de la antinomia que nos legara el pensamiento moderno, una tercera posición. La nueva noción de cultura procede del Tercer Mundo, pero no hay Tercer Mundo sin tercera posición en lo político, social, cultural y económico. Se sostienen mutuamente el hecho histórico de los pueblos del Tercer Mundo y el hecho doctrinario de una tercera posición. Y esto nos obliga a asumir activamente y no sólo en el nivel teórico, el nuevo concepto de cultura. Debemos reaccionar contra el concepto de civilización y de cientificismo, contra el formalismo lógico matemático, contra la ciencia y el arte puros, contra la filosofía puramente especulativa, (*dado en lo individual*)² porque son los instrumentos del imperialismo en sus dos formas históricas actuales, ya que todos los modos de la especialización tecnológica y del desarrollo económico están siendo utilizados como justificativo de penetración política por las dos potencias en pugna en el mundo contemporáneo.

Reivindiquemos, pues, la idea de cultura como expresión integral de la personalidad (espiritual, política, social y económica) de los distintos pueblos, y afirmemos la Interdependencia total y efectiva de los distintos dominios de la cultura, porque este criterio organicista es el único que puede evitar que la ciencia y la técnica se separen artificialmente de la totalidad unitaria de una cultura y se erijan en factores deformantes y opresores de los pueblos y de la humanidad. No hay ciencia y técnica autónomas de las culturas al servicio de cuyos ideales deben estar como medios de formación del hombre y de los pueblos. Por eso no hay civilización ni tampoco cultura universal independiente de las culturas nacionales. Recién cuando los pueblos realicen cada uno integralmente su propia personalidad, se podrá tender hacia un universalismo histórico concreto, hacia una etapa común y general de la humanidad.

Como resultado y en virtud de todo lo expuesto, es conveniente aclarar que la expresión Cultura Nacional es, en cierto sentido, redundante, pues equivale a la de auténtica cultura, pero su uso, tal como hemos visto, se justifica por traducir un concepto polémico que quiere oponerse a la falsa construcción de una cultura universal (entendida como civilización). Las culturas auténticas son en cambio siempre nacionales y su contribución al desarrollo de una cultura universal se mide precisamente en relación con su grado de autenticidad. Por esta razón una cultura importada, por más altas o depuradas que sean sus producciones, no es nunca una cultura genuina.

Ahora bien, para que una cultura sea auténtica debe satisfacer dos condiciones primordiales: por una parte, ser portadora de una significación fundamental acerca del hombre, capaz de dar razón de todas las manifestaciones individuales y colectivas de los miembros que viven en su clima de influencia; y por otra parte, materializar o efectivizar esa significación en un modo de existencia, de tal suerte que pueda ser vivida por todos y cada uno de los integrantes de una sociedad determinada. Una cultura representa la empresa convergente de una comunidad humana por realizar, con el conjunto de sus conductas individuales y colectivas un ideal humano común. Por eso la idea de culturas multinacionales o de una cultura universal deben confrontarse con este contexto definitorio. Historiográficamente no son más que el conjunto de un grupo o de todas, según el caso, las culturas nacionales. Pero históricamente están constituidas por principios, estimaciones y modos de vida de los cuales pueden participar todos los hombres en un momento histórico determinado. De ahí que las culturas multinacionales, o la cultura universal, sobre todo esta última, sean débiles realidades históricas, expresiones en buena medida abstractas, más ideales que reales, porque las realidades concretas las constituyen las culturas nacionales, que son las efectivamente vividas.

En este proceso de existencialización de una cultura juega un papel decisivo la explicitación de su sentido cultural, del ideal humano que le es inherente, explicitación que siempre es obra de los intelectuales. Este grupo humano puede o no constituirse en elite, pero está claro que su constitución como tal denuncia en ella la proclividad, aunque no la necesidad, a alejarse de las bases colectivas.

Una cultura, en síntesis, es un modo de vivir una comunidad su humanidad con la ayuda de un grupo cuya función consiste en elevar esta manera de vivir a su máxima conciencia. Pero debemos reconocer que nuestros intelectuales, en su gran mayoría, han llevado a conciencia preferentemente el significado de otras culturas, y en nada o muy poco han contribuido al desarrollo de una cultura auténtica. Por eso el país reclama hoy de sus universitarios que se sumen decididamente, como genuinos trabajadores de la cultura, a la empresa de formación argentina.

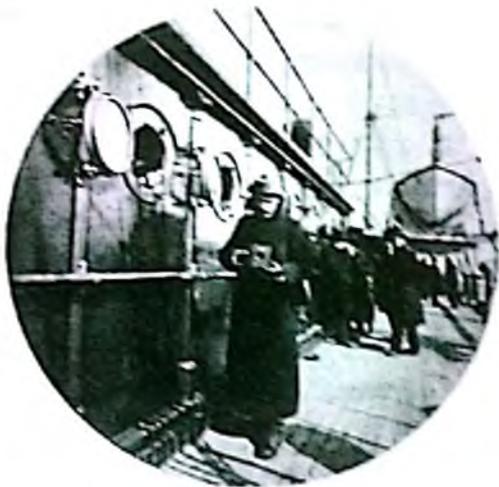
En segundo lugar, para ayudar al proceso de liberación política y cultural, los universitarios argentinos, como hombres de nuestra época, deben tomar conciencia de pertenecer a una sociedad que es la comunidad latinoamericana. Esta comunidad existe hoy de una manera virtual, pero se afirma en los orígenes comunes de sus diferentes partes, y para ser auténticos debemos leales a esos orígenes, ya que ellos son los que dan significado primitivo y fundamental al proceso y estilo de nuestra existencia y porque gracias a ellos adquirimos un verdadero ser histórico. La Universidad debe contribuir a convertir las dispersas comunidades locales en una auténtica sociedad latinoamericana, y a fomentar una existencia solidaria en todos los órdenes de la vida y la realidad. Tiene que afirmar o expresar los rasgos comunes y originarios de una sociedad en su más hondo valor. Pero sobre todo debe tomar debida cuenta que por encima de nuestra comunidad de origen está la comunidad de nuestra misión que parece ser, en base a una feliz coyuntura histórica, la de superar y resolver las antinomias que la cultura y el pensamiento europeo nos han legado. América será el continente del porvenir en la medida en que logre esta solución nueva y creadora de las contradicciones inherentes a los dos imperialismos en pugna. Finalmente el universitario debe pensar y trabajar con la convicción y el sentimiento de la raíz popular y en consecuencia del destino nacional de toda cultura. Debe actuar en el entendimiento de que es el pueblo la reserva permanente de valores culturales, como así también de voluntad política y de productividad. Por lo tanto, si la Universidad no logra una integración con la realidad íntima de un pueblo, se aleja de la vida de la Nación o de la sociedad y se convierte en un mero centro de especialización o erudición abstractas o formador de profesionales sin conciencia de una tarea nacional. Vida universitaria es vida espiritual e histórica en que se realizan las interpretaciones de los signos y aspiraciones de un pueblo.

Podríamos delimitar en términos de género a las conferencias inaugurales y los discursos de asunción, en estos se hace un racconto de la situación, alguna precisión en cuanto al proceso anterior al período que comienza y una sucesión de objetivos a cumplir en el futuro; generalmente predomina el tono protocolar. Esta conferencia, que abrió el ciclo lectivo del 73, no fue una de esas, fue un punto de partida, un disparador, porque en sus precisiones estaban los conceptos fundamentales de un proyecto de transformación social y de una universidad que iba a tomar parte activamente en él, comenzando por transformarse a sí misma. Ese año comienzan los "Cursos de Realidad Nacional", operando a la manera de ingreso básico común a todas las carreras de la UNLP. En la actual Facultad de Bellas Artes se dictó el área básica, que comprendía tópicos como política sindical, política internacional, economía política, geopolítica, políticas energéticas y cultura nacional. El específico de Bellas Artes comprendía cuatro espacios: taller visual, sonoro, audiovisual y de reflexión crítica. Estos cambios implicaron el abandono de una concepción fragmentaria y descontextualizada (moderna), a un concepto totalizador de la formación profesional y artística que pretendía una universidad pública inserta en el corazón de los procesos sociales. Este proyecto se comienza a desarrollar, y queda trunco ya en 1974 con la asunción de Isabel Martínez a la presidencia.

-
- 1 Todos los subrayados están manuscritos sobre el original
 2. Agregado manuscrito al original.

Lovisa Gustavsson

EL FOTOGRAFO DEL MAS ALLA



En su dialéctica enciclopédica sobre la historia del cinematógrafo, Roman Gubern advierte que estudiosos 'suelen oponer la robustez del estilo de Sjöström al refinamiento extremo de Stiller discípulo que consiguió igualar y superar en algunos momentos la obra del maestro, con subditos arrebatos líricos, como los que llevan a expresar con las revueltas aguas del rápido el ardor de una pasión amorosa en la balada *SANGEN OM DEM ELDRODA SLOMA* (1919)'

Estos maestros nórdicos aparecen como los representantes más conspicuos de esta época y generalmente se los rescata por su estatura artística peculiar siendo Stiller -más precisamente con su primer comedia erótico-sofisticada del cine europeo-, quien influyó decisivamente en las obras posteriores de Ernst Lubitsch y Billi Wilder 'reconociéndose en casi todas las reseñas en las que aparece esta obra pionera la particular utilización lumínica hecha de sutiles pinceladas en claroscuros de delicados matices' (ibid.)

No es un dato menor el de su fotografía, máxime teniendo en cuenta el argumento íntimo que sostiene la trama, el de la bella esposa da un entomólogo despistado que es disputada por dos caballeros. *EROTIKON* más allá de su hermosa fotografía y la mínima historia de partida al borde de la imbecilidad mundana, durante mucho tiempo sería recordada por la convocante Greta Berling en una de las tantas maniobras de la *Svenka Biograf Teatern* -la compañía sueca- para ocultar la extraordinaria historia de Lovisa Gustavsson, el fotógrafo del más allá².

Emparentado los contemporáneos films mudos de De Mille, *EROTIKON* contribuyó a imponer los temas de contenido sexual en la producción de la época. Lo cierto es que la *Svenka* tenía un contrato de exclusividad con Gustavsson donde estaba claramente expresado el deseo del fotógrafo por las utilidades que de él se requiriesen aún inclusive después de muerto³.

La cláusula era una excentricidad propia de un divo -sería esta quizás una de las primeras acciones de lo que se dio en llamar posteriormente la tiranía de los directores de fotografía- y como tal la compañía lo aceptó, sopesando por supuesto las conveniencias de tal arreglo, ya que muerto Lovisa los resultaría más bien poco útil con la consecuente remuneración cero

Lovisa Gustavsson era un perfeccionista de la luz. Había nacido rodeado de influencias pictóricas flamencas y la atmósfera de los fiordos le era particularmente afín⁴. Una prematura viruela dejaría huellas imborrables en su rostro, motivo por el cual ciertos especialistas conjeturan que la subexposición que le imponía hasta las escenas más alegres, más allá de ser un rasgo estilístico reconocido y peculiar de su autor, guardaba alguna relación con el trauma que la enfermedad había causado a esa edad prematura.⁵ "Desde las sombras vagas acecha mi corazón sensible y mi rostro late entre lo dulce oscuro y luces terribles", habría de escribir años después en sus penumbrosas memorias.⁶

Su espíritu atormentado cuajaba adecuadamente con el ambiente y el tipo de poética brumosa de la imagen que caracterizaba al cine de éste período, mientras que a su taciturna y macilenta existencia se le sumaría un pavoroso terror a morir de catalepsia, enfermedad repentina cormañiana y finisecular.

Gustavsson, tomara todas las precauciones habidas y por haber y hasta las que existían las inventaba. Cualquier olvido podía resultar fatal y temblaba ante la sola idea de que los demás lo creyeran muerto y lo enterraran vivo y él —y esto en el fondo era lo que más le preocupaba— sin poder iluminar *EROTIKÓN*. Es entonces, bajo estas circunstancias que agrega esa cláusula por la cual instruyó a sus abogados para que iniciaran acciones legales en caso de que efectivamente muerto la empresa realizara un incumplimiento de contrato. Gustavsson no fue juzgado loco en ese momento, todo el mundo tenía sus manías por entonces en aquellos ebullicientes y ruidosos estudios y el particular pedido de Lovisa —como decíamos más arriba— se firmó como se firma con indulgencia y hasta indiferencia las aspiraciones más excéntricas de los stars.⁷

La pregunta que nos podemos hacer ahora, a la luz de todo lo que ocurrió después, sería ¿Cómo pensaba hacer la fotografía de *EROTIKÓN* estando muerto? ¿Dejaría a alguien encargado con expresas instrucciones como hizo Orson Welles⁸ con *SED DE MAL* que volvió a re-montarse después de tantos años? ¿Sería este el caso? Pero los productores, en el supuesto que accedieran ¿Esperarían o aceptarían que otro cualquiera metiera mano por el capricho o la tozudez de un

director de fotografía que en vida era un espíritu sensible pero que espichado a lo sumo un sensible espíritu? El rodaje finalmente arrancó en primavera de 1919 con Stiller inquieto por su nueva propuesta, unos productores inquietos por Stiller y un Gustavsson inquieto porque siempre estaba inquieto, en medio de dispositivos de seguridad, alarmas y rudimentarios detectores y sensores.

Al mes de rodaje el que tuvo un pre-infarto fue curiosamente Lazlo Bonderek un jefe de eléctricos búlgaro recién llegado, causado por un fuerte golpe en la cabeza, el incidente se habría producido por un problema de idiomas y de idiosincrasias, el búlgaro a las órdenes del fotógrafo noruego no habría comprendido la importancia del estilema subexpuesto gustavssiano, y habría encendido unos cuantos faroles, más de los permitidos, otros se refieren a un entredicho de índole técnica consecuente con la formación positivista del tal Lazlo. La baja fue provisoria ya que Gustavsson junior lo reemplazó inmediatamente.⁹

La película avanza de chistes decididamente estúpidos y una sexualidad fuera de campo acorde con

las pretensiones transgresoras de Stiller hasta que finalmente pensó ni deseó que sucediera y Lovisa Gustavsson se quedó un largo rato con un prototipo de exposímetro en la mano como si estuviera haciendo zapping en medio de un rodaje. La tensión con Lazo y la ineptitud de su hijo para entender el sistema zonal habrían demolido el espíritu artístico y batallador de este gigante de la luz, apagándose como los incandescentes de más que toda su vida se dedicó a apagar.

El 24 de octubre de 1919 a las tres menos cuarto de la tarde, Lovisa Gustavsson entraba en la inmortalidad. Dejaba tras de sí, una encomiable e irreprochable, un hijo imbécil y un rodaje sin terminar.

Una noche Stiller afecto a los alucinógenos opiáceos se reúne con los productores de Svenka para arreglar la continuación del rodaje, faltaba apenas una semana para su finalización y se requería que se solucionara el tema de la luz. Alguien mencionó al hijo de Gustavsson pero la mención se perdió en un silencio pesado y todos miraron al mencionador que no volvió a mencionar ya mas nada, se barajó que el búlgaro galopado se hiciera cargo aunque se sabía que la existía fotografía de Lovisa no podía arreglarse con un jefe de eléctricos y menos búlgaro, otro recordó la cláusula pos mortem pero nadie pareció tomarle en serio entonces y mucho menos ahora, Viktor Anderssen -el más antiguo de la compañía- llamó la atención sobre las consecuencias legales pero su sobrino que ya empezaba a escalar posiciones y hasta tenía un modesto rol como el joven botones de la Earling, con particular y clínico pragmatismo aseguró que como todo abogado a estos también se los podría arreglar. Desde el primer momento se había descartado llamar a otro director de fotografía, una especie de lazos profesionales y respeto por Lovisa, abría primado, aunque mas de uno no estaba dispuesto a agarrar una por semana. Quedaba entonces seguirla como sea o tentar a otra posible solución que en ese momento, bajo el peso de la hora, el cansancio y las drogas no parecía existir. Fue entonces que Stiller que habiendo entrado en trance místico dio con la solución. Habló de irradiaciones magnéticas y ondas psicotrónicas en una fraseología nórdica y trasnochada de la que era bastante difícil sacar algo en limpio hasta que fijó la importancia de algo que no resultó les había llevado y consumido gran parte de sus tiempos y de sus fuerzas

nórdica y trasnochada de la que es bastante difícil sacar algo en limpio hasta que fijó la importancia de algo que no resultó les había llevado y consumido gran parte de sus tiempos y de sus fuerzas, en este punto los productores le prestaron mayor atención, hablaba de cosas concretas como tiempo dinero (aunque Stiller había dicho *geine* (esfuerzos). Stiller con la lengua gomosa dijo que era evidente que el espíritu de Lovisa estaba presente y que estando presente significaba que podía contar con él tal -incluso- como figuraba en el contrato y que no veía ningún problema en seguir la película, esa semana restante con el espíritu del inmortal fotógrafo. La Svenka Biografteatern en pleno, que respetaba mucho a Stiller se quedó súbitamente estática y en sombras como las exposiciones del operador convocado. Era cierto la primer parte del razonamiento de Stiller pero no estaban muy convencidos que un espíritu, un halo, una esencia por más empecinado que fuera hiciera la fotografía de la semana restante de EROTIKON. Anderssen sobrino se adelantó. "Si así fuera"-dijo- "nos

ahorraríamos una semana de salario". Stiller sabía como tratarlos los convenció. Tras visitar a varios médium la Svenka y Stiller dieron finalmente con Clarisse Hodgson hija del famoso Dr. Richar Hodgson (1855-1905)¹¹ uno de los principales desenmascaradores de malandras y fraudulentos que asolaban por la época. Curiosamente Clariss curiosamente para continuar las investigaciones de su padre se dedicó a la actividad mediumnística llagando a observar fenómenos, apariciones, poltergeist, ruidos inexplicables u otras ocurrencias del género que sorprendieron incluso a sus mas acérrimos y escépticos enemigos. Pues bien Stiller y sus productores finalmente gracias a la intervención de la médium Hodgson hacen contacto con un pálido Lovaina Gustavsson quien desde el más allá se disculpa por haberse muerto en medio de un rodaje y que expresa no tener ningún inconveniente de continuar su trabajo por lo menos por el resto de la semana que haga falta.

La compañía y Stiller quedan más que satisfecho con el contacto, la solución y la médium (llama la atención que Stiller la recuerda con sus piernas "aterciopeladas" y suaves)¹² e inmediatamente reanudan *EROTIKON*, se traslada la sala mediumnística al set y de ésta manera Lovisa como en sus mejores tiempos digita todo pero esta vez desde el más allá.

Los estudiosos atentos distinguen entre una parte de la película más iluminada que otra, una con la proverbial subexposición marca de fábrica y otra con una incidental sobreexposición que no le hace mella y muy por el contrario crea conflicto de zonas lumínicas dentro de la misma película que con el tiempo tiradas de contrtatipos terminarían por atenuarla.

Lovaina Gustavsson el fotógrafo dei más allá siguió iluminando un par de películas más y después con el advenimiento del sonido su particular forma de participar cayó en el olvido, la Svenka quebró por otros motivos, Stiller empezó a incursionar con Clarisse en lo esotérico

Declarando ya anciana en los 80 que lo de Gustavsson había sido todo un fraude para legitimar y aprovechar los escasos encuentros que tenía con el director noruego, "Maurice (por Stiller) me dijo que con sobrexponer un poco estaría todo bien".¹³

Mientras tanto un avejentado Gustavsson junior cuenta toda su verdad en un libro mal escrito y peor fotografiado.¹⁴

Javier A. Domaríá
el cronista del más acá

¹ Gubern, Román Esplendor nórdico en HISTORIA DEL CINE TOMO I, pag 205.

² Bolita, Carinaldo Lovisa Gustavsson, EL FOTOGRAFO DEL MAS ALLA. Cuzco 1933. (primer texto del que se tiene conocimiento que trata de este tema, curiosamente aparecido en Perú).

³ AAVV EL CASO Gustavsson Publicación del colegio de abogados de Cataluña 1945.

⁴ Lotero, Marcial LA PINTURA FLAMENCA, Gustavsson, LOS FIORDOS Y LOS FLAMENCOS 1985 (en este enjundioso tratado opone la luz típica de los pintores flamencos a la característica vivacidad saltarina y juguetona de los jamencos que no aclara que son. "En este medio (escribe) se mueve Gustavsson con su sensibilidad prístina.

⁵ Gustavsson, Lovisa ENTRE PENUMBRAS 1951 (biografía novelada escrita a través de la médium Donna Florinda).

⁶ Fornida, Donna ENTRE PENUMBRAS II 1975. (biografía no autorizada sobre aspectos insospechados y revisados de la oscura vida-muerte de Gustavsson.

⁷ Sobre cláusulas excéntricas remitirse a los estudios comparados de Jaime Durman & Rino Scopia, (que pasan revista a más de tres mil arreglos inusuales en el período que va desde 1928 a 1957 en EEUU y en Europa principalmente).

⁸ EN CARTA A Joseph Cotten de 1945 Welles que se presume conocía la historia de Gustavsson a través del libro de Bolita, deja entrever un interés inusual por la práctica mediumnística.

⁹ Se conserva una fotografía borrosa en la Svenka biografateatern publicada en YO, GUSTAVSSON EL HEREDERO DE LA LUZ 1999, en el que aparece Gustavsson junior abriendo un ventiluz. (Hay controversias sobre su autenticidad)

¹⁰ Esta expresión ha dado origen a innumerables ensayos, muchos de ellos ignorando el contexto en que se dijo y la más de las veces atribuyéndosela a victor Anderssen, produciéndole innumerables equívocos, haciendo correr ríos de tinta al divino botón.

¹¹ Algunos de los investigadores dudan de la filiación de Clarisse Hodgson con el renombrado D. Hodgson a partir de fotografías dadas a conocer oportunamente. Otros hablan de adopción, o de reconocimiento paterno, etc.

¹² Existen unas cartas de alto voltaje erótico del director noruego donde se refiere con exasperante detakkismo a otras zonas mediumnísticas Hodgsonianas mas allá y mas acá de las piernas de marra.

¹³ Es coherente la declaración máxime si se tiene en cuenta las revelaciones del Dr. Cristensen psiquiatra y oculista que la trataba.

¹⁴ Opus Cit.

DIOSES Y MONSTRUOS

Esta sección la creamos para poner en amplia circulación lo producido en conferencias, debates, seminarios y encuentros que se realizan en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes.

Sin embargo, en este número de presentación decidimos utilizar este espacio para dar a conocer un texto que creemos nos toca muy de cerca y, en muchos aspectos, no ha perdido actualidad. Además, se trata de alguien que bien cabe en el título de esta sección y en el nombre de la revista.

Albert



Camus

Camus nació en Mondovi, Argelia, el 7 de noviembre de 1913. Muerto su padre en la batalla del Marne, durante la primera guerra mundial, padeció serias dificultades económicas junto a su familia. Pese a ello consiguió seguir estudios de filosofía en la Universidad de Argel, y desempeñó diversos trabajos hasta conseguir la licenciatura. Enfermo de tuberculosis, no pudo trabajar como profesor, y decidió entregarse a la carrera literaria que inició como periodista y fundador del Théâtre du Travail. Sus primeras obras: la colección de ensayos *El derecho y el revés* (1937) y *Bodas* (1938). Tras romper su pertenencia de varios años al Partido Comunista, en 1940 Camus se trasladó a París, que hubo de abandonar ante la invasión alemana. Poco después, sin embargo, regresó a Francia y se incorporó a la resistencia como director de la revista Combat. En plena guerra mundial publicó *L'Étranger* (1942) -usualmente traducida como *El extranjero*, pero cuyo título más fiel sería *El extraño*-, el ensayo *El mito de Sísifo* (1942) y dos piezas dramáticas, *Calígula* y *El malentendido*, ambas de 1944. La novela *La Peste* (1947) y *El estado de sitio* (1948). En el ensayo *El hombre rebelde* (1951), el autor somete a análisis la ideología revolucionaria. Este ensayo, sin embargo, no fue bien acogido por los círculos izquierdistas, que veían en él un pensamiento demasiado individualista. Camus, que nunca había querido adherirse al existencialismo, rompió sus relaciones con el líder del movimiento, Jean-Paul Sartre, y se enfrentó a las ideas comunistas de éste, que ya había criticado sutilmente en la obra dramática *Los justos* (1950). Luego publica la novela *La caída* (1956) y la colección de relatos -varios de ellos situados en Argelia- *El exilio y el reino* (1957), año en que le fue otorgado el Premio Nobel de

literatura. Camus murió el 4 de enero de 1960 en un accidente de automóvil cerca de Sens. Su novela inacabada *El primer hombre* se publicó en 1994.

Esta es una conferencia de Albert Camus, pronunciada en la Sala Pleyel, durante una reunión internacional de escritores en noviembre de 1948.

La traducción es de Julio Cortázar (extraída de la Revista *Sur* de Buenos Aires)

Un dato anecdótico: fue publicada como *Cuaderno número 1* por Ediciones Acción Universitaria de La Plata en Julio de 1951, con la siguiente leyenda a modo de Editorial (un poco demasiado iluminista por cierto)

"Publicar esta lúcida conferencia de Camus significa nuestro intento de ver claro y, en medio de nuestras tormentas, ayudar a que los hombres también vean claro. Este anhelo viene de lejos: la línea que busca el equilibrio de la convivencia humana ampliando las posibilidades individuales, ha pasado sana (que quiere decir libre) a través de las estrecheces totalitarias. Pero ninguna tradición pesa sobre nosotros. No sabemos obedecer al pasado. Y ya que la libertad se ofrece siempre para ser estrenada, nuestra lucha está en no poseer antiguos lastres."

ACCIÓN UNIVERSITARIA

PELÍCULAS

Memento

por Magalí Savegnano



Leonard, vive dependiendo de sus recuerdos luego de sufrir un fuerte golpe en la cabeza recibido en un asalto, donde él cree haber perdido a su mujer. De ahí en más irá en busca una y otra vez del asesino de su esposa. Vinculado a un policía, cumple su venganza, pero se dará cuenta que no todo es como él decide recordar. Extraña y atractiva forma narrativa, donde el efecto se anticipa a la causa, propio del relato no lineal que invita al espectador a recordar a la par del personaje, hilando los hechos, confundiendo, volviéndolos a hilar, hasta que todo queda en su lugar en nuestra cabeza, no así en la película. Esta particular forma narrativa funciona y logra sostenerse a duras penas hasta el final, donde los acontecimientos atraen nuevamente la atención del espectador y la técnica recobra fuerzas para dar fin a la historia. Interesante para ver desde ese punto de vista y poder pensar en una forma en que el recurso logre auto abastecerse y se una orgánicamente con la historia, sin traicionar la expectativa de quien mira.

FICHA TÉCNICA:
 Guión y Dirección: Christopher Nolan.
 Productor: Team Todd
 Dirección de Fotografía: Wally Pfister
 Elenco: Guy Pearce – Carrie-Ann Mos – Joe Pantoliano.
 Producida en: E.E.U.U. año 2000

Rashomon

por Magalí Savegnano



Akira Kurosawa, se presenta al mundo occidental con esta película. Como en otras de sus obras, aquí logra poner en tela de juicio cuestiones como la Verdad, la existencia de un Dios y la Fe en el ser humano, a través de una historia donde dos hombres, luego de prestar declaración sobre un asesinato se amparan de la lluvia bajo un templo en ruinas llamado Rashomon. Allí mismo llegará un tercero a quien le contarán lo sucedido, cada una de las versiones sobre el hecho y su opinión al respecto.

En esta película, el espectador se convierte en el encargado de resolver el crimen al decidir cual de las versiones es cierta, si la hay. Logra implantar cantidad de inquietudes, lo cual la convierte en excelente parámetro para la revisión de esta forma narrativa, donde cada punto de vista está desarrollado de manera tal que no se agota el recurso de volver al inicio una y otra vez. Interesante manera de convocar al espectador a un papel decisivo en la obra, generando el cierre externamente y perdurando hasta nuestros días.

FICHA TÉCNICA:
 Guión y Dirección: Akira Kurosawa
 Dirección de Fotografía: Kazue Miyagawa
 Elenco: Toshiro Mifune – Machiko Kye – Masayuki Mori – Takashi Shiwura – Minoru Chiaki.
 Producida en: Japón 1950

Invasión

por Basilotta Fabricio



“Una suspensión voluntaria de la incredulidad”

Un grupo de hombres que, sin ser héroes, defienden su espacio con la vida.

Un relato fantástico dentro del verosímil cotidiano. “Invasión” podría catalogarse como un film fantástico con algo de intelectual, ya que la ficción esta compuesta desde la atemporalización de los sucesos y su íntima relación con la “realidad”. No posee elementos sobrenaturales ni tampoco de tinte psicológico.

En Aquilea, ciudad-refugio de los rebeldes, se encuentra una de las dicotomías de su época (dentro del contexto latinoamericano mantener la “independencia” ante el avance imperialista) bautada como una lucha sin fin, una resistencia cíclica a la finitud del tiempo.

FICHA TÉCNICA:
 1969 - “Invasión” (35 mm, Blanco y negro)
 Guión de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago.
 Dirigida Por Hugo Santiago. Filmada en Bs. As.

DISPAREN SOBRE EL PIANISTA

TIREZ SUR LE PIANISTE

1960. con Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger y Albert Remy. Dirigida por Françoise Truffaut



“En el cine no sería así” dice un jovencísimo Aznavour mientras tapa a una obscena vecina de cuarto que exhibe despreocupadamente sus atractivos atributos físicos. Un cine que se denuncia a sí mismo como artificio, como los dedos y las manos indecisas de él, antes de abordar a ella y que, como lo quería Pasolini, son imágenes que solo encontramos en el cine. Antecedentes de los filmes tarantinianos se pueden rastrear en la charla “casual” del comienzo sobre el casamiento y sus inconvenientes y en los gansters que desprecian a las mujeres. Improvisación, repentismo, humor zumbón y amor por el cine y por la vida.

Por Javier Demaría

El presente video comentado es gentileza de Video Club Aquilea. Centro Cultural Islas Malvinas. Cine Clásico y de Autor. Abierto los viernes, sábados y domingos de 17.30 a 22 hs.

LIBROS

Diccionario de Cine

Eduardo A. Russo, 1998. Paidós. Buenos Aires, Argentina (\$30)

La primer página nos muestra el subtítulo “estética, crítica, técnica, histórica”; es que Eduardo Russo es docente, crítico e investigador en distintos medios y universidades de nuestro país. Destacan su tarea en nuestra Facultad de Bellas Artes y en la revista *El Amante Cine* donde comenzó con estas definiciones que no se quedan sólo en explicar los términos, sino que nos enmarcan en el tema y nos dan referencias filmicas y bibliográficas de a dónde acudir para desarrollar tal o cual aspecto.

Este diccionario de cine sincroniza a la perfección con la tarea por la cual el cinéfilo y el docente o alumno de nuestras carreras de comunicación necesitan consultarlo, y esa sensación parte de la idea de que fue el mismo autor, en su trabajo diario, quien se vio necesitado de una herramienta como esta.

Los índices por nombre, tema y film agilizan el acceso a las definiciones y el planteo de referencias cruzadas, hipertexto, acerca al lector la posibilidad de navegar entre ellas armando su propio recorrido. Sería muy interesante el paso de este texto a soporte digital, aunque seguramente todavía las editoriales prefieren el papel y las portadas color, muy bonita por cierto.

El *Diccionario de Cine* de E. Russo es ya una referencia obligada en el marco de la investigación y crítica audiovisual y se convierte en imprescindible para todos aquellos que desean estirar la mano desde su silla y encontrar rápidamente una referencia confiable.

Interrogaciones

sobre Hitchcock AAVV

Eduardo Russo Compilador, Ediciones Simurg



¿Por qué tomar en serio a Hitchcock? Esta es la pregunta central que se (re) formula este libro. La compilación de Eduardo Russo agrupa trece respuestas posibles, que brindan una mirada amplia, y multidisciplinar (aunque pretendidamente no exhaustiva) de la significación de la obra de Hitchcock en nuestros días. Por ello, aunque se encabalga en el centenario del nacimiento de “Hitch”, esto es sólo una buena excusa, ya que es manifiesta la intención de correrse con respecto al homenaje complaciente, o al tratamiento de la obra hitchcockiana como un “clásico”, en el sentido de un corpus acabado, cristalizado, homogéneo y completamente digerido, es decir, muerto. Y si la obra de Hitchcock vive, es porque aún hoy podemos formularnos interrogantes renovadas sobre su autor; y, en la misma medida, porque éste continúa interrogándonos a nosotros.

David Bressan

El rostro en el cine

Jacques Aumont
Paidós comunicación, 1998



El texto es un vasto recorrido por la historia de la representación del rostro en occidente. Primero en pintura, luego en fotografía y, por último, en cine. La imagen del rostro ha generado un sinnúmero de interrogantes. El escritor francés, utilizando fotografías de los films de grandes directores como Godard, Dreyer, Bergman, Bresson y otros, intenta dilucidar el destino del rostro en el cine, inevitablemente condicionado por la historia. ¿Es un rostro expresivo? ¿Es un rostro capaz de reflejar el alma? ¿O acaso se ha convertido en un rostro desfigurado, descompuesto por la acción de la mirada sobre él? En este libro el autor intenta preguntarse "cómo la representación ha afectado a su objeto más querido, el rostro".

Clara Beverini

CD

Central Do Brasil.

Jaques Morelenbaum y Antonio Pinto.
Milán.-BMG. 1998



Recuperar una banda sonora editada hace cuatro años por Milán-BMG, es un compromiso para los que disfrutamos de *Central Do Brasil*, la película de Walter Salles, y de su música, compuesta por Jaques Morelenbaum (arreglador habitual de Caetano Veloso) y Antonio Pinto. Desde la simpleza del tema homónimo (leit motiv del film) resuelto con gran belleza por un solo de piano, hasta concluir con *A carta de Dora*, que retoma y cierra este leit motiv con la voz de Fernanda Montenegro recitando las líneas finales de su personaje; la música de *Central Do Brasil* nos llevará por el viaje cíclico de Dora y Josué por todo Brasil. Los momentos líricos del violín primero, y de la mandolina después, con el conjunto orquestal como soporte permanente, vinculan a la banda musical más con el cruce genérico de la película (el melodrama y el road movie) que con la música folklórica brasileña. *Puntos altos: O trem, Saída o Trem, Conversa, Despedida, Matinal.* Como frutilla del postre, el tema *Preciso me Encontrar* interpretado por Cartola, se mezcla con las voces de los analfabetos que dictan cartas a Dora, la maestra mentirosa de la película que al escribir, ayuda a construir historias.

Marcos Tabarozzi

CD-ROM

El medio es el diseño.

Catedra La Ferla - FADU - UBA
EUDEBA, 1998



Este CD-ROM es un anexo de la segunda edición de "El medio es el diseño"; un libro de la Catedra La Ferla de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

El primer dato interesante es la gran cantidad de contenidos y la gran variedad de opciones que contienen el trabajo multimedia; desde la parte teórica más básica sobre fotografía, hasta el video experimental, pasando por la TV interactiva. La posibilidad de interacción es un elemento atractivo a la hora de buscar nuevas maneras de enseñar conceptos rudimentarios o históricos. De la interfaz del CD-ROM, hay que decir que tiene pequeños problemas resultantes de no haberse podido lograr unificar todo el diseño de los núcleos del multimedia, provocando en principio, para el usuario novato, engorrosos caminos que a veces resultan en detrimento de la calidad de las piezas que lo integran.

Lo interesante que propone esta edición del libro es justamente este CD-ROM, que muestra las capacidades de este soporte y que ofrece nuevos contenidos al lector usuario dependiendo de cuán más cerca se encuentre uno, ya que esta modalidad libro-cd, nos posiciona distintos ante el material.

Edgardo Rolleri

BECAS Y CONCURSOS. 31 de diciembre. MoviePoet.com convoca al concurso internacional de guiones para cortometrajes que tengan una longitud máxima de 5 páginas. El guionista debe poseer todos los derechos del guión. Para más información: <http://www.moviepoet.com>

10 enero de 2003. Kaos Film convoca a todos los guionistas del mundo a su concurso British Short Screenplay Competition para historias de cortometrajes, cuya duración esté entre 5 y 15 minutos. Se aceptan múltiples autorías. El guión ganador será producido y distribuido por Kaos Film, y se estrenará en la Academia Británica BAFTA. Para más información: www.kaosfilms.co.uk, Olivia@kaosfilms.co.uk

BECAS DE RESIDENCIA PARA CREADORES (Canada). Convoca el Banff Centre of the Arts de Canada. Dirección: 107 Tunnel Mountain Drive. Box 1020. Banff - Canada T1L 1C5. C Fecha limite: 31 de diciembre de 2002. Ofrecen alojamiento a artistas y profesionales de cualquier nacionalidad dedicados a la pintura, fotografía, multimedia, escultura, música, danza, etc. FUENTE: PUNTO DE GIRO Año 3. No.73- 3 de noviembre de 2002

FESTIVALES

IV FESTIVAL ENCUENTROS DE CINE LATINOAMERICANO DE TOULOUSE (Francia) La asociación de Encuentros de Cine Latinoamericano de Toulouse (ARCALT), encargó a la cineteca Vida que se ocupe de coordinar la convocatoria de los cortometrajes. Los jóvenes cortometrajistas interesados en inscribirse a este festival que se desarrollara en Toulouse, Francia, en marzo de 2003 Para más información: tel:48310033. o por correo electrónico a: toulouse2003@ciudad.com.ar, cinetecavida@ciudad.com.ar

1º PREMIO NACIONAL DE VIDEO. (Argentina) Los materiales pueden enviarse hasta el 10 de Diciembre de 2002. Primer premio \$ 2000.- Segundo \$ 1500.- Tercero: \$ 1000.-

Para más información: Espacio Cultural ND Ateneo, Paraguay 918, Ciudad de Buenos Aires, de 10 a 20 horas o por correo electrónico a: nuevadir@grupoalsur.com.ar, ndateneo@grupoalsur.com.ar

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOS DE ASPEN (Estados Unidos) Incluye animación, ficción y documental de filmico y video. Es uno de los pocos festivales de cortos de todo el mundo reconocido por la Academia de Estados Unidos para enviarle sus ganadores a la competencia del Oscar al cortometraje. Fecha límite: 20 de Diciembre de 2002. Para más información: <http://www.aspenfilm.org>

MUESTRA DE CORTOS

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – I.N.C.A.A., conjuntamente con una comisión de alumnos, organizan esta 2º muestra de cortometrajes que se ha expandido integrando a estudiantes de otras escuelas, creyendo que es parte fundamental de la formación de los alumnos de las carreras de cine tener la posibilidad de mostrar y compartir aquello que hacen. Los trabajos se recibirán en la biblioteca de la E.N.E.R.C – Moreno 1190- de 11 a 18hs, con su respectiva inscripción. Para más información: solocortos@yahoo.com.ar

Ciclo de cine en "CAPITAN ESCARLATA"

Los miércoles 4, 11, 18 y 25 de diciembre 2002. Dirección: 9 y 59 -La Plata- Horario: 22 HORAS

Encontraste la revista en tu biblioteca y hace años de estos eventos, recuerda que la sección **solo por hoy** está actualizada en nuestras paginas en Internet: <http://www.el-extranjero.com.ar>

En este número cero queremos invitar a todos Uds. a que nos envíen sus comentarios. Todo empezó con un alemán desesperado por lograr que sus misiles derriben correctamente aviones enemigos y ni hablar de un grupo de estadounidenses fríos que pensaron protocolos de redes informáticas que lleven paquetes de datos por el mejor camino posible en vistas de desaparición nuclear de bases militares enteras. Ahora, desde la tierra de Patoruzú y Mafalda, no nos queda otra que pedirles un feedback por correo electrónico. Como en una película de Nora Ephron, nos pondremos muy contentos cuando nuestras terminales anquilosadas de tanto tipear este y el próximo número nos digan "Ud. tiene correspondencia nueva!".

feedback@el-extranjero.com.ar

Si todavía no tiene correo electrónico, puede usar la vieja y querida paloma mensajera que tanto ayudó a la resistencia francesa.

Deje en nuestro buzón o envíe a:

Revista *EL EXTRANJERO*
Departamento de Comunicación Audiovisual
Facultad de Bellas Artes U.N.L.P.
Diagonal 78 Nro. 680 – La Plata (B1904BTD)
Buenos Aires – República Argentina

AUTORIDADES

Facultad de Bellas Artes - UNLP

Decano

Prof. Carlos Alberto Zanatta

Vicedecano

Prof. Inés Adela Costa

Sec. de Asuntos Académicos

DI. Roberto F. Abait

Secretaría de Postgrado

Prof. Ernesto F. Castillo

Secretaría de Ciencia y Técnica

Prof. Silvia Cristina Furnó

Secretaría de Extensión Universitaria y Vinculación con el Medio Productivo

Prof. Rosana C. Piona

Secretaría de Asuntos Estudiantiles

DCV María A. Sosa Ballesio

Secretaría de supervisión administrativa

Dr. Jorge Campana

Secretario del consejo académico

DI Roberto F. Abait

Jefe del departamento

De comunicación audiovisual

Prof. Gabriel V. Perosino

Consejo asesor editorial docente

Prof. Alvarez, alicia

Prof. Babenko, julio

Prof. Barreiros, raúl

Prof. Basterrechea, maría josefina

Prof. Benavides, fabio

Prof. Causa, emiliano

Prof. Cohen, ricardo

Prof. Dicciacio, alicia

Prof. Dondoglio, clella

Prof. Fernández berdaguer, leticia

Prof. Filpe, alicia

Prof. Gómez, césar

Prof. Gramático, josé

Prof. Huck, adam

Prof. Jure, cristian

Prof. Koldobski, daniela

Prof. Lázzaro, norberto

Prof. López kraus, susana

Prof. López, marcelino

Prof. Martini, adalberto

Prof. Melita, salvador

Prof. Moretti, ricardo

Prof. Nash, gustavo

Prof. Nigri, angela

Prof. Pérez salas, alcides

Prof. Pérez, maría teresa

Prof. Perosino, gabriel

Prof. Pires mateus, daniel

Prof. Pires mateus, susana

Prof. Rómoli, maría alejandra

Prof. Russo, eduardo

Prof. Senderowicz, andrés

Prof. Tabernise, oscar

Prof. Vallina, carlos

Prof. Varela, rolando

Prof. Videla, daniel

Prof. Zanada, jorge